VOLUMEN VIII • NUMERO 2
MEXICO, OCTUBRE DE 1953

UNIVERSIDAD de México

ORGANO OFICIAL DE LA U. N. A. M. • MIEMBRO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES

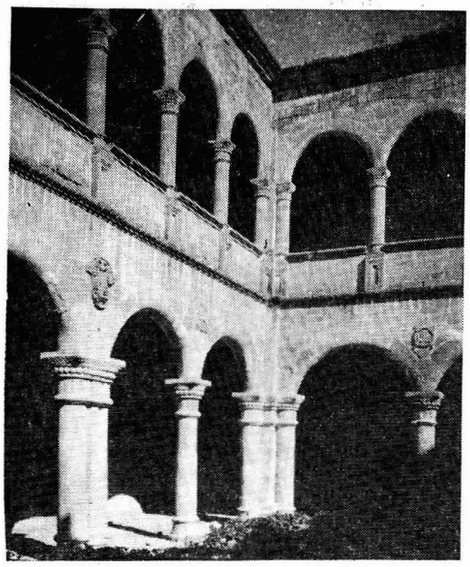
LA UNIVERSIDAD EN EL RENACIMIENTO DE NUEVA ESPAÑA

Por Manuel TOUSSAINT.

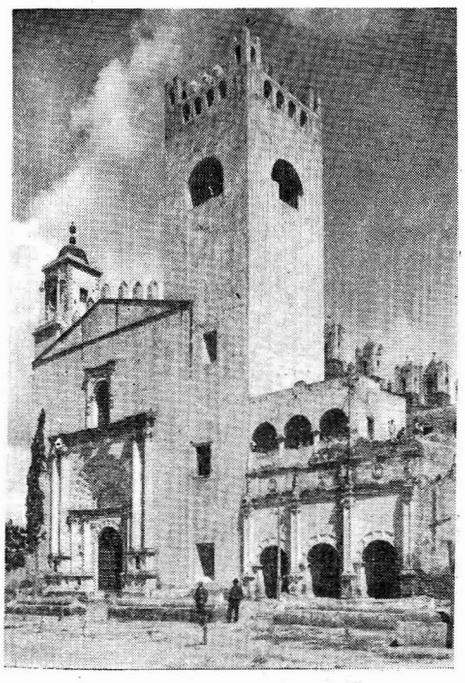
EL título de esta breve disertación se ciñe ajustadamente a su propósito: La Universidad en el Renacimiento de Nueva España. No como causa ni como efecto, sino como factor integrante. Factor necesario e ineludible, ya que el fenómeno renacentista hubiese quedado trunco sin la Universidad. Ella es culminación, ella consagra en los más altos niveles del espíritu el esfuerzo del hombre por librarse de los atavismos medievales, el afán del hombre por hallarse a sí mismo, a la luz del nuevo saber, fundado en la antigüedad, pero interpretado con el anhelo de un criterio renovador.

Retrato de una dama, por Baltasar de Echave.

Si ha podido afirmarse que la Nueva España no vivió íntegramente el momento renacentista, debe observarse que ningún otro país que no fuera Italia pudo hacerlo. Italia fué siempre renacentista en potencia. Acepta las expresiones bizantina y románica como formas derivadas de la Roma clásica, pero rechaza lo ojival como bárbaro, calificándolo ella misma de gótico. Cuando recorremos las ciudades museos de este maravilloso país, el hecho nos asombra: los escasos monumentos ojivales que existen, parecen exóticos o adquieren un aspecto totalmente diverso del que ostentan sus congéneres de Francia, de Alemania o de España. Por ejemplo la catedral de Milán.



Claustro de Acolman.



Actopan.

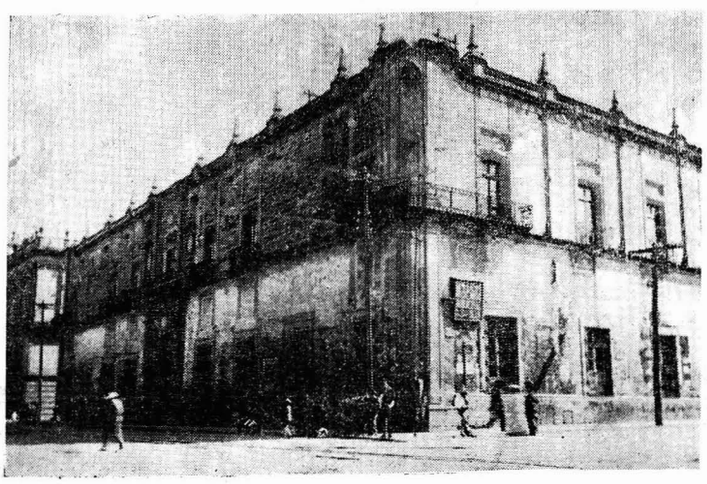
El Renacimiento aparece en Nueva España en diversas manifestaciones culturales,

Retrato y Alegoría, por Alonso Vázquez.

de arte y de lujo. Su comienzo coincide con el cambio de virrey, con la llegada de Don Luis de Velasco para continuar la obra iniciada por Don Antonio de Mendoza que pasa al Perú. Profunda diferencia existe entre estos dos magnánimos gobernantes: Mendoza es de carácter austero, sobrio, con espí-

Palacio de los Virreyes.

Hospital de Terceros.



ritu de conquistador todavía. En su tiempo la Nueva España es aún campamento; los resabios medievales persisten en la arquitectura y, cuando se le pide un proyecto para la catedral de México, elabora el modelo de una fortaleza con cuatro torres en las esquinas. La Corte no lo acepta: ¿cómo, México, la ciudad más notable del Nuevo Mundo iba a tener un castillo en lugar de una majestuosa catedral?

Velasco es amigo del lujo y de los festejos; de las cacerías principescas y de las ceremonias suntuosas. Favorece a la iglesia para edificar templos riquísimos y cuando celebra las exequias de Carlos V en el famoso Túmulo Imperial, el boato desplegado, así en el monumento como en la ceremonia, llenan de estupor a los pacíficos habitantes de México que nunca habían contemplado cosa semejante. Pudiera haberle llamado, en vez de Túmulo Imperial, *Triunfo Imperial.*

Con Don Luis de Velasco se inicia pues el desarrollo de la cultura renacentista en México. Las letras florecen intensamente ya que, a los escritores del país se agregan los que vienen de España que enriquecen sobremanera los campos de la literatura. Y no son figuras secundarias no más: las hay sobresalientes como Cervantes de Salazar, Gutierre de Cetina el autor del famoso madrigal "Ojos claros, serenos . . .", que murió asesinado en Puebla a causa de otros ojos que quizá no eran tan claros ni tan serenos; Juan de la Cueva, Mateo Alemán, Bernardo de Balbuena. Ahora puedo añadir el nombre del presunto autor de la célebre *Epístola Moral a Fabio,* el capitán Andrés Fernández de Andrada que vivió en Nueva España donde fué Alcalde Mayor de Ixmiquilpan. En el espíritu de añoranza pesimista que sus versos encierra, parece latir el desengaño de su propia experiencia:

> "¡Mísero aquel que corre y se dilata
> por cuantos son los climas y los mares,
> perseguidor del oro y de la plata!

(Nótese que emplea la forma mexicana de *dilatarse* por *tardarse* o *demorarse*).

Las artes plásticas se ofrecen a nosotros desde un ángulo diverso al de las anteriores manifestaciones artísticas. Si antes sólo podemos hablar de supervivencia, de vestigios, de reflejos en las obras góticas, mudéjares, hasta románicas, ahora estamos en presencia de creaciones dotadas aún de vida, es decir casi inmediatas a sus congéneres europeas. Salvo casos aislados, aquéllas habían pasado al carácter de históricas, en tanto que éstas florecían todavía, con cierto retardo, en la Metrópoli.

La primera manifestación renacentista parece haber sido la fachada plateresca de la casa de Montejo, en Mérida de Yucatán, fechada en 1549. Allí aparece el estilo con toda su gracia y su refinamiento, con esa delicadeza que permitió compararlo al arte de los orfebres y hasta imaginar falsamente que los plateros lo habían creado. Hoy sabemos que fueron ellos quienes copiaron las formas arquitectónicas en sus ostensorios, sagrarios y portapaces.

A poco, el arte plateresco se extiende por todo el país, decorando las recias fachadas medievales de los templos con pórticos que parecen escudos, enmarcando ventanas, elevando miradores, ornamentando claustros.

Fuera de lugar sería pretender una reseña de las obras más importantes que poseemos del arte plateresco, pero es imposible dejar de mencionar, aun en una síntesis tan apretada como ésta, las portadas de los templos

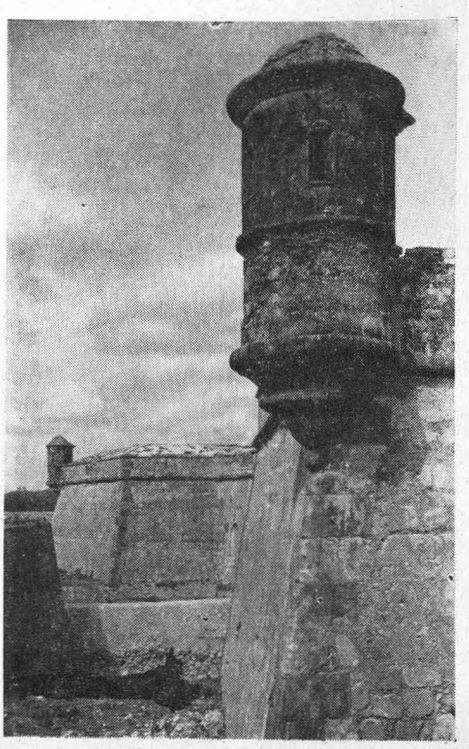
Pila de la iglesia de Acatzingo.

agustinianos de Acolman, de 1560, de Yuririapúndaro y de Cuitzeo. En la arquitectura civil, además de la casa de Montejo ya citada, algunas de Puebla y sobre todo los restos de la antigua Alhóndiga, en la misma ciudad. Son ornatos renacentistas, fajas encorvadas con adornos vegetales y rematadas por cabezas humanas. Fueron esculpidos, si mis investigaciones no fallan, por un discípulo del célebre Diego Siloée y en su propio estilo. Es decir que el arte de los grandes españoles trasciende de modo directo a la colonia.

La ciudad de México, tal como la muestra el humanista Cervantes de Salazar en 1554, ostenta casas fortificadas, las de los conquistadores; iglesias mudéjares con artesonados de finas maderas doradas y policromadas, y palacios ya renacentistas que rematan en *loggias* o galerías, y pertenecen a los caudillos o a las autoridades Para fines del siglo XVI, gran parte de los edificios de la urbe, inclusive nuestra Universidad, han adoptado las formas y los ornatos platerescos.

No podría fijar la fecha de cuándo se inició en la pintura el gusto renaciente. Acaso la decoración de la escalera del convento de Actopan en el Estado de Hidalgo, nos traslada a esa época con la suntuosidad de sus muros y bóveda, totalmente cubiertos

Murallas de Campeche.



por una arquitectura fantástica. Allí se forman encasamentos donde Pontífices y Obispos, ataviados con las más originales vestiduras que puedan imaginarse, ocupan sitiales y escribanías no menos bizarros, y leen o escriben en una imaginaria Academia digna de los fastos de Roma. El conjunto es de tal italianismo que no podemos menos de recordar, no por semejanzas temáticas o de estilo sino de criterio artístico, la capilla del Palazzo Riccardi, en Florencia, donde Benozzo Gozzoli nos dejó una de las muestras más entrañables de su arte.

En el interior del templo de Acolman los muros del gran espacio presbiterial se ven decorados en la parte más alta por figuras de obispos que también ocupan sitiales. Pero su espíritu es diverso: parecen enormes atletas pensativos. En mis investigaciones juveniles había hallado, tímidamente cierta semejanza entre estas grandes figuras y las que aquel titán creador nos legó en la Capilla Sixtina; cuando el eminente crítico de arte Lionello Venturi las conoció, confirmó mis hipótesis.

La pintura se desarrolla pues, a la par de las otras manifestaciones de arte: retablos como los de Huejotzingo, Xochimilco, Cuauhtinchan y tantos otros de que nos quedan despojos, a la vez que su escultura decorativa y de figuras ostentan tablas pintadas al óleo en que maestros europeos emparejan su estilo con el arte manierista del viejo mundo. Al final del período surge el cuadro de caballete, la imagen suelta, el retrato nobiliario, acaso hasta los bodegones familiares.

El Renacimiento, se sirve siempre de la escultura para ornamentar sus miembros, sus columnas y entablamientos. Los espacios vacíos reciben nichos, medallones, escudos, guirnaldas. A veces los motivos ornamentales revelan el cincel indígena, así en el tema como en la técnica. Bajo la dirección de maestros europeos el artista aborigen ha asimilado las formas renacentistas y si sus obras parecen exóticas, siguen fielmente los cánones del estilo, la proporción perfecta de las masas y los espacios, la belleza de la línea aparente y la armonía del conjunto.

Los templos enormes, ya lo hemos dicho, gozan de retablos renacentistas en su cabecera. Ordenes de columnas sobrepuestas marcan el ritmo. Las estatuas alternan con los cuadros: éstos enseñan los misterios de la religión, aquéllos invitan a orar. La escultura en madera policromada llega a producir imágenes cuya belleza alcanza la sensualidad pagana del Renacimiento Italiano. Tal esa madona de Xochimilco. de labios acariciantes y mirada prometedora, dentro de una actitud más que austera, altiva.

Las artes menores son propiamente artes suntuarias: el lujo de los interiores exige una superación en la orfebrería y los textiles, no sólo en la materia sino en la artesanía. Las piezas que subsisten apenas pueden darnos idea de estos tesoros pero, cuando logramos sumergirnos en los mares fecundos de los inventarios antiguos, nuestra admiración rebasa los límites. Los damascos, los brocados, los "tisúes", la lama de oro y plata, los terciopelos, quién sabe cuántas otras telas preciosas, se usan para ornamentos y vestiduras de santos. Como si no fuesen bastante ricas, se las cubre de sobrepuestos o de bordados; algunos de éstos son tan finos que pierden a la vista sus puntadas para trocarse, aparentemente, en pinturas.

Las piezas de orfebrería no son menos notables: cálices y copones, incensarios y

(Pasa a la pág. 4)

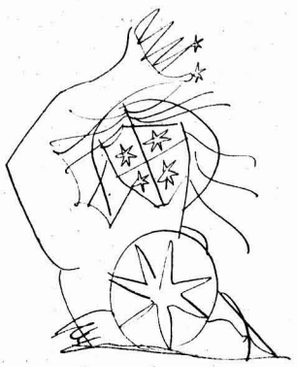
LA FERIA DE LOS DIAS

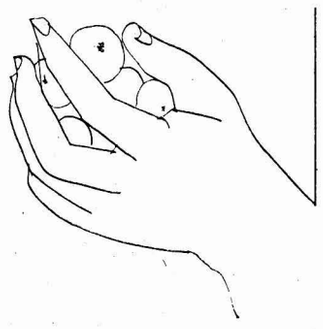
LOS MERCADERES

EN los últimos años la propaganda comercial ejercida a través del cine ha ido cobrando, entre nosotros, inquietante amplitud. Casi no hay uno de los llamados cortos —documentales o de supuesta información objetiva— que México produce sistemáticamente, que no la incluya con grosero exceso. Y ésto no deja de suscitar graves consideraciones. ¿Hasta qué punto, en efecto, tiene derecho un exhibidor a imponer a su público palabras e imágenes ajenas al puro entretenimiento que el espectador medio busca? ¿Es acaso ilimitable esta potestad de infiltración, tan jugosa para unos cuantos y tan molesta para todos los demás?

Se dirá que la publicidad es ya una institución reconocida, y proverbialmente tolerada. Y quienes tal afirmen tendrán razón. Pero la tendrán sólo a medias. La costumbre, y las recíprocas necesidades de intercambio que ofrece la vida actual, autorizan el empleo de ciertos instrumentos cotidianos para fines de estímulo mercantil. Mas, por una parte, este uso no debe ser, de ninguna manera, arbitrario. Hay para él fronteras naturales, urgentes frenos dictados por la razón y el bien común. Y de otro lado, y sobre todo, no es posible perder de vista el esencial agravio causado por la publicidad cinematográfica a lo que cabría llamar la libertad de atención de cada uno. A quien escucha un programa de radio, por ejemplo, le es dable dejarlo de oír, sustituirlo por otro, o admitir exclusivamente sus elementos no comerciales: un simple movimiento de la mano le bastará para cumplir su voluntad. Lo mismo acontece con quien lee un periódico. Pero el asistente a una función de cine no dispone de parejos medios de rechazo o de selección: el suyo es un llano y fatal dilema: o abandona la sala de proyección, sacrificando el importe de su boleto, y las películas que sí le importan, o se traga, a su pesar, cuantos burdos mensajes le inflige el exhibidor. Y en consecuencia, cualquier abuso en este campo resulta mayor y menos justificable.

Se dirá también —ya lo declaran, curándose en salud, los responsables— que "200 trabajadores viven de la industria de la publicidad cinematográfica..." Pero la base de este argumento es aún más ostensiblemente nula. Nada impide dedicar las energías de esos grupos a empresas de auténtico valor social La verdad es que los productores de cortos, como los de todo el cine mexicano, han elegido la ruta más fácil, sin pensar que ésta suele asimismo ser la más peligrosa y, a la postre, la más nociva a los intereses públicos y a los propios.





LITERATURA Y PROFECIA

NO un nuevo género literario, sino apenas concentración enfática de diversos motivos hasta hoy dispersos e innominados en el acervo de las letras, la Science Fiction *(valdría traducir al español, en paráfrasis, por Imitación de la Ciencia o Ciencia Fingida) disfruta en la actualidad, ante el público estadounidense, de un avasallador prestigio. Decenas de revistas especializadas se nutren de ella y la difunden entre varios millones de ávidos lectores, y aún los periódicos más severos la reclaman en sus páginas.*

Es seguro que ni Jules Verne ni H. G. Wells —para sólo citar a dos ilustres precursores— soñaron jamás que los temas que ellos frecuentaban ociosamente iban a constituir un día el alimento espiritual de toda una nación. Así ha sucedido, sin embargo. Tal parece que hoy, al menos dentro de ciertos medios, un colectivo apetito de futuro predomina con exacerbado estrépito. Los ciudadanos se esfuerzan por descubrir, en los cielos familiares, platillos voladores que deparan visitantes de planetas vecinos; discuten la conveniencia, o la ineficacia, de tal o cual nave que los llevará a insospechados rincones del espacio; proveen a sus hijos de extraños juguetes, que no son más que aventurados simulacros del año 2000; y cuando una mayor proeza no es posible, se conforman con retirarse junto al calor de la chimenea para devorar las últimas ocurrencias folletinescas de sus augures preferidos.

Se trata, sin duda, de un fenómeno fundamentalmente explicable. A partir de la bomba atómica no hay nada que no pueda acontecer. La ciencia se ha convertido en algo más fantástico que la propia fantasía. Sus recientes aportaciones —para bien o para mal— son ya, en rigor, anticipo y semilla del porvenir. Y es claro: un pueblo al que, semana tras semana, se le sirven noticias de insólitos descubrimientos, no se resigna a la serena contemplación del presente.

Pero no hay esto sólo. El de la Science Fiction *es, desde luego, un caso complejo. A su boga coadyuvan también otros factores. Un apasionado afán de evasión se adivina en su fondo, complementándose con la perenne tendencia humana a la construcción de utopías. Y aún, a veces, se dejan vislumbrar serias, implícitas censuras, un poco a la manera del viejo Swift.*

Por desgracia, el don de profecía no suele ser una gracia común. Y de los numerosos obreros en semejante empresa, muchos naufragan en la trivialidad y apenas unos cuantos alcanzan a salvarse. Las tramas se repiten. La insistencia en imprevisibles detalles se hace fatigosa. Y la imaginación pseudocientífica, no sustentada por la auténtica vocación literaria, acaba por enseñar un miserable, adocenado cobre.

LOS TEJOCOTES RUBIOS

LOS huéspedes mexicanos de la Ciudad Universitaria de París hicieron un día un amable descubrimiento. Uno de los más añorados frutos de la tierra natal resplandecía al alcance de sus brazos, a pocos pasos de sus respectivas habitaciones. Los jardines de la Cité, *hasta entonces tan bellamente franceses, cobraron de pronto algún sabor nostálgicamente mexicano, y ávidas manos se apresuraron a convertir, no sin cierta disculpable torpeza, las diminutas, redondas maravillas en varios kilos de generosa jalea.*

Las cosas no quedaran allí. La investigación sucedió al hallazgo. Y así pudo averiguarse que el señor Honnorat, rector de la Ciudad Universitaria, Senador de la Cuarta República y, sobre todo, antiguo residente de México, había querido mantener vivo, cerca de él, un testimonio de sus años en América: ésta era, y no otra, la razón de la presencia de aquellos árboles, cuya milagrosa dádiva de inesperados tejocotes se tradujo de inmediato para tantas bocas en un alegre banquete de recuerdos.

..Pero aún hay más. Ahora resulta que, por una verdadera casualidad, el pabellón mexicano fué construído precisamente frente a esas mismas plantas: en tales circunstancias, bien que nadie se lo haya, quizá, propuesto, un completo símbolo ha quedado consumado.

CONVERSACION

LOS joviales hermanos Pérez Porrúa nos entregaron una de estas mañanas de octubre, desde su añejo mostrador de las calles de Argentina, un ejemplar voluminoso. "Es la Historia de la literatura náhuatl, *por el Padre Garibay K.", aclaró José Antonio. Y siguió diciéndonos que este libro constituye la primicia de la Biblioteca Porrúa, más ambiciosa que la de Escritores Mexicanos ("de la que por otra parte se halla en prensa ya el septuagésimo primer número", indicó satisfecho) y, en cierto modo, paralelo a ella; que semejante colección se propone reunir nuevos estudios, extensos y concienzudos, sobre temas mexicanos, y americanos y que a tal efecto, es inminente la aparición del segundo tomo de la* Literatura Náhuatl *y de un ensayo de Américo Castro. Respecto del Padre Garibay, Pancho nos señaló con un dedo erudito las líneas del "Prólogo de los Editores" que registran que "La Universidad..., al celebrar el cuarto centenario... en 1951, creyó, y con justicia, que merecía figurar entre los 6 personajes de México a quienes confirió el doctorado honoris causa." Y juntos aportamos a una larga conversasión los recuerdos que cada uno tenía de este hombre de imponente barba negra, que al revés de los primitivos fanáticos y en uso de una fecunda vocación, ha restaurado y revivido en nuestro siglo los testimonios de la sensibilidad indígena. Al final, Pancho se despidió con un lamento que seguramente comparten cuantos se dedican hoy al esfuerzo editorial: ¡Ese papel para libros aumenta de precio todos los días!*

LA UNIVERSIDAD EN EL RENACIMIENTO DE NUEVA ESPAÑA

(Viene de la pág. 2)

portapaces, pero sobre todo custodias. Las de la catedral son un portento. Dos siguen la forma de templete de varios cuerpos; otra, pequeña, regalada por el Sr. Moya de Contreras, era de oro con incrustaciones de ámbar y esmaltes. Trabajo cuesta imaginar la forma de joya tan rica.

Para que nada faltase al ambiente de renacentismo que se vivía en Nueva España, encontramos series de tapices que guarnecían los muros afelpando el interior de las habitaciones. Los potentados, como Cortés, también los gastaban.

—O—

Tal es el marco en que se destaca la fundación y desarrollo de la Universidad de México. Clima de elevada cultura, de superación artística, de lujo para bien vivir. Y no podía ser de otra suerte: el Renacimiento fué antes que nada un producto del buen gusto, una especie de fruición de la vida en todas sus manifestaciones. Se goza tanto en una ceremonia religiosa, como en una intrincada discusión teológica, como en un juego de dialéctica escolástica, o en la contemplación de una pintura, o en describir en detalle un monumento. En 1551 fué expedida la Real cédula que fundó nuestra Universidad; en 1552 aquélla que ordenó la construcción de nuestra Catedral. ¡La Catedral y la Universidad! No sé qué afinidades misteriosas encuentro, no sólo en las instituciones, sino en estos dos seres tan nuestros. Los dos representan la cumbre de un esfuerzo; se consagran a las más elevadas tareas del espíritu humano. Por un lado la Fe, la religión; por el otro el pensamiento, la ciencia. Pero no se oponen, caminan al unísono: la universidad es eminentemente religiosa; la religión se apoya en las verdades que se enseñan en la Universidad. La Universidad, en cierto sentido, podría ser llamada la catedral de la ciencia. Históricamente los dos institutos ofrecen idénticos problemas. La necesidad de su creación palpitaba irresoluta durante largos años. Intentos magnánimos se estrellaban en la roca de las dificultades. Don Fray Juan de Zumárraga intentó crear la Universidad y construir su templo. En vano. El cabildo de la ciudad, formado por hombres cultos, pretendió acelerar esos hechos. Todo fué inútil. Don Antonio de Mendoza logró ver realizados sus deseos en cuanto a la Universidad: fundó una de su propio peculio, cuyos detalles desconocemos, y obtuvo, si se puede hablar así, la inminencia de la fundación legal. Fué don Luis de Velasco quien recibió las dos células. La Universidad fué establecida desde luego, en 1553; pero la obra de la catedral habría de demorarse aún por dificultades técnicas y no fué sino en 1573 cuando se logró poner la primera piedra. Pero, coincidencia curiosa: los dos monumentos vuelven a acercarse más íntimamente en espíritu y en arte: el mismo arquitecto renacentista que proyectó la catedral de México, el famoso Claudio de Arciniega, fué el autor del edificio universitario definitivo en 1584, según consta en el archivo de la Universidad. Así, hermanas en su nacimiento como instituciones, habían de seguirlo siendo bajo la égida inmortal de la diosa Arquitectura, en una de sus expresiones más avasallantes, la renacentista. Con razón la arquitectura del Renacimiento ha podido ser designada como "La arquitectura del humanismo".

Existen profundos estudios acerca del desarrollo humanístico de Nueva España en su primer siglo de vida. Inútil y redundante sería resumirlos aquí. Sólo debemos insistir en el papel preponderante de la Universidad en ese movimiento de depuración intelectual que busca acrisolado saber. En efecto, el primer grupo de humanistas, aquellos que siguieron ingenuamente las doctrinas de Erasmo de Rótterdam, como Zumárraga y don Vasco de Quiroga, pueden ser considerados como humanistas pre-universitarios, en lo que se refiere a la Universidad de México naturalmente. Mas apenas fundada ésta, ella es el foco, el centro, el imán y la fuente del humanismo en el nuevo país.

Basta revisar la nómina de sus primeros ocho insignes maestros. Todos ellos navegan en la corriente que abrió cauces inéditos al saber y a la enseñanza. El humanismo de estos hombres no ambiciona una torre de marfil para encastillar su ciencia. No se ven atraídos por ese egoísmo o egocentrismo que caracterizó a los humanistas europeos, de Erasmo para abajo. Además, rehuyen todas las complicaciones teológicas que, contaminadas después por la política, suscitaron tantas dificultades en el mundo de Occidente. Son humanistas ortodoxos, como si hubiesen aprovechado sólo aquellos resultados prácticos que conducen a la intensificación de la cultura general que toma por mira el estudio del hombre mismo, a la correcta y renovada lectura de los clásicos, a la depuración no sólo de los textos sino del lenguaje latino y de su enseñanza Por eso México, la capital del virreinato, llega a ser famosa en el orbe por su cultura y por las letras de sus estudiosos. Alcanza entonces el dictado de la "Atenas del Nuevo Mundo". Propios y extraños están de acuerdo en reconocer que ese florecimiento literario fué debido en gran parte a la Real y Pontificia Universidad. Y he aquí que la nuestra, la de hoy, surgida como el Fénix de las cenizas de aquélla, al rendir homenaje a los claros varones que supieron crearla, unifica, en torno de un nuevo humanismo, a los universitarios mexicanos de todos los tiempos: los de ayer, los actuales y los del futuro.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

Director de Difusión Cultural:
Licenciado Jaime García Terrés.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Director artístico:
Miguel Prieto.

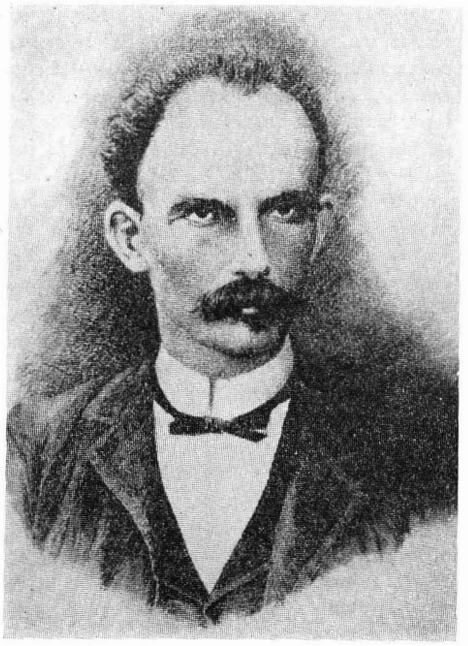
Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO",
Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE CRÉDITO AGRÍCOLA Y GANADERO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO.—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MÉXICO, S. A.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. DE C. V. (ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.—CALIDRA, S. A.—ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—LABORATORIOS MYN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.

SOBRE EL AMERICANISMO DE JOSE MARTI

Por Andrés IDUARTE.



MUCHO se ha escrito sobre este tema. No poco he escrito yo mismo. Dos razones para que lo que ahora digo * deba ser breve, y para que no pueda ser ni original ni valioso.

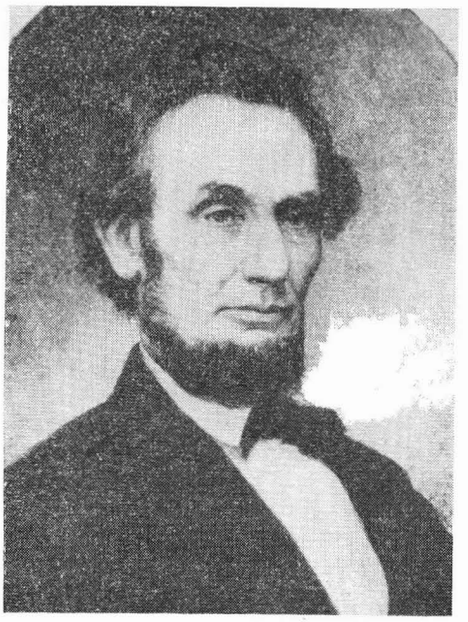
Pero, a pesar de eso, y venciendo limitaciones de tiempo y de trabajo escolástico, lo que se diga sobre Martí siempre será trascendente, porque él lo fué. La conducta y las ideas de Martí nunca dejan de serlo. Lo son en el seminario y en la cátedra, porque enseñan al joven a pensar con amor y a obrar con fe; lo son en la lucha política, porque no hay lección mejor que la de quien —más que nadie en América— igualó con la vida el pensamiento. Lo excepcional en Martí estriba en que es modelo de sensibilidad y maestría en la carrera literaria y —cosa nada común— ejemplo de virtud y heroísmo en la vida. Ayer en el salón de clases, y hoy en la acción, el repaso de su obra es inmejorable y actualísima norma.

También sin exageración puede decirse que no hay americanismo tan alto y tan completo como el suyo. No citemos nombres; pero repasémoslos con la memoria, y no encontraremos otro que tenga mayor calidad moral y, sin duda, la suma de ingredientes del suyo. Ningún otro es más puro y ningún otro es tan abarcador.

Su vida es la mejor lección de americamismo. Nacido en Cuba y consagrado desde su adolescencia habanera a la causa de la libertad de su Isla, las ve pronto —a Cuba y a la libertad— como grano y remate de las del Continente. Cuba es en su obra la raíz y el fruto, la razón de su ser y su meta humana. Aquel espíritu religioso sin Iglesia, fundió en una sola entidad a Dios y a su patria, e incluso citó a la patria y a la libertad por encima de Dios. Muchas ideas sostuvo y muchos ideales lo sacudieron, pero nunca dejó de pensar que "su almohada era la muerte, y Cuba su único sueño". "Patria es humanidad", dijo el patriota que en su cubanismo y su americanismo acendrados no cobijó ningún sedimento patriotero ajeno a la concepción de la tierra americana, que es de espíritu esencialmente cosmopolita y antichovinista.

Su inmediata residencia en España le quitó, desde su juventud, una posible limitación: conoció en sus raíces la cultura española y al lado del pueblo español sintió y batalló —con motivo de la primera República— por la libertad. Buen americano, buen amante de la justicia, condenó siempre la Conquista y la Colonia, por conquista y por española, esto es, por principio moral y jurídico y, a la vez, como motor necesario para echar a andar nuevamente al pueblo cubano en contra del régimen que lo oprimía. Pero esta condición fuerte y cristalina de americano de nacimiento y de pensamiento, de hombre del continente de la libertad y del porvenir, de hombre sin resabios coloniales ni malinchistas, no impidió que también cristalina y fuerte se mostrara su posición hacia el pueblo español. En España se combatió, se combatía en su tiempo y se combate hoy mismo por la libertad, y raíces también españolas alimentan el tronco de la revolución hispanoamericana. "Por la libertad del hombre se pelea en Cuba —dijo— y hay muchos españoles que aman la libertad". En la cátedra krausista de Madrid y Zaragoza, y junto a la manta y a la escopeta del baturro que lo emocionan en sus *Versos sencillos*, aprendió a distinguir, a tiempo, que existe "la España podrida de la monarquía conquistadora" y la otra "en que renace apenas la España estancada de las nacionalidades". Distinguió desde la adolescencia dos tipos de español —los dos tipos de hombre de todas partes—: "los que prefieren la España del Alcalde de Móstoles a la de Felipe II" y "los que quisieran sentarse, desgreñados y humeantes, sobre las ruinas del mundo". Y tampoco le impidió ver su pasión de americano insurrecto que la lengua española —venida de España, esencia de la cultura española, pero que sólo la ceguera sectaria puede ver como símbolo de imperio y esclavizamiento— es el gran vínculo del rosario de pueblos que la hablan y la poseen con tanto derecho y autoridad como los españoles. "Que se marque al que no ame —escribió—. Por española no hemos de querer mal a Santa Teresa, que fué quien dijo que el diablo era quien no sabía amar". Con el lenguaje de los comuneros de Castilla, el buen americano sostuvo la libertad en España y en América.

Su americanismo literario y político da el mayor jalón y gana definitiva forma con su residencia en México, y luego en Guatemala, y más tarde en Venezuela. Es la geografía continental lo primero que subyuga al isleño del trópico: "la tierra se abre a los pies, honda, verdadera, sembrada a cuartones", escribe su azoro al subir de Veracruz a la altiplanicie. "¿Por qué, en la nueva tierra americana —pregunta poco después— se ha de vivir la vieja vida europea?" Y así pide nueva literatura americana, y pronto queda incorporado, del brazo de Manuel Gutiérrez Nájera, al modernismo mexicano; y al mismo tiempo pide nueva pintura, aconsejando y previendo el derrotero que llevó a México a la gran pintura contemporánea. No es un hecho casual, sino lógico y significativo, que Diego Rivera los haya recordado, juntos, en la Alameda de México.



Pero no es eso todo: en México incorpora Martí a su americanismo otras cifras sin las cuales toda tesis americana está rota en su base. En México encuentra por primera vez al indio. Desde Progreso y Campeche siente la cultura mayaquiché, que luego tocará con delectación en Guatemala y estudiará toda su vida, y en la altiplanicie vive directamente otras grandezas indígenas: así su concepción americana aprehende el sentido estético de culturas afortunadamente vivas. Y su vida en México, en momento trascendental de nuestra historia, le permite ver, de carne y hueso, el valor de ilustres indios: en el gobierno, la gloria de Juárez, poco antes muerto; en la política

* Palabras dichas en el Congreso de Literatura Iberoamericana, en la Facultad de Filosofía y Letras de México, el 2 de septiembre de 1953.

y las letras, a aquellos dos pilares de genio y patriotismo que fueron Altamirano y Ramírez: así su americanismo se enriquece de admiración por la capacidad de la viva raza americana. Su indigenismo asienta los pies en el pasado y en el presente de México. Y, cuando en campos y ciudades, ve a la población india dolorosa, "helada" como él dice, y cuando más vencida la ve en Guatemala, forma filas, apasionadamente, en la Reforma juarista. Es, desde entonces, un hombre de la Reforma; y cada día va a serlo más en Hispanoamérica, en los Estados Unidos y en la Cuba de su sacrificio. Las citas sobran, porque las encontrará quien quiera en cualquier página de sus libros.

Desde Cuba, como insurrecto y como prisionero, conoció y odió al espadón militar. México le mostrará un espectáculo tristemente inolvidable: el gobierno de Lerdo de Tejada cae bajo el mando del general Porfirio Díaz. Martí preferirá dejar la tierra que ama; y por igual espadón— ahora el de Rufino Barrios— abandonará Guatemala; y por el mismo —envainado en funda mentirosa— dejará la Venezuela de Antonio Guzmán Blanco. Es más: ante el heroico machete que corría peligro de transformarse en espadón, orientará a Máximo Gómez y a Antonio Maceo hacia una guerra democrática y una gloria perenne.

La fe en la grandeza política de América se la da Juárez, que es el gran americano que, por indio y por liberal, está en su corazón más que todos los demás próceres del Continente; pero en Venezuela se encuentra con la gloria de Simón Bolívar, de Páez, de Sucre, y "la Guerra a Muerte" le da el sentido épico de la liberación americana. De Hidalgo llevaba también desde México, y conservó siempre, la ternura y la gracia.

Indigenismo estético, humano, reivindicador, y anticaudillismo político y ética hispanoamericana son los materiales esenciales que el cubano recoge en el Continente.

Su americanismo se salvó, con la estancia en España, de la fácil desviación antiespañola, y va a salvarse, con la residencia de quince años en los Estados Unidos, de toda desviación antinorteamericana. Desde Cuba, a través de Lincoln y de Longfellow, amó las libertades políticas y entrevió los valores literarios de los Estados Unidos; y desde México aprendió a temer sus fuerzas imperiales. Una definitiva frase suya precisará, años después, su maduro concepto: "Amamos a la patria de Lincoln, tanto como tememos a la patria de Cutting." Martí se entusiasmó desde el primer momento por el "rebaño de reyes" que encontró a su llegada a Nueva York. Desde entonces le pareció admirable el himno al trabajo de la vida norteamericana. Si en todas partes Martí se sintió pueblo, pueblo trabajador y altivo, ese sentimiento se acendró en Nueva York. Hay indudablemente una correspondencia espiritual entre este hombre incansable y volcánico, y la volcánica e incansable Babilonia. Su ciudad, su ciudad internacional, su ciudad de todos, de cubano e hispanoamericano esencial y de ciudadano del mundo, es Nueva York. "Aquí se coge la flor de la selva y se respira el vapor del antro. En esta colosal redoma, por maravillosa alquimia, se renueva la vida", escribió. El sentido universal y cosmopolita sin el cual el buen americano es una entidad mutilada, lo adquiere Martí en los Estados Unidos, como no lo llegó a tener ningún otro hispanoamericano de su época. Y desde Nueva York siente las luchas obreras de carácter internacional ante la ejecución de los de Chicago del primero de mayo de 1886: su liberalismo, su krausismo, su patriotismo, se desenvuelven y alcanzan medida mayor, internacional y revolucionaria: "Las reformas, como el hombre mismo —escribe— tienen entrañas de justicia, y veleidades de fiera . . . El mundo está en tránsito violento, de un estado social a otro . . . Se mezclan la justicia y la venganza". "La revolución —dijo a un socialista cubano— no es la que vamos a hacer en la manigua, sino la que vamos a desarrollar en la República". Sentido popular, revolucionario, moderno, se lo da Nueva York a José Martí.

Su literatura sobre los Estados Unidos, que ocupa diecisiete tomos de sus Obras Completas, es paradigma del mejor americanismo. No cejó en su método de alabar más que atacar; pero nunca hasta callar frente a la injusticia. Jamás fué un pobre colono deslumbrado ni servil, ni un cómplice de lo indebido, ni con la mentira ni con el silencio. "Los pueblos han de tener una picota —dijo en una de sus más conocidas frases— para quien los azuza a odios inútiles; y otra para quien no les dice a tiempo la verdad". Exaltación de nobles ejemplos, cura del complejo de inferioridad de hispanoamericanos de poca fe y advertencia de los riesgos que sobre Hispanoamérica se cernían, hacen el magno periodismo de Martí sobre los Estados Unidos. En el proteccionismo económico de los Estados Unidos empieza a ver el mayor de sus males, la raíz de la amenaza a las libertades de dentro y fuera; la situación del negro le duele y le irrita; conoce y señala las corrupciones electorales y, como cubano y como hispanoamericano, pronto puntualiza y denuncia las contradicciones de la política exterior de los Estados Unidos, y llega al dicterio más enconado, cuando, en la Conferencia Panamericana de 1889, los Estados Unidos no apoyan la independencia de Cuba. Sus palabras alcanzan entonces el mismo tono de condena bíblica que usó contra España cuando salió del presidio. Su renuncia como Cónsul de la Argentina en Nueva York, por queja presentada por la Embajada española y aceptada por el Departamento de Estado, y —sobre todo— la aplicación de las leyes de neutralidad a los conspiradores cubanos, lo defraudan totalmente en cuanto a la política exterior de los Estados Unidos, y aguzan para siempre su antimperialismo. Con éste en los labios, como un credo hispanoamericano, va a pelear y a morir en Cuba, no sin recordar a toda hora que hay en los Estados Unidos fuerzas populares y democráticas capaces de contrarrestar, un día, las imperiales, las financieras.

Antes de citar unas cuantas de las frases que comprueban nuestras afirmaciones, cabe recordar, para el conocimiento justo del tema, que ningún otro escritor de habla española —tanto de Hispanoamérica como de España— ha sentido y conocido los Estados Unidos tanto como Martí; y que difícilmente se le encontrará par en otras lenguas. Nadie ha admirado tan emocionantemente la grandeza de su independencia y de los primeros tiempos de la República, la creación de un mundo nuevo y colosal, el heroísmo y la significación social de su guerra de Secesión, el himno al esfuerzo y a la disciplina que es la edificadora vida diaria del norteamericano, su sustancial amor al cimiento fundador y su desprecio por el ornamento hueco, su brioso espíritu de empresa y sus conquistas en la ciencia. Quien lea cuidadosamente a Martí encontrará su profunda reverencia por la cuna revolucionaria de los Estados Unidos, alguna esperanza de que renazca su grandeza democrática, y una admiración mezclada de temor por el crecimiento fabuloso, sudoroso y atlético que realizan en su época. Teme a unos nuevos Estados Unidos que se repletan de inmigrantes ansiosos de riqueza, y a la consecuencia natural de este apetito: el agotamiento de los bienes nacionales, la ambición extendida a tierras ajenas. Ve con horror la preterición del cultivo de las letras y de las artes, el triunfo del espíritu cartaginés por encima del que engendró la república, la sequedad y el individualismo en las relaciones familiares y amistosas, la corrupción de las elecciones, los fraudes de la banca . . .

Sigamos, aunque sea en síntesis excesiva, la voz del ciudadano, del cubano antianexionista, del hispanoamericano antimperialista:

> "Yo esculpiría en pórfido las estatuas de los hombres maravillosos que fraguaron la constitución de los Estados Unidos de Norteamérica: los esculpiría formando su obra enorme, en un grupo de pórfido. Abriría un camino sagrado de baldosas de mármol sin pulir, hasta el templo de mármol blanco que las cobijase . . ."
>
> "Amamos a la Patria de Lincoln, pero tememos a la Patria de Cutting."
>
> "Nadie recibe sin temblar la noticia que le pone en camino de ser jefe del pueblo más grandioso y libre de la tierra."
>
> "La política tiene sus púgiles. Las costumbres físicas de un pueblo se entran en su espíritu y lo forman a su semejanza. Estos hombres desconsiderados y acometedores, pies en mesa, bolsa rica, habla insolente, puño presto; estos afortunados pujantes... En cuerda pública, descalzos y con la cabeza mondada deberían ser paseados por las calles esos malvados que amasan su fortuna con las preocupaciones y los odios de los pueblos. Banqueros no, bandidos."
>
> "Un pueblo que comienza a mirar como privilegio suyo la libertad, que es aspiración universal y perenne del hombre y a invocarla para privar a los demás pueblos de ella."
>
> "En América hay dos pueblos, y no más que dos, de alma muy diversa por los orígenes, antecedentes y costumbres, y sólo semejantes en la identidad fundamental humana. De un lado está nuestra América y todos sus pueblos son de una naturaleza y de una cuna parecida o igual, e igual mezcla imperante; de la otra está la América que no es nuestra, cuya enemistad no es cuerdo ni viable fomentar, y de la que, con el decoro firme y la sagaz independencia, no es imposible y es útil ser amigo."
>
> "El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia."
>
> "La simpatía por los pueblos libres dura hasta que hacen traición a la libertad, o ponen en riesgo la de nuestra patria."

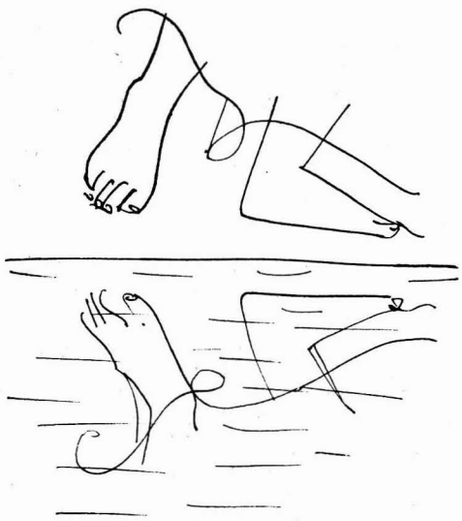
Y ya en Cuba, horas antes de su muerte en Dos Ríos, en su famosa carta al mexicano Manuel Mercado: "Para mí, ya es hora. Pero aún puedo servir a este único corazón de nuestras repúblicas. Las Antillas libres salvarán la Independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa, y acaso acelerarán y fijarán el equilibrio del mundo . . . Si caigo, será también por la Independencia de su patria (de México)".

El hispanoamericanista —no hay duda de ello— no es panamericanista en el orden político, sino lo contrario. La misma palabra panamericanismo le suena mal: "Estos días han sido de recepciones y visitas para los hispanoamericanos — escribe sobre el Congreso Panamericano de Washington. Unos

(Pasa a la pág. 20)

TRES POEMAS

de Jorge González Durán



I

ALLI, *donde el silencio*
deja de ser silencio.
Allí, donde la fresca luz de la palabra
deja de traducirme o de ocultarme.
Allí, donde la tierra
es la herida que se abre al infinito,
la rosa que reanima el horizonte,
la desprendida flor que se levanta,
allí,
otra vez,
volví a tu encuentro.

Todo callaba en torno tuyo.
El silencio del mármol
era más cristalino.
Era tu propia, inexistente estatua,
transparencia de olvido sobre olvido.
Si tocaba tu cuerpo
mis manos comprendían la tersura
de un agua deshojada.
Si besaba tus labios
mis labios te sentían
otros labios más dentro de tus labios:
mar del beso caído en otros mares,
beso náufrago que busca otros naufragios.

Todo te consumía y te ocultaba.
Lo que llamaba fuego era ceniza,
una roja ceniza en movimiento
pero ceniza, al fin, ceniza en llamas.

Saint-Cloud, 16 de mayo de 1951.

II

CAEN *las hojas hacia la tierra*
y todo cae como las hojas
y todo se levanta
y crece como las hojas . . .

¡Oh primavera inútil! . . .
Todo se me desploma en el vacío,
todo desaparece y se confunde.
Todo total, hecho de ti, de todos,
de todo lo que existe sumergido
en el tierno esqueleto de la rosa.

Mira mis ojos,
mira el oscuro espejo del corazón:
la soledad me ahoga
como una campanada de silencio
que se repite en mil y mil campanas,
y nadie, sino tú, puede mirarla
caer en el abismo impenetrable.

Voy a la nada,
al angustioso nunca,
a la sombra sin sombra de la muerte;
prisionero sin cárcel
porque todo es caer a otra caída
como se caen las alas de los pájaros,
como se cae la luz en la ceniza.

Eternidad de un tiempo que no exis-
(te,
de siempre y para siempre
soy la sombra de nadie,
de cualquiera,
nada soy en la nada que me envuelve,
nada estéril, voraz, pálida arena
que desciende, que cae, que se anona-
(da.

Saint-Cloud, 30 de mayo de 1951.

III

RECOGI *de tus manos*
una a una
las gotas de agua,
las perlas de la sal
que en una orilla
de la flor del azahar de los naranjos
se despedían del sol,
de la mañana,
del mar azul que fueron desprendidas
como las frescas uvas de la vid.

En cada gota
veía brillar el sueño de la brisa,
los murmullos del prado en que des-
(ciende
noche a noche
la silenciosa luz de las estrellas.

Veía, también, tu imagen reflejada,
el invisible paso de las olas
y una música blanca,
de nubes,
de palomas,
de rocío,
florecía de tu rostro,
me inundaba,
inundaba la sed,
la sedienta mirada que te mira
en la playa invisible de tu mano.

Era después una isla
una isla gris
de corales crispados.
Isla desesperada
que las olas
han ido abandonando.
Isla de angustia
a la que azota
la inextinguida voz de los ahogados.
Isla negra
de páramos oscuros:
isla del corazón desamparado.

Saint-Cloud, viernes 18 de junio de 1951.

SEMBLANZA de DON MANUEL TOUSSAINT

Por Pedro ROJAS RODRIGUEZ

DAR alguna idea acerca de otra persona señalando los rasgos más característicos, es tarea fácil y cotidiana. El renombre también permite conceder aprecio, aunque las razones provengan de segunda mano. Pero el conocimiento a que llevan fama y obras o bien, cadenas de simpatías y las obras mismas, es el que más se aproxima a las nociones positivamente justas, siendo estas últimas las que definen a quienes son objeto de nuestro interés, mediante coincidencias en la forma de ver la vida, de quererla hacer y de saber aquilatar las intenciones ya realizadas.

Una personalidad tiene generalmente muchos ángulos desde los cuales puede juzgársele. Sucede así con el maestro Manuel Toussaint. Sin embargo, la parte de su individualidad que se ha traducido en obras, es la que mejor lo define. El ser amante de las artes le ha llevado a ir donde estén, a verlas de cuerpo presente, procurando paralelamente investigar antecedentes y exponer los resultados de sus estudios acerca de ellas. Se puede decir que sus consignas han sido: saber gustar, dar cuenta y propalar firmezas sobre las obras de arte. Empero, al señalársele de este modo, no se ha hecho más que pasar a un segundo plano desde un primero en que se ha mostrado viajero por ámbitos del presente y del pasado, resucitando el espíritu de humanidad bajo las verdades de las cosas y de las reflexiones objetivas. Este plano de los propósitos, de acuerdo con los cuales se conduce la vida, con todo y ser de la mayor importancia, en este caso está dominado por otro más profundo. En efecto, un tercer modo de ser alienta bajo los otros, en forma de sensibilidad hacia las formas y sus cualidades, de intuición para sus contenidos, de flúida extraversión sentimental de la belleza.

Los homenajes tienen por destino enaltecer a los hombres aunque sus figuras se resientan a causa de las circunstancias en que se otorgan. De aquí, el que un esbozo de retrato pueda ser más justo y con mayor razón si se apega a dichos y hechos del sujeto. Se escaparán cualidades quizá valiosas como las que más, pero que al fin tendrían que acabar en la disipación, en cambio, permanecerán reiteradas las que hacen honor a la real voluntad de ser, las que llevan a producirse, a exponerse. Don Manuel Toussaint merece ambas posibilidades de exaltación y se le han cumplido. Sólo que ahora nuevas personas vienen ocupándose en las tareas a relevo de la cultura, y tienen algo que hacer presente, pues reciben frutos del esfuerzo que se ha hecho y aún se viene realizando por los mayores. Don Manuel nos ha entregado muchos libros y nos ha dado muchas conferencias sobre el arte colonial en México y Latinoamérica, por lo que le debemos unas palabras. Sobre todo, nos ha ayudado a conocer y gustar de las cosas, para restaurar abiertamente nuestras conexiones con un pasado que ha condicionado el subconsciente colectivo que manejamos cotidianamente y al cual, por proselitismo hacia modas importadas, frecuentemente se ha ignorado.

Un retrato de Toussaint se puede intentar en estos trazos: joven ávido de saber, estudia hasta los primeros años de Leyes y corta su carrera porque comprende que nada tiene que hacer con una profesión que no hace juego con su temperamento e inquietudes. Amigo dilecto de la literatura, se cultiva por ella abriéndose ventanas al mundo. Por simpatía, viene a tener relaciones de emprendedora amistad con Saturnino Herrán, Alberto Garduño, los Loera y Chávez, Castro Leal... Y tras de fijar gusto y razón en las muestras del arte colonial que en el México de hace apenas tres décadas y pico, le servían de escenario a las juveniles inquietudes, se lanza a España y deambula Europa. Como en México, por allá va a los grandes y a los pequeños motivos de interés, los escudriña, ata cabos, inicia críticas y, sobre todo, los goza intensamente. Toussaint aplica entonces sus aptitudes literarias formando estampas de España que entrega al público como "viajes alucinados". Sin exaltaciones ni desproporciones hace resaltar tan presto lo más impresionante de un golpe de vista, como las fisonomías distintivas de pueblos y gente. El afán de ver, enlazado al de juzgar, le movía por los caminos y le metía en ciudades y recintos, disfrutando de las reliquias artísticas tras las cuales percibía prestigios mortecinos. Y sobreponiéndose a las emociones evocativas ensayaba descripciones, apuntaba plantas, relacionaba diseños. Ya había dado a luz su primer trabajo sobre la catedral de México. Ahora se preparaba para escribir la historia del arte que se produjo en América para la diáspora española. Su experiencia en España tenía que servirle para manejar los problemas de la plástica novohispana.

Durante las tres últimas décadas, por su propio impulso, a título de sí mismo, mediante inteligencia y trabajo, ha llegado a ser para México no sólo Doctor de la Universidad Nacional en reconocimiento de lo que ha dado, sino autor de obras maestras en la historia de las artes espaciales, buenas por la honradez con que está realizado el trabajo, por la puntualización de sus temas y el apoyo que se ha dado a lo histórico con datos de primera mano. Superando de este modo a las muy usuales formas de hacer las cosas —simulando investigaciones o sabiduría, plagiando autores olvidados, tomando a la ligera conocimientos que al rascársele descubren ser prejuicios—, don Manuel ha hecho honor a la belleza de las obras de arte y al respeto que merecen los artistas. Y lo que es más, frente a los saqueadores y destructores del legado artístico de México, ha luchado por la preservación, siguiendo los dos caminos posibles: empleando la minúscula autoridad del gobierno para tratar de impedir las depredaciones de la vulgaridad, la desidia o el mercantilismo; educando a compatriotas para que sepan lo que tienen y vale.

En lo que va de su vida de autor, él se ha encargado de pintar su propia persona. Se puede conseguir dar idea de la pintura, resumiendo frases características. En sus *Viajes alucinados. Rincones de España,* se encuentra dando un rodeo a los exteriores de la Catedral de Santiago y de pronto exclama: "—Puerta Santa de la catedral en la plaza de los Literarios, (¡mi plaza!)..." En efecto, en los años tempraneros aún presentes, había hilado poesías y ensayado la crítica literaria. Con la vocación hacia las letras desde siempre, ha soltado imágenes poéticas tan presto como gustado del rigor del lenguaje. Sus piernas, forasteras como él, "torres invertidas de otra catedral!" le conducían de una ciudad ya explorada a otra desconocida "cuyos monumentos aguijoneaban mi curiosidad". Viajando, en la vista de ojos, comprobaba datos, indagaba sobre tesoros artísticos que no había oído mencionar, daba con los famosos. En Oropeza, yendo hacia Guadalupe, halló un castillo y pronto "hice un croquis de la planta, reconstruyéndolo como me imaginaba que debía haber sido y torné al hotel por el camino más largo..." En Talavera visita fábricas de cerámica y luego contempla los azulejos desplegados sobre los muros de la ermita de la Señora del Prado, pero recuerda que no es ahí, sino en Sevilla, donde los esmaltes todo lo invaden, donde la fuente, "única por su joyosa alegría, debe su ser al azulejo".

Trashumante en México, antes y después de su viaje a Europa, va y viene por las huellas de los siglos coloniales, se sumerge en el ambiente a que aún se aferran los monumentos, provocando en el contemplador sensitivo la evocación de las épocas de esplendor. Al publicar *Paseos coloniales,* don Manuel ofrece a la imaginación divagadora, tanto como al exigente interés historiográfico, una serie de visitas a creaturas que considera hay que ver y explicar. Trasiega lo que encuentra mudo: "descubrir las pinturas tras el enjarrado, las firmas bajo los cuadros, las avaras inscripciones que ocultan significado". Estudia el conjunto, aprecia el estilo, hace la síntesis: "deliciosamente fatigoso trabajo". Sólo que no para en esto, pues acopia datos, hurga archivos, confronta noticias, razona sobre posibilidades. A veces, "el secreto resiste a entregársenos".

Toussaint no se desenvuelve por la vía de sus gustos literarios a pesar de poderlo hacer. Una razón inobjetable ha debido tener para dedicar su gran esfuerzo a presentar las cosas atendiendo de preferencia los aspectos positivos y restauradores de los hechos que estudia. Nuestro país también necesita seriedad y consistencia, que no sólo talento gastado en improvisaciones y lirismos. Demuestra que ha comprendido la importancia de acercarse a los hechos y examinarlos cuidadosamente, y que no los toma tampoco como pretexto para urdir teorías estéticas inconsistentes, ni aventurar bonitas afirmaciones superficiales. Critica acerbamente, todavía más, cáusticamente, a historiadores y críticos de arte que resplandecen en errores y sinsentidos. Pueden encontrarse numerosos ejemplos en sus pláticas, artículos y ensayos, sobre su interés en fustigar con la ironía adecuada, a desaprensivos o ignorantes.

En el lugar de investigador que él se ha formado, alguna vez, con motivo de formular un recuerdo de Salvador Toscano, se define en las páginas de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* Dice que ser investigador consiste en realizar esta tarea: "¿Simplemente reunir datos, nombres, fechas, lugares, como las piecesitas de un rompecabezas que pueden acomodarse y dar eso como solución del problema? ¡No! La investigación es un rompealmas, porque tenemos que poner todo nuestro yo, todo nuestro espíritu, en lo que estamos estudiando. El historiador tiene que reconstruir la parte de la existencia que está estudiando; si no reconstruye esa parte de existencia su obra no es válida".

Esa forma de desenvolverse la acusa en su trabajo sobre la catedral de México, muy especialmente. En 1917 se presenta con una monografía sobre el monumento,

(Pasa a la pág. 28)

LOS

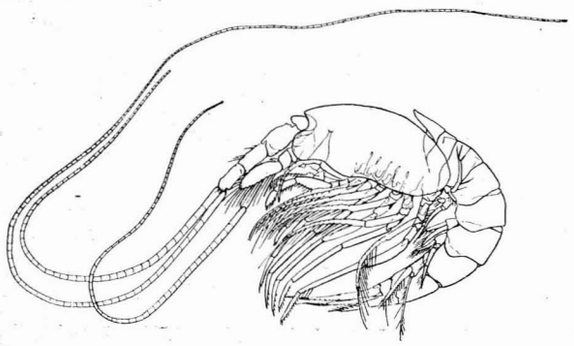


Fig. 1.

EXTRAÑOS POBLADORES del MUNDO SUBTERRANEO

INVESTIGACIONES MEXICANAS

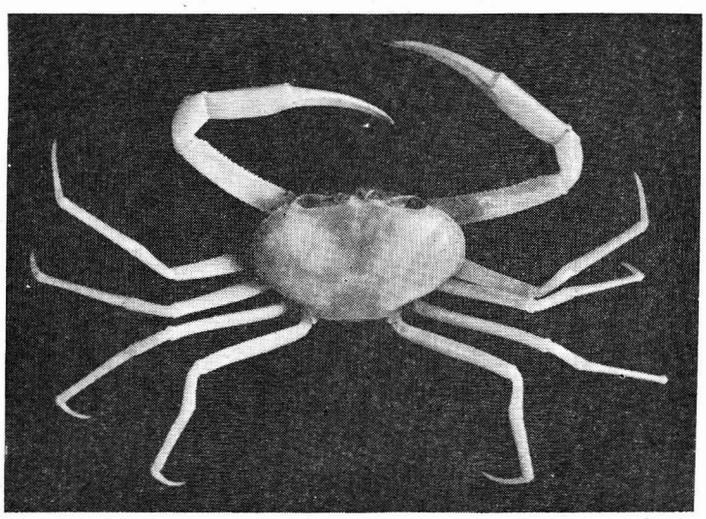


Fig. 2.

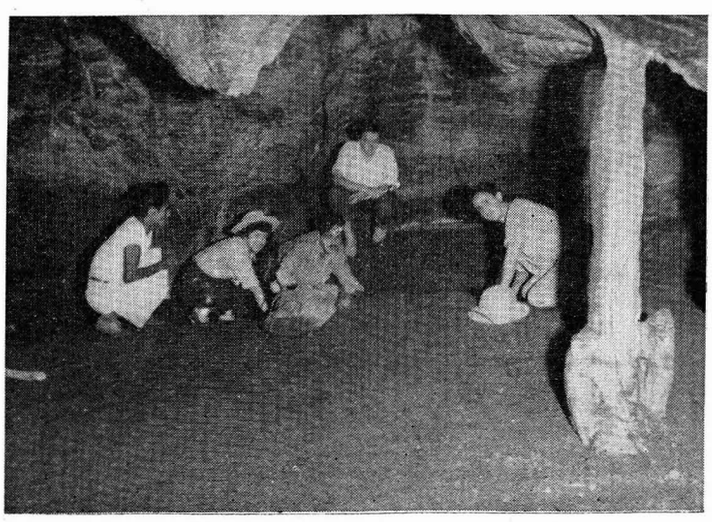


Fig. 3.

Por Enrique RIOJA

EL mundo subterráneo formado por simas, socavones y cavernas, toma, unas veces, la magnífica apariencia de fantásticos palacios, de suntuosas estancias, decoradas con profusión por estalactitas y concreciones que bordan y tejen pétreas filigranas, animadas, tal vez, por apacibles lagos de quietas y transparentes aguas, sobre cuyas tersas superficies tintinean sombrías las claras gotas de agua que caen desde la altura; en otras, se resuelve en un laberinto intrincado de grietas, estrechos pasadizos y fisuras insignificantes que cruzan en todos sentidos la roca, hasta perderse en las capas más profundas, que llegan hasta los abismos inaccesibles.

Este imperio de la obscuridad y las tinieblas, no sólo está poblado por los engendros de la fantasía, nacidos al calor de la superstición y el miedo, sino también por humildes criaturas que, dentro de su insignificancia, toman rasgos y perfiles por demás curiosos y extraños que las apartan, por su aspecto, por sus actividades y por su ecología, de los seres que gozan de la alegría de la luz, y que nos son familiares.

Los insignificantes pobladores de las cavernas no pasaron inadvertidos para las gentes de otros tiempos. Desde muy antiguo se tenían noticias de ellos aunque se les atribuían terroríficas virtudes y dimensiones espantantes, que están muy lejos de tener.

Dragones, cuélebres y vestiglos quedan reducidos a pequeños insectos, insignificantes cochinillas de humedad, pequeños camaroncitos y cangrejos, pálidas arañas, ágiles ciempiés, pececillos de piel blanquecina, salamandras o tritones y otras interesantes sabandijas.

Tales seres llamaron pronto la atención de los hombres de estudio. Entre las más antiguas indicaciones acerca de ellos están las hechas por Séneca en sus *Quaestiones Naturales* a quien cabe el mérito de ser, tal vez, el primer escritor que habla de un modo indudable de los animales que pueblan las cavernas al tiempo que establece su relación con los que constituyen la fauna hipogea, aunque no se substraiga del todo al ambiente de su tiempo. A pesar de ello nos llenan de admiración las siguientes líneas del ilustre cordobés: "Bajo la tierra hay vastas cavernas, inmensos espacios... Todas estas simas están llenas de aire, pues el vacío no existe en ninguna parte. Allí se encuentran estanques encerrados en las tinieblas y amplísimos lagos. Allí también nacen animales, pero pesados y deformes como es natural, ya que son concebidos entre aire espeso y ciego y aguas sucias por la quietud. La mayor parte de estos seres, son ciegos como lo son nuestros topos y nuestras ratas, los cuales carecen de visión que por otra parte les sería superflua... Se ocultan en las regiones subterráneas, gran cantidad de aguas ricas en peces, que la inacción ha convertido en inmundos. Si alguna vez estas aguas surgen a la superficie, llevan consigo una muchedumbre de ánimas de horrido aspecto." (Libro I, habitualmente el III, XVI-4).

Desde Séneca transcurren muchos siglos hasta que el P. Atanasio Kircher publique en 1664, su interesante y curiosísimo, por tantos conceptos, *Mundus subterraneus*. Después de Kircher hay que dejar llegar el siglo XX para que se inicie el estudio científico de las cavernas y de su fauna. Entre 1879 y 1880 se establece en Viena una sociedad para el estudio de las cavernas (*Verein fur Hoblenkunde*). Más adelante Daubrée dió impulso a tales investigaciones y gracias al esfuerzo de Martel la Espeleología adquiere rango de disciplina científica y dentro de ella nace la Bioespeleología o Biología de los seres troglóditas o cavernícolas.

Las singulares condiciones del ambiente subterráneo obscuro, húmedo y de temperatura casi uniforme son la causa de que en los tenebrosos abismos no puedan prosperar las plantas verdes que, a lo sumo, se asoman temerosas a la entrada de los obscuros antros.

La falta de ojos es el rasgo dominante en los animales cavernícolas; lo mismo en los peces, que en los camarones o en los insectos la ceguera es la norma y, aun, en los raros seres en que estos órganos persisten, más o menos atrofiados, son inútiles, ya que la falta de luz les impide funcionar.

La carencia de vista se compensa con la mayor agudeza de los demás sentidos; antenas, palpos y patas son largos, sutiles y delicados (fig. 1) y los órganos táctiles que en ellos residen son muy agudos y sensibles. La propia longitud de estos órganos, hace que sean utilizados por sus poseedores del mismo modo a como el ciego emplea el bastón con el que amplía el círculo de su actividad y así suple, en parte, la deficiencia de su vista. Estos órganos son los que guían y orientan a estos seres en las tinieblas; tal vez perciban además otra suerte de peculiares impresiones, para nosotros desconocidas.

El tono general con que se visten los cuerpecillos sutiles de los animales troglóditas, es una palidez fantasmal que los convierte en seres espectrales, cosa que acentúa su impresión de tenuidad y delicadeza. La falta de luz impide el desarrollo de sus

células o elementos pigmentarios. (Fig. 2).

En las cavernas no sólo viven los auténticos habitantes de las tinieblas o *troglobios*, sino los aficionados a su apacible retiro, los *troglófilos*, que las frecuentan quizás atraídos por la tranquila quietud o por el silencioso ambiente que en ellas existe, como los murciélagos o el legendario guácharo o pájaro del aceite de los venezolanos; estos, al llegar el día, se guarecen en ellas y así evitan la agria luz del día. También existen en las cavernas los seres extraños a ellas, los *trogloxenos*, que sólo despistados llegan hasta sus tinieblas, tal vez por ser en ellos instinto natural huir de la luz.

Las investigaciones bioespeleológicas han esclarecido muchos problemas generales planteados en el campo de la Biología. Entre otros, se puede citar el de la adaptación que aquí aparece más evidente que en ningún otro medio, por el profundo influjo que la falta de luz produce en los seres vivos. Infinidad de cuestiones ecológicas y de distribución se pueden resolver con esta suerte de estudios. Las investigaciones efectuadas acerca de la fauna cavernícola en Yucatán y Cuba, confirman y afianzan las ideas predominantes acerca de las relaciones que en otros tiempos tuvieron estos dos países.

Las investigaciones que se efectúan en el Instituto de Biología, permiten esbozar ya, a pesar de estar apenas en su fase inicial, varias zonas en la distribución de la fauna de las cavernas mexicanas: 1o. el grupo de las cuevas de la zona de Valles, en la sierra del Abra, con Cueva Chica, los Sabinos, el Pachón, Quintero, la Ventana, etc.; 2o. el de la región de Córdoba con Cueva de Ojo de Agua Grande y otras; 3o. el de Comitán con la Cueva del Tío Ticho, Zapaluta y que tal vez se extiende hasta Cerro Hueco cerca de Tuxtla Gutiérrez; 4o. el grupo de Yucatán con sus múltiples cenotes y aguadas; tal vez el sistema de Cacahuamilpa forme un grupo con una fisonomía especial.

Fig. 4.

Los estudios sobre la fauna cavernícola de México, se iniciaron tempranamente en este país, cuando apenas la Bioespeleología balbuceaba en Europa. Bilimek que visitó México en los tiempos de Maximiliano descubrió en la bellísima cueva de Cacahuamilpa, varios extraños animales que dió a conocer en 1867. Algunas dudas suscitadas sobre un crustáceo que describió están en vías de esclarecerse, por los estudios que actualmente se efectúan en el Instituto de Biología.

Posteriormente contribuyeron con unos descubrimientos: Packard, en Monterrey, en 1900, y más tarde Pearse, Creaser y Hall en 1932 y 1936 en Yucatán. En 1940 la *New York Aquarium Expedition*, exploró Cueva Chica a donde acudió para obtener sardinitas ciegas (*Anoptichthys jordani*). Durante ella se recogieron acociles y otros crustáceos cavernícolas que fueron descritos por Hobbs y Van Name. En 1942 y en años siguientes, los Doctores Bolívar, Bonet, Osorio Tafall, Peláez y Alvarez del Villar efectuaron importantes estudios y exploraciones en la región de Valles y muchos de ellos publicaron trabajos y describieron especies nuevas. El profesor Hobbs describió en 1943 un acocil que vive en la Cueva de Ojo de Agua Grande [1]

El laboratorio hidrobiológico del Instituto de Biología de la Universidad de México, extendió sus investigaciones, al campo de la fauna acuática e higrófila de las cavernas de México. (Figs. 3 y 4). Dados los medios disponibles y la información bibliográfica con que se cuenta dirigió su atención a los crustáceos, que tan singular papel tienen en la ecología troglodita.

En 1942 tuvimos ya ocasión de iniciar estos estudios al describir dos pequeños crustáceos ostrácodos nuevos, desconocidos hasta entonces por los zoólogos, cuyos diminutos cuerpecillos,

IV CONGRESO NACIONAL DE SOCIOLOGIA

Bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, la Asociación Mexicana de Sociología ha organizado el IV Congreso Nacional de Sociología que tendría lugar en la Ciudad de México, D. F., del 20 al 30 de octubre de 1953.

Se ha hecho invitación a este Congreso a los catedráticos de Sociología de las Universidades e institutos de cultura superior, a los maestros normalistas, a los estudiantes y en general, a los intelectuales de México y del extranjero interesados en cuestiones educativas.

La actividad del Congreso será exclusivamente proyectada al estudio de la Sociología de la Educación. Puede verse en la Convocatoria que las finalidades del Congreso son principalmente: el estudio de la educación en sus diversos aspectos, desde el punto de vista sociológico; el estudio de los problemas que implica poner la enseñanza al alcance de todas las clases sociales, hasta lograr hacer de la educación un verdadero derecho social; el estudio de los problemas sociales de la educación en México.

El IV Congreso Nacional de Sociología no tratará en sus sesiones, según se especifica en el reglamento, asuntos de política militante ni temas de carácter religioso. Serán considerados miembros activos del Congreso, con voz y voto: los catedráticos de Sociología invitados; las personas e instituciones que, además de inscribirse, presenten algún trabajo aceptado por la Comisión Organizadora, sobre cualquier punto del temario; los miembros de la Asociación Mexicana de Sociología; y quienes acrediten su personalidad como representantes de institutos superiores de cultura, universidades o escuelas normales de México y del extranjero.

En el Congreso se presentarían trabajos en cualquier idioma, sin límite de extensión, los mayores de 15 páginas deberán llevar un resumen del tema tratado en no más de 5 páginas.

El Comité Directivo del Congreso de Sociología estará formado por los Dres: José Angel Ceniceros, Secretario de Educación Pública; Nabor Carrillo, Rector de la Universidad Nacional y Lucio Mendieta y Núñez, presidente de la Asociación Mexicana de Sociología y Director del Instituto de Investigaciones Sociales de la U. N. A. M.

El extenso temario propone el estudio de un número enorme de asuntos relacionados con la educación, como son por ejemplo, entre los principales: El Medio Físico y la Educación; El Factor Biológico y la Educación; El Factor Psicológico y la Educación; El Factor Económico y la Educación; El Factor Social, Los Trastornos Sociales (la orfandad, el divorcio, la guerra, la delincuencia, etc.), Las Instituciones Sociales y la Educación. En la Segunda parte del Temario pueden hallarse también innumerables oportunidades para desarrollar un estudio en relación con "Las técnicas y Elementos Educativos como funciones Sociales".

Según se advierte en el Reglamento redactado por el Congreso, "los acuerdos y resoluciones del Congreso y de las Secciones, se tomarán por mayoría de votos de los miembros que concurran a la sesión plenaria; el Presidente del Congreso y los de las Secciones tendrán voto de calidad para el caso de empate en las votaciones".

Por otra parte, indica también en el Reglamento: "Los trabajos a los cuales se otorgue Mención Honorífica, serán preferentemente publicados en la Memoria del Congreso. Todos los demás que se presenten y aprueben se publicarán de acuerdo con las posibilidades materiales con que se cuente".

DIRECCION DE DIFUSION CULTURAL
SEMINARIO DE POESIA MODERNA

Conferencia inaugural, *Poesía y poema*, por Octavio Paz. 30 de octubre.

Poesía española contemporánea, por Max Aub. Noviembre 3, 4, 5 y 6.

Poesía mexicana del siglo XX, por Henrique González Casanova. Noviembre 11, 12, 13 y 16.

A las 17.30 horas, en el aula "Martí" de la
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

apenas miden medio milímetro; estos seres de vida muy singular, pertenecen al género *Entocythere* y deambulan sobre los acociles que pueblan las aguas de Cueva Chica, sujetándose a las microscópicas cerdas que revisten su cuerpo, en busca de los residuos de sus producciones tegumentarias o de detritos diversos que les puedan servir de alimento, al modo como lo hacen los piojillos de las aves entre la intrincada selva de sus plumas. En sus correrías sobre el cuerpo de los acociles llegan a veces hasta sus branquias y así gozan no solo de la intensa renovación de agua que en ellos existe, sino que quizás, toman también algo de la sangre que riega aquellos órganos respiratorios, muy vascularizados.

A partir del año 1949 el profesor Alejandro Villalobos emprendió una intensa campaña bioespeleológica en las Cuevas emplazadas en la vertiente del Golfo de México. Los resultados no han podido ser más fructíferos. Durante sus excursiones se han recogido mayor número de especies de crustáceos que las colectadas por las expediciones norteamericanas a Yucatán y a Cueva Chica. Hoy la colección de crustáceos cavernícolas de México del Instituto de Biología es la más importante y la más completa de cuantas existen. En la imposibilidad de señalar detalladamente todos los hallazgos, que han conducido a describir, hasta ahora, unas 11 especies nuevas y establecer cuatro géneros también nuevos, se hace una breve indicación de los más interesantes.

En la Cueva de Quintero, Alejandro Villalobos descubrió un camaroncito ciego, que estudió y descubrió con gran competencia, perteneciente a un grupo en que sólo se conocen cinco especies cavernícolas en todo el mundo. Este notable crustáceo, al que científicamente se le ha denominado *Typhlolepidomysis quinterensis,* (fig. 1) tiene un cuerpo transparente como el cristal, no llega a un centímetro de longitud y en cambio tiene larguísimas antenas, como sutilísimos flangelos, cuando menos tres veces más largas que el cuerpo.

Con este crustáceo vive otro de cuerpo aplanado y pálido, del grupo de los isópodos, al que hemos denominado *Cirolana bolivari* en honor del Dr. Cándido Bolivar, al que cabe el mérito de haber descubierto en Cueva Chica, y descrito en 1950, una especie del mismo género. (Fig. 5).

En varias cuevas de México se han descubierto diferentes especies notables de cochinillas de humedad (fig. 6), entre ellas varias del género *Protrichoniscus*

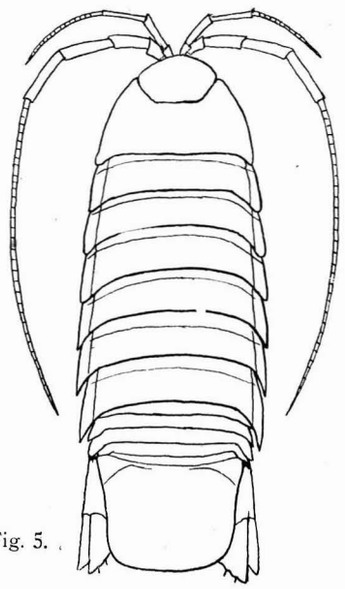
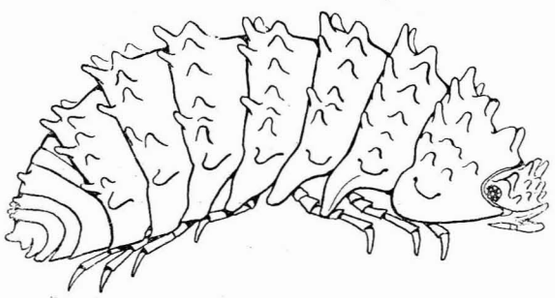


Fig. 5.



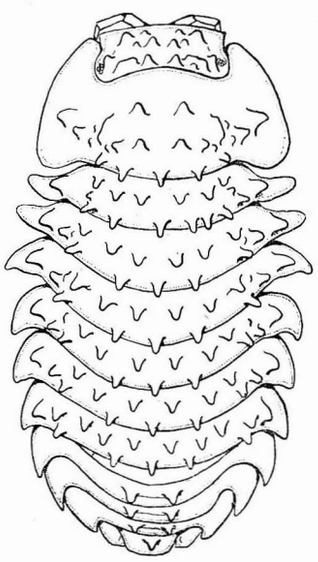


Fig. 6.

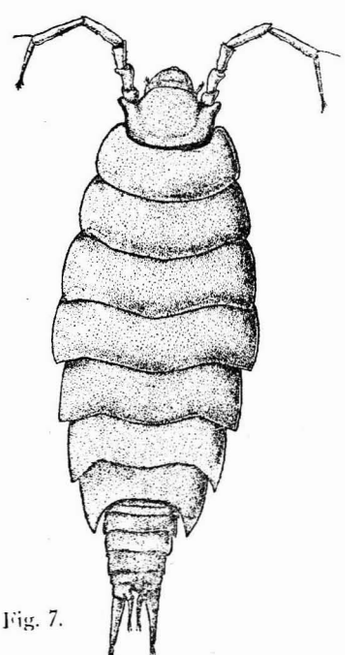


Fig. 7.

que pertenecen a una familia muy interesante, la de los *triconiscidos,* en la que son frecuentes las especies que se reproducen sin el concurso de los machos, por obedecer al curioso fenómeno llamado partenogénesis. (Fig. 7). De esta misma familia, se descubrió una especie muy curiosa en la Cueva de Ojo de Agua Grande, cerca de Córdoba, que tiene la particularidad de que la tendencia a vivir en lugares húmedos de sus congéneres, se acentúa en ella, al extremo, de que se encuentra perfectamente adaptada a la vida en los charcos de la cueva, en donde efectúa sus actos reproductores. Confirman este hecho el que sobre el crustáceo se fijan infusorios cavernícolas acuáticos muy interesantes.

En la Cueva del Tío Ticho en Comitán, lugar de donde se toma el agua potable que abastece la población, vive un extraordinario cangrejo ciego, del grupo de los braquiuros (fig. 2), el primero que se conoce en el mundo de su grupo, que lleva este género de vida. Tan interesante especie la hemos dedicado al insigne botánico José Mariano Mociño, una de las figuras más ilustres de la ciencia mexicana.

Todos los seres que hemos citado se alimentan de detritos orgánicos ya que la falta de luz impide la vida de las plantas verdes. Probablemente, contribuyen a sostener las cadena alimenticias de los seres cavernícolas, las deyecciones de los murciélagos, la murcielaguina; estos seres con su ir y venir, al volar y nutrirse fuera de la cueva, establecen la renovación de las posibilidades alimenticias dentro de los abismos subterráneos, al aportar materias orgánicas del exterior.

Las investigaciones prosiguen, las recolecciones continúan con mayor intensidad, lo cual seguramente dará por resultado el descubrimiento de otras novedades.

Actualmente, el laboratorio de Hidrobiología se ocupa del estudio de diversos seres cavernícolas y otros problemas bioespeleológicos que no mencionamos por estar en vías de realización.

Los datos que poseemos, aunque fragmentarios e incompletos, nos permiten afirmar, sin embargo, que la fauna cavernícola de México, es una de las más interesantes del mundo y una de las más numerosas. Todo hace pensar que pronto será también una de las más conocidas.

---

1 Para más detalles ver E. Rioja. "Los Crustáceos cavernícolas de México." *Memoria del Congreso Científico Mexicano.* VII Ciencias Biológicas. Zoología pp. 285-298. México, 1953.

EL DIARIO DE OYUKITA

UN CUENTO DE Juan de la Cabada

EN la Revista "Féminas" leí la recomendación de que toda joven escriba su diario. Tengo 15 años. Me pusieron de nombre Oyuki, aunque generalmente me dicen Oyukita. Por haber heredado la cara de mi madre, hija de japonés con mexicana, me llamaban "coreana" en la escuela donde acabé la Primaria, y sé que todavía hoy mis malquerientes del barrio me señalan con el mismo apodo.

El sábado 9 de octubre de 1952, día en que como tantos otros me regañó mi abuela, pensé a todas horas en Elías. A las ocho de la noche acudí a una cita que ayer me dió. Somos novios.

Terminamos el 2 de diciembre. A partir de esta fecha nada memorable sucedió hasta hoy, 25, en que tuve que ir a dormir al piso de arriba por una riña con mi madre a causa de ese señor que aborrezco tanto y dicen es mi padre.

Sin más, transcurrió el tiempo. El día último de diciembre también pintó mal y pasé dormida la entrada del año. Se disgustaron mi abuelita y mi mamá tan sólo por mí. ¡Qué desgraciada soy!

El 2 de enero de 1953 me habló de nuevo Elías, muy arrepentido según él. Era viernes y le conté puras mentiras.

Dos semanas después, el 16, terminamos porque le contaron que yo lo hacía tonto. No sentí pena ni rabia, pues era verdad: lo hacía tonto con Ernesto. Pero lo que sí me produce indignación es el pensar que cuando lo hice tonto con José Luis no le dijeran nada.

El 19 de enero, mi abuela nos echó en cara que tras que estábamos arrimadas éramos unas cochinas.

El 21 supe que la chismosa de María Cristina fué quien puso a Elías al corriente de mi infidelidad.

El 24 platicó María Elena con él. Era sábado.

Y el sábado siguiente, 31, lo ví en la tienda que está en la calle de la Luna.

El jueves, 5 de febrero, me dijeron que ya tenía una novia en la calle de Zaragoza; pero yo sé que "el que picones da, picado está". Sí, lo quiero; no lo niego. Más si yo he olvidado tantas cosas, ¿por qué no olvida él? No puedo explicarme cómo después de haberme dicho que me amaba, y habérmelo dicho llorando, se comporta de este modo. ¿Tan pronto olvidan los hombres sus promesas?

El 8 de febrero peleó mi madre con mi abuela. ¡Oh, cuándo se acabarán los disgustos de familia! Este mismo día, me cuentan que el miércoles a las ocho de la noche pasó Elías del brazo de una joven por mi casa.

9 de febrero.—Bronca otra vez con ese señor que odio hasta el aborrecimiento. Lloré de cólera toda la noche.

Día 16.—¡Qué vida más horrible! Me pegó mi hermano Mario porque no quise levantar de la mesa un vaso y un plato. Tan fuerte me pegó que parecía querer matarme. Pensé huir de la casa; pero mejor esperaré. También ví a Elías.

Febrero 24.—Me regañó mi abuela por los gatos, principalmente por la "Fátima" que maulla toda la noche y no deja dormir.

El 12 de marzo me dijo mi mamá: "Ve a un mandado". Y como lo dije que no iba, se sulfuró mucho y me aventó un elote.

El 13 de marzo hubo de nuevo gresca porque no fuí a otro mandado. Me golpeó mi mamá. Al anochecer, reanudé las relaciones con Elías.

15.—Ha seguido un período de tranquilidad en la familia. ¡Ojalá dure!

Marzo 26.—Elías riñe otra vez conmigo. Quedamos en vernos el sábado 28.

Pero lo ví el viernes a las seis y media de la tarde, y no lo saludé, pues no tenía por qué hablarle. Si quedamos en vernos el sábado, ¿por qué adelantar la cita? Y además, ¿por qué no me ha llamado por teléfono? Si él no lo hace, yo tampoco. Recuerdo ahora que el 13 de marzo, cuando me platicó que si había tenido otra novia fué por el muchísimo despecho que sintió al contarle María Cristina que yo lo hacía tonto, no le pregunté nada. El desembuchó todo. ¡Qué niños son los hombres!

Y desde el 11 de abril se teje una maraña de chismes acerca de él, pero yo me hago la desentendida para darles en la torre, pareciendo decir con mi silencio: "Por mí, que se divierta". Sólo sé que no podré olvidarlo nunca.

Olvidé apuntar que el Jueves Santo, 2 de abril, se me declaró Salvador y le correspondí. El 8 le dije que no pensaba llegar a quererlo y rompimos, pues, en realidad, así lo creo. Ví a Elías en la calle.

Lunes 20.—Ibamos del brazo María Elena y yo cuando vimos que tomaba Elías un refresco dentro de un tendajón. No quise hablarle directamente y le pedí a María Elena que lo llamara. Ella fué y le dijo: "Elías, venga tantito". El muy fatuo contestó: "Déjeme tomar mi limonada a gusto". Entonces me encendí de coraje y desde lejos le grité: "Elías, necesito hablar contigo". El respondió: "No puedo porque me duele un pie". Me puse blanca de furia y avancé hasta la puerta del tendajón: "Pues a mí me duelen los dos y, sin embargo, ya ves, aunque no quisiera verte ni en pintura, tengo que hablarte". Salió y se fué sin volver la cara. ¿Por qué lo querré tanto?

Martes 21.—Hace tiempo que me acompaña Héctor. El domingo 19 fuimos al cine y me pidió relaciones. ¿Qué podré hacer para olvidar a Elías? Le correspondí a Héctor. No sé si lo quiera; pero es tan bueno, tan cariñoso y fino, que pienso: "Si Elías tuviese siquiera la cuarta parte de la bondad del otro, todo sería muy distinto". Y diciendo esto para mis adentros, resulta que ya pienso y creo querer a Héctor.

Abril 23.—Me habló de amores Raúl. No le resolví nada porque no quiero hacer tonto a Héctor.

El 27 de abril por la mañana le dí a Raúl el "sí", y por la tarde le dije que "no".

Rara vez me enfermo, y sólo de catarro, pero si pesco uno caigo en cama. Así estoy ahora. Es 1º de mayo. Gracias a que no tengo que ir a trabajar.

9 de mayo, sábado.—Esta tarde, hace unos momentos, me pidió Héctor que me casara con él.

Mañana del día siguiente, domingo 10.—Es "día de las madres" y regalé a la mía un corte de vestido. Estoy contenta. Hay un sol magnífico. Héctor quería venir a mi casa y hablar con mi mamá. Por el momento, lo disuadí: Héctor, eso sería una inconveniencia. Mira, no le he dicho nada de nuestras relaciones, porque necesitaba cerciorarme de si me quieres". Respondió: "Sí, Oyukita, te adoro. ¡Te quiero muchísimo! Piensa que serás mi mujer, no por un tiempo sino por toda la vida. Medítalo bien, y luego se lo dices a tu mamá para ver qué te aconseja".

Martes 12 de mayo.—Le han contado que el domingo, después que nos separamos, me fuí al cine con otro pretendiente. Furiosa, porque esto sí es una calumnia, acabamos la plática enfadados. Si no me tiene absoluta confianza, mañana miércoles, que volvamos a vernos, romperé con Héctor aunque haya de llorar mis ilusiones muertas... el fin de mis anhelos... ¡Ay, Héctor!

El sábado 6 de junio nos contentamos y el 11 rompimos, porque de repente se topó con Elías y pelearon a golpes. Francamente, ganó Héctor; pero yo me puse de parte de Elías, con quien volví después de la pelea. ¡Lo quiero tanto... tanto! Quizás porque una vez lo hice tonto y juntos hemos pasado muchas penas.

Pero hasta hoy, domingo 5 de julio —¡después de un mes!— no había vuelto a verlo. El martes hablé por teléfono en vista de no haber sabido más de él, y me contestó muy enojado. El 14 vino a verme.

El viernes, 17, platiqué con Héctor. Me dijo que el sábado anterior Elías lo invitó a una copa. Me molestó que se hayan hablado. Era conceder demasiada importancia a este menso de Héctor. Pero tuve que oir y callar. ¿Qué otra cosa me quedaba sino esconder mi encono? ¡Entonces, ninguno de ellos peleó por mí! Detesto reconcentradamente a los dos: al uno —Elías, a quien tanto compadecía, por rajón; al otro —Héctor— por su benevolente condescendencia, que no es sino engreimiento, vanidad. ¡Al diablo, al diablo los dos, y cada cual por donde vino!

El 27 de julio por la noche, cuando vuelvo de la calle, me dice Lilia que de parte de Elías llegó un muchacho con un recado para mí, y que ella le informó que yo estaba en la asamblea del sindicato.

El 28, Jaime —un buen muchacho amigo nuestro— nos convidó a un baile por ser día de su cumpleaños. Ese cascarrabias de mi hermano Mario me regañó por bailar yo tres veces seguidas con un señor gordo y casado, que le era antipático y a mí me hacía gracia.

El 30 me llamó Héctor por teléfono. Fuimos al cine Capitolio y una vez más me propuso casamiento. Pero quién sabe a qué llegaremos. Por mí, estoy dispuesta.

Miércoles 5.—Por la mañana nos citamos a las ocho de la noche. Vino y dimos una vuelta. Gracias a mi abuela que se interpuso no me pegó Mario. Se enojó porque no le cosí una camisa que iba a mudarse y a la que le faltaban todos los botones. Héctor quedó en llevarme de paseo el domingo por la tarde.

Domingo.—Me cansé de salir constantemente a la calle con mil pretextos y aguardarlo hasta las siete de la noche. Por fortuna llegó de visita una amiga y decidimos ir al cine en compañía de su hijito. Así que me dejaste plantada... ¿no, Héctor? Para que no se te haga costumbre, ¡verás! ¡Ya verás!

Dibujo de Elvira GASCON

A la mañana siguiente le dije a mi mamá que vendría Héctor a pedir mi mano.

—¡Nada más entra ese tipo a la casa y verás cómo sale!— resopló furiosa.

Por la noche me regañó Mario porque se me rompió la yema de un huevo al freirlo. En cuanto a Héctor, es mejor dejarlo a la voluntad de Dios.

¡Qué injusticia! El 1º de agosto, como una fiera rugió mi abuela que no más nos pasabamos de golfas la vida y que éramos unas malvadas. Es verdad que con frecuencia desatendemos el trabajo de la casa, pero, ¿por qué a Mario, que debería cargar con mayores obligaciones, nunca lo reprenden, sólo por ser hombre... y todo lo bueno para él, mientras para nosotras —Lilia y yo— las sobras?

Agosto 3.—No sé para que me llamaría hoy Héctor varias veces, siempre cuando estaba yo fuera de casa, según me dijo Lilia, que estuvo pendiente del teléfono.

Agosto 4.—Lo esperé a la salida del trabajo para saber lo que quería y me dijo, sonriendo, que "nada".

El lunes, 10 de agosto de 1953, cambié de empleo. Comencé a trabajar en la "R. O'Connor & Co.". De regreso encontré por casualidad a la *Chata* y al "chimuelo", hermanos pequeños de Héctor, y les recomendé le dijeran que no me hablase por teléfono; que nos veríamos en la esquina convenida el martes a las seis y media. Les regalé dulces. Cuando llegué a casa me advirtió Lilia que me telefonearon, y mi mamá había tomado la bocina.

El martes 18, desde las seis y media, rondando las esquinas esperé inútilmente a Héctor hasta las siete de la noche. Desalentada emprendí el camino de mi casa en un tranvía, pero a las nueve en punto oí venir de fuera su silbido y salí a verlo. Me contó que llamó por teléfono y habiendo respondido mi madre pasó él la bocina a la *Chata*, quien dijo que hablaba Esperanza para saludarme. Mi mamá no tragó el anzuelo y contestó a la *Chata* que "hiciera el favor de decirle a Héctor que no me molestara más, porque le iba a salir cola". Mientras caminábamos y refería lo sucedido, comenté yo:

—¡Ay, Héctor! ¿No te dije que esto nuestro es difícil, muy difícil?

Y él repuso:

—Sí, Oyukita, por mi parte... no lo sería tanto, ¿verdad?— Y agregó: "Mira, Oyuki, piensa con la cabeza. ¿Por qué no le hablas en serio a tu mamá, diciéndole que me permita la entrada a tu casa para visitarte y que yo estoy dispuesto a casarme en un plazo de tres meses o el que ella fije". Prometí seguir su consejo y, contra lo que suponía yo, mi madre accedió sin alterarse.

El lunes que habló Héctor por teléfono, le dije a ella quien me había llamado y que a las ocho de la noche iba a salir un rato a la calle para verlo y dar juntos una vuelta.

Cuando me acompañaba de regreso a la casa, vimos a distancia la figura de mi madre que aparecía en la puerta.

—¡Oyuki, ahí está tu mamá! —Musitó trémulo, Héctor—. ¿Cómo no vas y le ruegas que venga para formalizar las cosas de una vez?

Me dirigí con cierto sobresalto hacia mi madre.

—Bueno, vamos... —asintió.

Pero yo me le adelanté para prevenir a Héctor y alentarlo:

—Ya viene.

—Me voy..., Oyuki... Oyukita —titubeó él.

—¡Cómo! —exclamé—. ¿Entonces, para qué me pediste que llamase a mi madre?

—Perdón... Oyukita —tembló en un hilo de voz—. Pero... tú no sabes lo feo que se siente... —y arrancó de prisa, dejándome estupefacta. ¡Qué vergüenza la mía delante de mi madre! No es para repetir la reprimenda que aguanté.

¡Ya esto se acabó!

Sin embargo, el jueves me cerró el paso, mientras volvía yo del trabajo y habló con una voz honda, no recuerdo cuánto, con tanta turbación, que no sé porque lo perdoné. Parece atributo de mujeres las propensiones al sufrimiento y al perdón.

El sábado 15, que no trabajamos por la tarde, vendrá a las cuatro y media. ¡Dios ha de querer que venga!

Sábado 15.—Eran ya las cinco, y como aún no aparecía lo llamé por teléfono. "Perdón, Oyukita, mi vida; pero olvidé que la cita era para hoy. Nos vemos a las ocho. ¿Quieres?".

Fué puntual, y al despedirnos prometió volver mañana, domingo, día de mi santo, con un regalito...

El domingo 16 de agosto, San Joaquín, día de mi santo, me dejó plantada. ¡Con cuánta rabia, desdicha y amargura me pasé las horas que debieron ser para mí de las más alegres y felices!

A ver con lo que me sale cuando pretenda volver a hablarme, si es que vuelve, cosa que dudo mucho, pues no creo que tenga la desfachatez de presentarse jamás ante mi vista.

El día 1º de septiembre de 1953 terminamos definitivamente —¡para siempre!— Héctor y yo. Así se acabaron las ilusiones, lo mismo que este diario y todo... ¡todo! ¿Por qué se me saltan las lágrimas? Iré a dormir al cuarto de arriba para que nadie —y menos ese aborrecido de mi padre— sepa de tan extraña pesadumbre y este llanto.

Alvaro Matute, Víctor Blum, Augusto Benedico, F. García Luna y G. Alvarez Bianchi.

Augusto Benedico, Violeta Sevilla y un conjunto de máscaras.

KAFKA, MI PROJIMO LEJANO

Por J. S. GREGORIO.

"... He asumido fervientemente la negatividad de mi tiempo, que por lo demás me es tan próxima, que no tengo el derecho de combatir y sí, en cierta forma, el derecho de representarla".

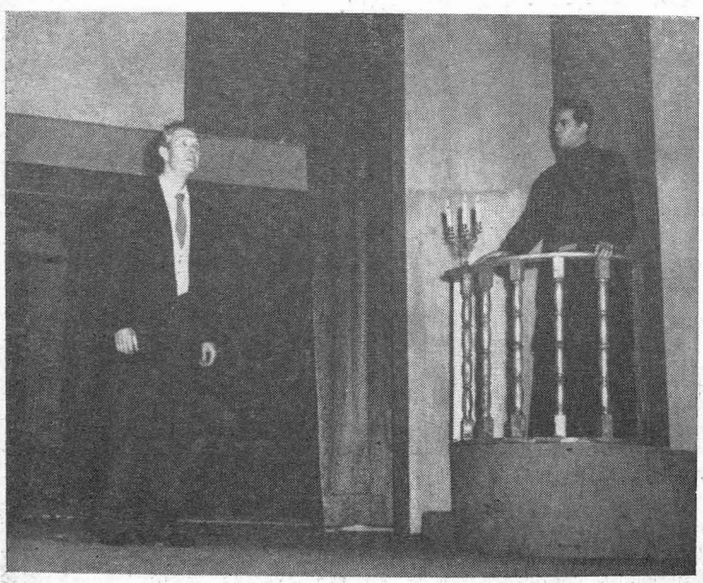
KAFKA.

EL mundo del pensamiento y del arte es el mundo del mensaje. Oportuno o inoportuno, elevado o mezquino, claro o difícil, sutil o burdo, siempre se encuentra el mensaje en la obra humana. La actitud y la conducta, la tendencia, la forma de vida se exteriorizan y cristalizan en las producciones del hombre: la propia sociedad y sus instituciones, la arquitectura y las artes plásticas, la literatura, la filosofía, etc. Al árbol se le conoce por sus frutos y los frutos del hombre son ante todo las constelaciones de la cultura y de la vida social. Apercibirlas y penetrar su origen es pues trabar conocimiento con nosotros mismos.

La justicia, dibujo de M. Prieto.

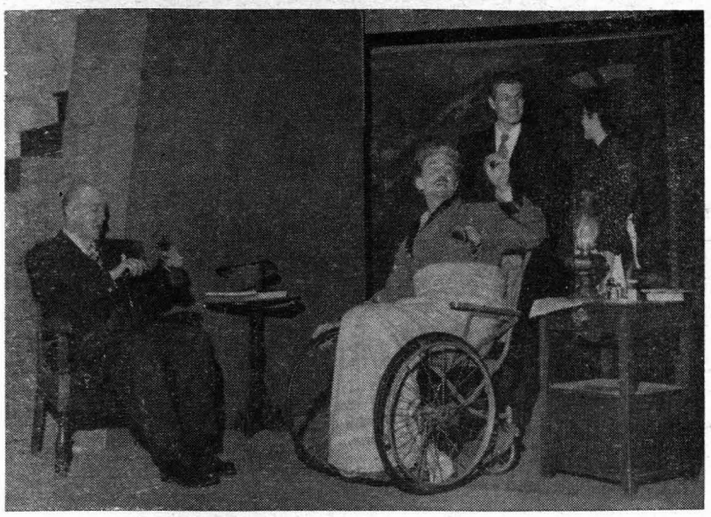
La obra de arte siempre dice o significa algo. Por eso, la fruición estética pura que brotara de sí misma y a sí misma se bastara no existe. El arte por el arte no existe. Sólo se daría si el hombre pudiera ejercer la actividad artística desentendiéndose de su condición humana: de su fisiología, del estómago, del sexo, y, sobre todo, del ambiente en que se mueve. El artista no puede renunciar a su condición de hombre ni desprenderse jamás de la placenta social que a todos nos nutre. Debido a ello, cuando posee sensibilidad e inteligencia y dice su palabra, dice la palabra de muchos. Pero ¿quiénes son en cada momento los que se identifican con el artista, quiénes los que atienden a su voz y a su palabra, cómo se integra el público del artista? Indudablemente las características de la obra producida —o sea, las del

EL TEATRO



La escena de la catedral.

La escena del juicio.



Héctor Mateos, Manuel Casanueva, Augusto Benedico y Leonor Llansás.

A. Benedico y Leonor Llansás.

mismo artista— proporcionan la respuesta. Indaguemos algunas de las de Kafka que puedan servirnos de orientación, ya que se acaba de montar tan admirablemetnte por el Teatro Universitario la versión teatral de *El Proceso* y ya que la lectura de Kafka es obligada (para el lector "culto"). Indaguemos, de preferencia, lo que significa *El Proceso* considerándola en relación estrecha con el resto de su obra.

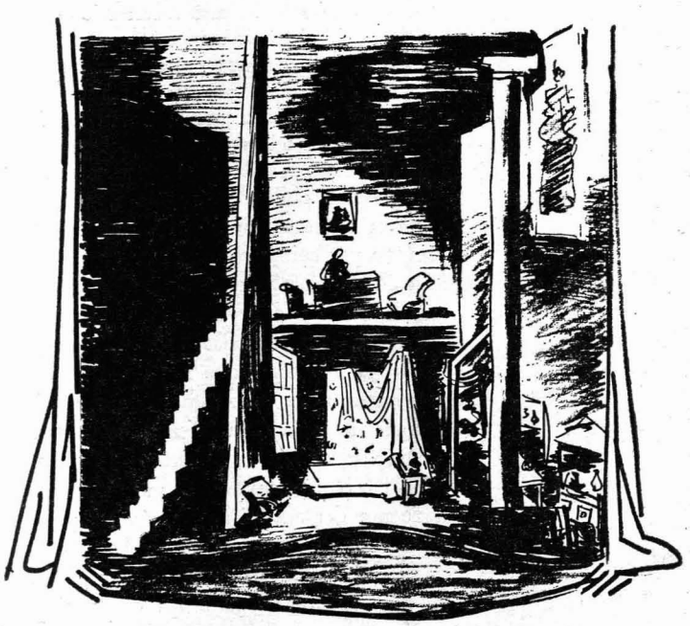
Un buen día —el de su trigésimo aniversario precisamente—, José K., empleado de Banco, es visitado por dos inspectores y un comisario de policía. Le participan que desde

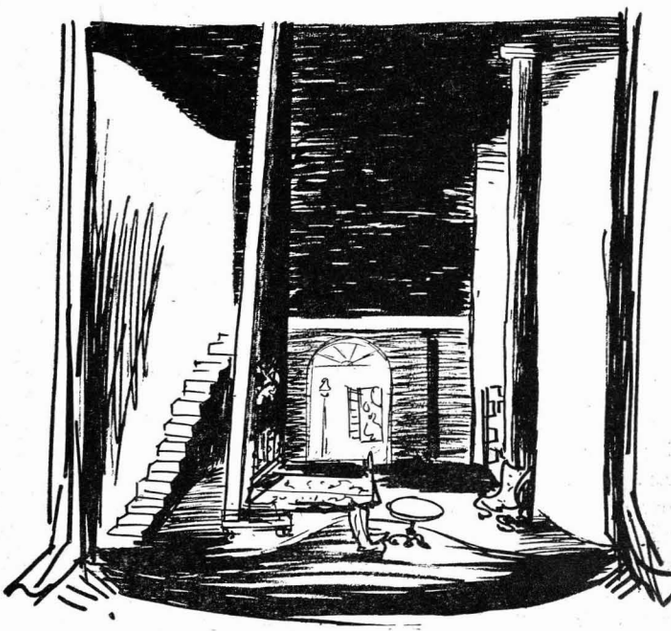
ese instante se ha iniciado su proceso. ¿Quién lo acusa, de qué se le acusa? José K. no lo sabrá nunca. En realidad nadie lo sabe. El hecho es que José K. vivirá (¿vivirá?) un año su proceso para morir al fin víctima de él, y a manos de los ejecutores de una Justicia incomprensible.

La novela se desenvuelve en una atmósfera de pesadilla que André Gide y Barrault supieron conservar en su versión escénica. Las situaciones anómalas y los acontecimientos absurdos penetran la trama cotidiana de la vida y se narran con absoluta naturalidad. La gran lección de Kafka está justamente en el campo del estilo: el mecanismo de la extrañeza, del horror y la opresión, de la angustia, sólo se desencadena valiéndose de la narración cotidiana desprovista de alardes retóricos (que también es la lección de Poe, de los contemporáneos que adoptan el llamado "tono neutro"). Quizás en la pieza la pesadilla es más pesadilla. Así, José K. sueña ostensiblemente en la escena del verdugo que azota a los inspectores, mientras que en la novela esto ocurría como si nada, al salir el protagonista de su oficina. Digamos de paso que Gide y Barrault, sin alterar el fondo, cambiaron el orden de sucesión de ciertos episodios. Con muy buen tino, por ejemplo, pusieron como escena antepenúltima lo que en la novela es el capítulo II, o sea, el interrogatorio del acusado, escena que

Dibujo del vitral para la catedral.

por las palabras violentas de José K. puede dar lugar —relacionándolas con otras— a ver en la obra una crítica del aparato im-





Dos de los esquemas para la escenografía.

placable y torpe, ciego, deshumanizado y corrompido de la Justicia, según se practica en las tierras donde domina el afán de lucro. Sin embargo, José K. y Kafka (¿hasta qué punto son personajes diferentes?) nunca tuvieron una actitud crítica ante los vicios de nuestra muy honorable sociedad. De manera que hay que buscar el sentido de la obra en otra parte. Acordándonos de nuestras buenas épocas de existencialistas podríamos echar a volar la imaginación existencialista y decir: *El Proceso* muestra que el hombre no es nunca inocente y que la culpa teológico-metafísica lo avasalla. La tragedia de José K., consiste en que no quiere asumir el proceso inevitable que por el mero hecho de ser humano tiene que afrontar. Esta sería una tesis muy interesante; lo único malo es que soslaya el problema auténtico: ¿la vivencia —procesal, digamos— de K., tiene alcances universales y permanentes? ¿Es válida para todos los tiempos y lugares?

La culpa puede ser ficticia o real, con la circunstancia de que el peso de ella no proviene de su realidad sino del grado de conciencia que no depende siempre de factores ajenos. La conciencia de José K. lo coloca frente a una culpabilidad ignota y, por ello, más despiadada. A K. lo domina por completo su Proceso como potencia maligna y destructora, como divinidad primitiva sedienta de víctimas. K. no es dueño de sí mismo, sino que depende del Tribunal que jamás podrá conocer, que no existe y cuya mirada penetrante siente o presiente, sin embargo. Este fenómeno lo llaman los filósofos —desde Hegel— *Enajenación*, con lo cual se indica la trampa en que cae el hombre a manos de los monstruos que él mismo ha creado, con lo cual se indica ciertamente que esos monstruos son a veces incluso meros fantasmas de poderes inexistentes.

La *Enajenación* de K. es la de Kafka, en virtud de una "participación" fácilmente comprensible, y la enajenación de Kafka es ante todo la religiosa. En efecto, detrás del inasequible Tribunal de *El Proceso* —ya lo han señalado los intérpretes del escritor checo—, detrás del Consejo que dirige la construcción de la muralla china, de los Señores de *El Castillo* o de la Dirección invisible del relato *Lámparas Nuevas* se encuentra el Señor-Dios de los Ejércitos, vengador e irresistible, el Dios de Moisés que señala con espada de fuego a sus elegidos. Así, en el relato de Kafka *La Espada* el protagonista se halla en un despertar dominical con esa arma pegada a su espalda y la punta clavada en la nuca sin causar herida alguna: es Kafka el elegido, el que rescata y trasmite el secreto de la olvidada Ley. Kafka, víctima de su pasión ultraterrena, el que muere acuchillado a manos de sí mismo. Tal es el sentido de *El Proceso*, el sentido aparente. Se trata pues del totalitarismo de Dios y de su acción desquiciadora, no de totalitarismos sociales o políticos según reza el programa teatral, que con éstos no tuvo que ver nunca el autor de *La Metamorfosis*.

"Tres elementos han determinado la carrera de Franz Kafka: el conflicto con el padre y la comunidad judía; la vida de célibe; la enfermedad", escribe Pierre Klossowski. Se ha insistido especialmente en el primer elemento, debido a la influencia de Freud. Pero, ¿bastarán tales elementos —psicológicos y fisiológicos— para explicar a Kafka? El sentimiento kafkiano religioso de "retorno al Padre" —con los anejos de culpa y desarraigamiento— ¿no rebasará lo estrictamente psicológico para insertarse en lo social? Después de todo, las peculiaridades psicológicas no brotan de sí mismas o de lo

Diseños para las máscaras que Miguel Prieto modeló para *El proceso*.

fisiológico, sino de la urdimbre social, lo que además explica cómo la obra de arte puede atraer en torno suyo a tantos que se reconocen en ella o gustan de ella. Sin duda que lo importante en Kafka no es su conflicto

Augusto Benedico y Luis Aragón.

con el padre o su tuberculosis sino los sentimientos de desarraigo, de culpa, de subordinación, de infinitud que invaden su obra y su vida. Por ellos, Kafka se encuentra *socializado*, ya que los sentimientos son por definición *sociales*, colectivos. Por ellos. Kafka se verá en medio de la comunidad humana a la cual siempre quiso sustraerse y tendrá que soportar el juicio inapelable de sus semejantes, de su prójimo y de su lejano.

Pero ¿quién es el prójimo de Kafka? ¿Acaso el revolucionario intachable o el político oportunista y ramplón? ¿El ambicioso financiero? ¿El humilde campesino de huaraches? ¿El deportista consumado? Quizás alguno de éstos pueda ser el prójimo de Kafka, aun cuando lo creo difícil, pues su prójimo tendrá que ser quien comparta sus hondos sentimientos. No el esperanzado y el optimista y sí el escéptico y el nihilista; no el firme paladín de los humildes y sí el veleidoso o el apóstata; no el inquieto y el insatisfecho que avizora el mañana sino el inquieto gozador de fugaces presencias y pasados. El prójimo de Kafka tendrá que ser el inadaptado, el torturado, el mezquino, el tenebroso, el viudo, el inconsolado, *le prince d'Aquitaine à la tour abolie*... Ahora bien, este espécimen de hombre —que vive en el orbe de la "enajenación" y de la estéril "compensación"— es, a su vez un producto social. De ahí que se equivoque Kafka cuando escribe en su *Diario*: "No es solamente por causa de mi situación social, sino más bien debido a mi propia naturaleza por lo que soy un ser encerrado, taciturno, insociable"; y se equivoca porque su misma naturaleza proviene de su personal situación social. ¿Y cuál es el *status* social de Kafka? El del más devastador individualismo, el de la soledad acendrada, el de la mutilación moral y física, en suma, el de la *separación radical*. A Kafka le obsederá su prójimo, precisamente por remoto, y sin embargo llegará a decir: "¡Miedo de estar ligado y de perderme en la ligazón. Entonces no estaría nunca ya solo!" ¿Qué de extraño que pueda exclamar: "la taciturnidad es uno de los atributos de la plenitud"? En *El Proceso* el inspector FRANZ aprehende a K. (¿Kafka?), o sea, Kafka enjuicia su propio egoísmo ya que el inspector va a contraer matrimonio y José K. es un soltero empedernido. No obstante su propia condena el egoísmo de Kafka será irredimible. Vivirá únicamente para y por la literatura, oasis verdadero de su casi voluntario desierto espiritual. Y sin embargo este ser atormentado razonará: "Todos sostenemos un combate común... Yo no puedo mantener un combate personal; si por una vez me imagino ser independiente, si por acaso no veo a nadie a mi alrededor, bien pronto se sigue que he sido obligado a asumir mi puesto por una constelación que no es inmediatamente o por completo accesible". Esa "constelación" se entregará tan sólo al luchar contra todas y cada una de las formas de *separación*, contra todas y cada una de las instancias o poderes que mutilan al hombre y lo separan de sí mismo. La comunidad humana se conquista luchando contra la opresión y contra la miseria, hoy ya vencidas en buena parte del mundo. Esta es la fuente del optimismo auténtico y de la inteligencia y esperanza verdaderas, esta es la fuente de la "humanidad" que Kafka, (y Kierkegaard y todos los existencialistas que en el mundo han sido) ignorara, parece que con toda conciencia.

LA MUSICA

Por Horacio FLORES-SANCHEZ

La Temporada de la Sinfónica Nacional.

BAJO la dirección de Aaron Copland dió principio, el viernes 18 de septiembre, la Temporada de Otoño de la *Sinfónica Nacional* en el Palacio de Bellas Artes. El programa: integrado por tres obras del director mismo: la *Obertura al Aire Libre*, la Suite de *Appalachian Spring* y el *Retrato de Lincoln*, agregaba una más de autor norteamericano, la *Sinfonía Nº 3* de Roy Harris, e incluía un extraño elemento en el conjunto: el *Poema para Violín y Orquesta* de Chausson.

El concierto, pese a las brillantes interpretaciones del director, careció del lucimiento propio de una noche de inauguración. El entusiasmo despertado en algunos espectadores de espíritu alerta se vió limitado por un auditorio escaso, y lo que debía convertirse, en circunstancias más favorables, en un homenaje a uno de los compositores contemporáneos más valientes y de obra más auténtica, quedó puramente en una velada de ambiente cordial.

Las razones de este resultado pueden atribuirse: primero, a una organización deficiente de la temporada (nula creación de atmósfera propicia, lentitud en los procedimientos informativos y desatención de las ventajas de la publicidad) y segundo, en lo que al concierto en particular se refiere, formulación poco atractiva.

Bien está el empeño de educar; pero los métodos deben ser, fundamentalmente, estimulantes. ¿Cómo vamos a educar al público si no podemos siquiera atraerlo, llamarlo, hacerlo llegar a la sala de conciertos? Copland tiene prestigio, sí, pero entre el núcleo pequeño de los conocedores. No hay en estos conciertos, por otra parte, un solista del relieve necesario para convertirse en el medio de atracción. Y, por lo que a las obras se refiere, la que podría llamar más la atención sería la Suite de *Appalachian Spring*, que no basta por sí para hacer ir cuando menos mil personas (en ninguna parte del mundo) a la sala de conciertos. Y un concierto preparado en tales circunstancias ¿dónde podría ser una brillante inauguración de temporada sinfónica?

Pero, por lo que al resultado puramente artístico se refiere, la dirección fué ágil, vibrante y de dominio absoluto en la orquesta. Si la iniciación, en la *Obertura al Aire Libre*, nos mostró un Copland juvenil y ausente de las estructuras complicadas, la Suite de *Appalachian Spring* nos llevó a la expresión vigorosa, dinámica, de cuerpo sólido del Copland

maestro de los recursos orquestales; y el *Retrato de Lincoln* (con la narración en la voz sonora de Jorge del Campo) puso el sello dramático de la noche. La *3ª Sinfonía* de Roy Harris fué algo así como una eficiente clase de composición en la interpretación fiel de un colega. El poema de Chausson, teniendo como solista a Enrique Serratos, fino, entusiasta, seguro, marcó con su suavidad el contraste de las obras contemporáneas.

ROBERT LAWRENCE. El segundo concierto de la Sinfónica, a cargo del director norteamericano Robert Lawrence, tuvo un público más abundante y ofreció un programa más variado y no menos interesante: la Obertura de *La Flauta Mágica* de Mozart, la Suite de *Billy the Kid* de Copland, las *Siete Canciones de* Revueltas, en un plausible gesto del director hacia la música mexicana, y la *Sinfonía Fantástica de Berlioz.*

De arriba a abajo: Rubinstein, Badura-Skoda, Arrau y Lawrence.

El maestro Lawrence, genuinamente interesado en la fiel comunicación de las obras, trabajó evidentemente con positivo entusiasmo. Medido en sus movimientos, huyendo de lo espectacular, supo sin embargo hacer tocar a la orquesta con plenitud. De una gran belleza fué su interpretación de la Obertura de *La Flauta Mágica* de Mozart y dicha con admirable nitidez. La Suite de *Billy the Kid*, un poco debilitada en el Allegro, conservó, empero, toda su atmósfera, fluidez y ritmo coreográficos. Las *Canciones* de Revueltas en la fina voz de Carlos Puig, tuvieron un colaborador excelente. Y la *Sinfonía Fantástica*, en su versión original, puso en evidencia las muchas posibilidades de la Sinfónica. Un clímax muy bien logrado, en el Cuarto y Quinto movimientos (*Marcha al suplicio* y *Sueño de una noche de Sabbat*) ganaron al director un aplauso prolongado del público. Lástima que no siempre sea posible un número suficiente de ensayos para integrar en su máximo acabado las obras.

La Filarmónica de la Ciudad de México y los solistas Rubinstein, Arrau y Badura-Skoda.

La orquesta, que bajo la dirección de Sergiu Celibidache llegó a sonar compacta y empezó a ganar prestigio, ha decaído en la presente temporada, simultánea a la de la Sinfónica Nacional, y sirve sólo de base para el lucimiento, casi inevitable, de tres concertistas de gran prestigio.

La Filarmónica adolece de un equipo desigual de instrumentistas y ello se hace evidente cuando falta la mano exigente y estimulante de un buen director. El maestro Abel Eisenberg, quien la dirige en el mayor número de los presentes conciertos, es a todas luces hombre preparado y empeñoso, pero a veces todavía muy preocupado con las notas del papel. A menudo las secciones de la orquesta se le escapan y el solista se halla con frecuencia sin la oportuna colaboración. Tanto en el caso de Rubinstein como en el de Badura-Skoda la dirección pasó en realidad a los solistas mismos, y gracias a ello la unidad de espíritu de las obras pudo salvarse.

Los conciertos, con ese atractivo insustituíble de tan famosos solistas, se han visto colmados de un éxito extraordinario. Los boletos se han agotado en cada uno de los cinco conciertos hasta ahora realizados y el Teatro Metropolitan, donde tienen lugar, ha escuchado las ovaciones de tres mil personas un domingo tras otro.

Como sucede en esta clase de conciertos, las obras que se to-

can son en su mayor parte los "caballitos de batalla". De este modo, Rubinstein, indiscutiblemente uno de los artistas más completos en el mundo de hoy, tocó en su primer concierto el *4º Concerto* de Beethoven, el *Nº 2* de Chopin y las *Variaciones sobre un Tema de Paganini* de Rachmaninoff. En el segundo, el *Concerto Nº 2* de Brahms, las *Noches en los Jardines de España* de De Falla siendo esta obra la excepción a lo antedicho y el *Concerto en La menor* de Grieg. Y en cada uno de ellos tuvo ocasión de demostrar, no sólo que sus cualidades siguen siendo tan brillantes como hace 15 o 20 años, sino que han logrado superarse, dando con ello un ejemplo a los pianistas posteriores a él que consideran haber llegado ya hace mucho al límite insuperable.

Rubinstein ofreció también tres conciertos en Bellas Artes, en los que sobresalieron: el *Carnaval Op. 9* de Schumann—vivaz, chispeante, transparente—, *O Prole do Bebe* de Villa Lobos, la *Sonata Nº 5* de Brahms y la pirotécnica *Petrouchka.*

Claudio Arrau, el segundo solista de la temporada de la Filarmónica, a quien nunca se consideró que pudiera en México llenar una sala de conciertos, siguió desmintiendo la falsa hipótesis en esta presente visita suya, y en sus conciertos, tanto con la orquesta como en Bellas Artes, no ha visto una sola butaca vacía. En su concierto con la Filarmónica, en el que incluyó una obra absolutamente superficial como la *Burleska* de Strauss y un concierto brillante pero vacío también, el *1º* de Lizst, tuvo la oportunidad de ganarse aplausos verdaderamente entusiastas por una interpretación del *Concerto No. 1* de Brahms vigorosa y profundamente emotiva.

Su concierto en Bellas Artes constituyó una de las sesiones memorables en lo que va del año musical. Solamente el *Rondó en Sol Mayor* de Beethoven, con el que inició la noche, pudo haber valido escucharlo.

No es Arrau un artista explosivo, con esa espectacularidad cinematográfica que tanto gusta a buena parte de nuestro público; pero es sin duda un pianista brillante, sincero y de un criterio inteligente. Su tan repetido mérito de tener uno de los repertorios más extensos con que pianista alguno pueda contar actualmente, no se queda allí. No es puramente cosa de extensión, sino de profundidad. Toca a Beethoven, a Mozart o a Schumann, identificándose igualmente con cada uno, respetándolos y penetrando en su más íntimo contenido.

El joven pianista vienés Paul Badura Skoda, precedido de fama única en el mundo, ha ofrecido ya, en el momento en que esto se escribe, su primer concierto. No defraudó en absoluto ese prestigio de gran pianista que tiene apenas a los 24 años de edad. Su calidad de pianista serio, profundo y emotivo fué evidente desde su primera frase al piano. Su *Quinto Concierto para Piano* de Beethoven fué, en la mañana del 4 de octubre, uno de esos raros fenómenos del concertismo contemporáneo. Una interpretación seria, pero no rígida ni fría; emotiva, pero no falsificada. No hay efectismo en su actuación, toca, y eso es evidente a todo el mundo, con una sinceridad extraordinaria. Su matiz es una verdadera delicia. ¡Y qué frescura personal! Ningún envanecimiento, naturalidad absoluta, sencillez para agradecr las prolongadas ovaciones. Fué una lástima que no en todo momento se haya sentido absolutamente cómodo. La orquesta impedía el fluir ininterrumpido. No respondía como debía hacerlo. Al director se le olvidaba que el solista estaba alerta mirándole en todo momento. Las entradas fallaban. Pero aún así, el público pudo apreciar la grandeza del artista. Y esta adjetivación no es hiperbólica. Obedece a una convicción de que esto es así.

Esperamos con ansiedad su recital en Bellas Artes y su segundo concierto con la orquesta en el Metropolitan. Sobre sus otras dotes, como músico de cámara, no podremos saber mucho, dada la brevedad de su visita. Pero con estas oportunidades nos consideramos ya afortunados.

EL TEATRO UNIVERSITARIO

El Teatro Universitario de México, dependiente de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, acaba de obtener un sonado éxito con la presentación de la adaptación escénica de *El Proceso,* de Kafka, hecha por André Gide y Jean Louis Barrault y que ha sido vertida al español por Alvaro Aráuz (Ver *El teatro*). La dirección escénica, de Charles Rooner, y la escenografía, de Miguel Prieto, así como la actuación de los diversos intérpretes, merecieron el reiterado y entusiasta elogio de la crítica y del público. Especialmente la escenografía y la dirección representaron, al decir de los entendidos, un notable avance en la actividad dramática que tanto ha interesado a México fomentar en los últimos años.

El Teatro Universitario no es un teatro estudiantil. Los actores que han trabajado en él tienen experiencias escénicas anteriores, y algunos son actores profesionales; antes de llevar a escena *El Proceso,* y desde que fué fundado en los últimos meses de la administración del Dr. Luis Garrido, el Teatro Universitario había presentado con buen éxito las siguientes obras: *Que no quemen a la dama,* de Christopher Fry; *Doña Beatriz, la sin ventura,* de Carlos Solórzano —director artístico del Teatro Universitario—; *No es cordero ... que es cordera ...,* que en el repertorio shakespeareano corresponde a la llamada "Noche de Reyes", "La duodécima noche" o "Como gustéis", y, finalmente, *La prueba de las promesas,* de Juan Ruiz de Alarcón.

Charles Rooner ha dirigido las representaciones de las dos obras inglesas que tan magníficamente han sido vertidas al español por el poeta León Felipe y la más reciente de *El Proceso;* Max Aub dirigió la *Doña Beatriz* y Salvador Novo la obra de nuestro Juan Ruiz, que por cierto fué por primera vez llevada a la escena en ocasión de su reciente estreno por el Teatro Universitario. El artista que de modo más perseverante ha contribuído al buen éxito del Teatro Universitario con sus escenografías ha sido Miguel Prieto; pero Meza y Fontanals también han colaborado en ese sentido.

Como es fácil de comprender, Teatro Universitario de México no persigue fin lucrativo alguno, y si la Universidad ha permitido la creación de un patronato para el mismo —que preside Beatriz Caso de Solórzano—, ello es sólo con el fin de estimular y hacer permanentemente posible la labor de difusión cultural que realizan. Los fondos que se han recaudado para este organismo se han utilizado en el pago de alquiler de salas, vestuario, decoraciones, publicidad, y en hacer los pagos necesarios para los directores de escena, actores, empleados y obreros del Teatro. Los puestos de presidenta del Patronato y director artístico del mismo son honorarios.

Con el objeto de asegurar la vida económica de Teatro Universitario, pues parece muy inconveniente y aleatorio que dependa en el futuro de los donativos que instituciones y particulares puedan darle, y como por otro lado, el presupuesto de la Universidad no permite pensar que ésta pudiera ampliar su aportación en una cantidad mayor de la que ha dedicado para este fin, el Patronato del Teatro Universitario ha hecho el proyecto de financiamiento que en seguida se somete al conocimiento de los lectores:

El proyecto consiste en establecer el Teatro Universitario como una asociación en la que haya tres especies de socios:

1.-Los Socios Benefactores, que son aquellos que contribuyan anualmente a la labor de Teatro Universitario, con una cantidad superior a $ 1,000.00 (mil pesos).

2. Los Socios Patronos que serán aquellos particulares que contribuyan a Teatro Universitario con una cantidad de $ 500.00 a $ 1,000.00 (quinientos a mil pesos).

3. Los Socios numerarios con una cantidad de $ 100.00 anuales, (cien pesos).

Los Socios benefactores y los socios patronos tendrán derecho a asistir a las funciones de estreno, en lugares numerados, y podrán llevar a dos invitados. También tendrán derecho a concurrir a cualquiera otra función de Teatro Universitario llevando a los invitados que se indican, y tendrán siempre lugares numerados y separados especialmente para ellos, si dan a conocer telefónicamente por la mañana a las oficinas de Teatro Universitario, su deseo de asistir a la función.

Los Socios numerarios tendrán también derecho de asistir a la función de estreno, o bien a cualquiera otra función, llevando a un invitado y teniendo derecho, en caso de que no sea función de estreno, a tener lugares numerados, siempre que comuniquen telefónicamente su deseo de asistir.

Todos los socios recibirán por correo los boletos, programas, etc., del Teatro Universitario, con la debida anticipación y la tarjeta que los identificará como socios, en donde se irán marcando las funciones a que asistan.

Los pagos de las cuotas que se mencionan, podrán hacerse de una sola vez, o bien en forma de contribuciones semestrales, trimestrales o mensuales.

En caso de que usted esté de acuerdo en pertenecer a esta asociación que trabajará activamente en pro de la cultura superior de México, le rogamos se sirva dirigirse a las oficinas de Teatro Universitario, Paseo de la Reforma Nº 336 - 3er. Piso. México, Ciudad, solicitando mayor información.

LA VERSION ORIGINAL DEL BARBERO DE SEVILLA

Por Adolfo SALAZAR

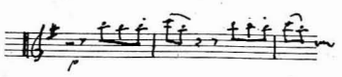
LAS obras de teatro, cuando conocen la longevidad, pasan por una porción de accidentes que resultan de su condición escénica, en la cual parecen reflejarse con mayor vivacidad los gustos del público. Para adaptarse a ellos las gentes del oficio, en cada época, introducen, o inflijen, a las obras teatrales multitud de retoques, modificaciones, amputaciones, añadidos, etc. Si la obra es, en la especie, una ópera, tendrá que acomodarse a los constantes cambios en el gusto de los diletantis y aun de la técnica, principalmente, la vocal, frágil e inestable materia acerca de cuyos méritos se cambia de criterio a cada generación. Una obra centenaria sobre la cual han caído impenitentemente los arreglos, retoques y composturas de directores y cantantes es la tan famosa, y tan obra maestra, de Gioachine Rossini *Il Barbiere di Seviglia*. Todos esos manejos no son apenas conocidos por el público operófilo, que se atiene a los grandes rasgos en cada representación que escuchan. Un vistazo a la partitura original de Rossini puede interesar tanto a los aficionados como a los que, más seriamente, se preocupan por informarse de cómo son las cosas del arte en su realidad y en su apariencia.

El original manuscrito de Rossini se conserva en el Liceo Comunale de Bolonia. En ese original se basa la edición grabada de la partitura que en el año 1864 apareció en forma "tascabile" en el establecimiento editorial de Gio. Gualberto Guidi, en Florencia, que es el que tenemos a la vista. En fecha más reciente la casa editorial Ricordi, de Milán y Roma, publicó una nueva edición de tamaño manejable la cual se dice que sigue, "rigorosamente controllata", al original rossianiano que se conserva en el Liceo Musicale G. B. Martini, de Bolonia. Seguramente este Liceo y el anteriormente mencionado son uno solo, pero la edición de Ricordi está modernizada según lo que es norma en la impresión de las partituras actuales, rellena los huecos de la de Guidi, tan curiosos, y escribe las voces en las claves modernas, mientras que la florentina sigue empleando las antiguas (*do* en primera línea para las voces agudas, *do* en cuarta para el tenor) y conserva la disposición orquestal antigua, según la cual el orden de los instrumentos es, del agudo al grave, o sea de la parte superior de la partitura a la parte inferior, el siguiente: violines, violas, flautas, oboes, clarinetes (dos), cornio (dos), trompetas (dos) fagotes (dos), voces de los cantantes y del coro, violoncello (en singular) y contrabajo (también en singular). La flauta cambia en algunas escenas por un ottavino: en total, puede decirse que es la orquesta de la sinfonía clásica o bien, que es la apropiada para una ópera de cámara. Como instrumentos de color, la orquesta del Barbero cuenta con un sistro y una gran caja, a más de guitarras.

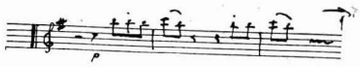
La edición de Ricordi, salvo la modernización en la parte gráfica, sigue en todo a la florentina. Las ediciones al uso como la francesa de Gallet presentan ya las modificaciones con que esa ópera se presenta en los escenarios de nuestros teatros. Pero como la costumbre se ha hecho ley, la edición de Ricordi, utilizada en las versiones corrientes, tiene que ser acomodada a aquellas modificaciones merced a tachaduras, páginas unidas por corchetes para indicar las supresiones etc. Tenemos a la vista la partitura que ha servido en las ejecuciones más recientes y que, procedente de un país de la América del Sur, ha debido pasar por infinidad de manos que han dejado en ella el rastro de sus lápices, paréntesis y tachaduras.

El criterio, pues, cuando se trata de óperas es el diametralmente opuesto a cuando se trata de obras sinfónicas. Por lo menos en cuanto a la letra escrita, los directores de orquesta sinfónica respetan hasta el menor detalle la notación e indicaciones de ejecución de las partituras. Una partitura de sinfonía con las anotaciones, remiendos y borrajetas de la que aludo del "Barbero" es inconcebible. Sáquense de aquí las observaciones que se quieran. A mi juicio resultan de ese proceso de acomodación a los gustos del público, antes referidos, y a las cualidades vocales de los cantantes, escuela, estilo de canto, que ellos anotan, por su parte, fuera de la versión original en lo que se llaman los "spartiti", o dicho en castellano, los "apartadijos": en tiempos de Rossini, cuando privaban los excesos de los "evirati", dichos seres deshumanizados cambiaban de tal manera su "particella" que es conocida la anécdota según la cual Rossini rechazó las felicitaciones de un admirador diciéndole que cuanto acaba de oír era fruto de la invención del interfecto sopranista y que él, Rossini, no había escrito una nota de cuanto se cantaba. Rossini mismo quiso evitar estos excesos, lo cual pudo lograr porque en su tiempo se acabaron los "evirati". El último fué el celebre Vellutti, y Rossini pudo realizar, por tanto, lo que Stendhal estima como una revolución en el canto, e incluso en la ética del canto, o del arte en general (si puede decirse) que consistió en que los cantantes se sujetasen a los escritos. Unos más y otros menos, todos se permitieron hasta fecha muy reciente algunas libertades, que se estimaban plausibles a fin de que el cantor o la cantora pudiera lucir en plenitud sus facultades. No hay un código que obligue a los cantantes a una fidelidad absoluta, pero en general, los artistas de hoy se permiten pocas libertades y sólo en las obras de "bel canto", mientras que en las obras modernas se atienen con fidelidad a lo escrito.

¿Por qué entonces alguna modificación, que por insignificante resulta inexcusable, que se hace hoy en la llamada "sinfonía" de "El Barbero"? Para el estilo y el gusto rossinianos, en donde de tal modo cuenta la simetría de las repeticiones de los motivos, resulta tan ilógico tocar, en el comienzo del "Allegro vivo"

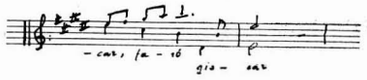


conforme lo hubiera hecho Strawinsky, en vez del giro estrictamente rossiniano



que es lo que tiene sentido "común" dentro de su estilo.

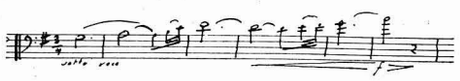
La partitura de Ricordi incluye esa "sinfonía" para comenzar la ópera, porque, dice, se ha hecho corriente preludiarla así después de larga tradición. Es sabido el hecho de que tal "sinfonía" perteneció a la ópera de Rossini anterior al "Barbero", la titulada *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, que se estrenó el año precedente (1815). Pero la obra original carece de introducción de ninguna clase. El telón se levanta conforme violines, fagotes y violoncellos cantan la frase



cuyas reapariciones construyen tan bellamente la primera escena. El sistema seguido por Rossini para componer este y otros trozos en su ópera es interesante y viene a resultar un anticipo de lo que es corriente hoy en la música para los "films" cinematográficos. Precisamente por causa de la simetría aludida en el estilo rossiniano, la escena en cuestión está integrada por fragmentos yuxtapuestos en los cuales solamente cambia la parte vocal. Es decir, que cada vocal acompañado por la misma música de orquesta, con lo cual Rossini podía evitarse el tener que escribirla. Le bastaba con numerar los segmentos de la escena y decir, cuando era el caso: "Come sopra dal 1 al 2". Más claramente: los números 1 al 2 son la parte orquestal con la que comienza el acto primero, y, por lo tanto la ópera. Entra Fiorello(que canta *"Piano, pianissimo, senza parlar"*, y el acompañamiento orquestal repite justamente los segmentos anteriores, con lo cual tampoco el grabador de la partitura se toma el trabajo de imprimirlos. El procedimiento no se estila en las partituras modernas, que imprimen todo lo que se oye, pero quien lee la partitura actual no se da cuenta con tanta facilidad, como al leer la antigua, del procedimiento de componer "por remiendos" propio de los operistas del viejo tiempo, por lo que resulta fácil de comprender que pudieran componer una ópera en quince días. La parte orquestal cambia con los pizzicatti de los violines al cantar Firello *"Tutto e silenzio... nessu qui c' e"*. Dialoga con Almavive, y cuando entra el coro repitiendo las palabras iniciales de Firello *"Pianissimo"* la partitura indica "Come sopra, del 3 al 4". Y así sucesivamente.

La versión original de *Il Barbiere di Seviglia* consta de dieciocho números de música (orquestal o de canto) entre los que se intercalan los recitativos sobre notas tenidas de un instrumento (el *cembato* tradicional) que llevan el cifrado propio a las armonías, muy elementales. La obra se repartía solamente en dos actos. El primero alcanzaba hasta el número 9 o *Finale Primo* y el segundo comenzaba con el número 10, dueto del Conde y de Bartolo, tras de un corto recitativo del viejo *"Ma vedi il mio destino!"* La actual repartición en tres actos se hace dividiendo el primero en dos mitades, por la cavatina de Rosina: *"Una voce poco fa"*. La versión original presenta este trozo de canto en el tono de Mi mayor. La tessitura es de mezzo soprano, desde el sol grave hasta el si natural agudo (sobre la primera línea adicional).

El recitativo de Fiorello que precede a la cavatina se suprime, para hacer la transición o corte en dos actos. Si la cantante encuentra demasiado agudo el si natural, la partitura le ofrece la posibilidad de terminar el trozo en la región media, o sea de este modo:



pero creo que todas las cantantes de la actualidad se considerarían fracasadas si tuvieran que aceptar esa disyuntiva. En su lugar las versiones actuales como la de Gallet, optan por trasponer el trozo en Fa mayor, medio tono más alto, con lo cual se hace más favorable la interpretación del trozo para una soprano, pero sin perjuicio de volver al tono original (Sol mayor) en el dúo siguiente de Rosina y Fígaro (*Dumque io son . . .*)

Como se entiende, hoy, que una ópera de "bel canto" consiste simplemente en un conjunto de trozos vocales, y además se da por sabido el argumento de obras tales como el "Barbero" lo corriente es que se mutile liberalmente la parte en la que se sigue la acción como son los recitativos, y alguna escena, con lo que se entiende que se aligere su desarrollo. Así ocurre en la primera presentación de Rosina en el balcón de su casa, cuando se explica, juntamente con la intervención del Conde y de Bartolo, el título de la obra como "*l' inutil precauzione*", que van diciendo todos por turno.

La primera de las serenatas de Almaviva, "*Ecco ridente il Cielo*" debe hacerse sobre un fondo de guitarras que se mezclan a los trémolos de los instrumentos de cuerda y madera, mientras el clarinete canta *a solo*. El conjunto es muy bello, y fué la nota que Rossini puso en su ópera del color sevillano, pero los teatros al uso no cuentan con el número suficiente de guitarras para realizar el pensamiento del músico y, cuando más, el arpa de la orquesta desgrana pobremente los primeros arpegios. Se sabe que en el infortunado estremo de la ópera, en el Teatro Argentina, de Roma, en la noche del 20 de febrero de 1816, el papel del entonces protagonista, que no era el barbero, sino el conde, estuvo cantado por Manuel García, hombre famoso como cantante y como compositor y que fundó con sus hijas María Felicia (Malibrán) y Paulina (Viardot) y su hijo Manuel (llamado el Centenario, tiempo después, naturalmente) la más famosa dinastía operófila de los tiempos románticos tempranos. Rossini quiso dar a García la oportunidad de acompañarse él mismo en escena tocando la guitarra. Según se cuenta, García salió con la guitarra desafinada. La afinación del instrumento es larga y cansada. El público se impacientó, y con ello se aumentó el mal humor de la noche. Lo cierto es que en el manuscrito de Rossini el acompañamiento de la "canzone" del conde "*Se il mio saper*" está escrito por otra mano, y en algunos compases falta todo acompañamiento. Pero lo allí escrito no es lo que comúnmente se toca en arpegios fáciles, tanto en la edición de Florencia como en la de Roma, que quieren pasar como fidedignas, sino que (como la de Ricordi advierte) el manuscrito original de la "canzone" no tiene más que el canto bajo el cual están indicados (por mano de García, tal vez) los acordes, rítmicos, que sirven de guía a los guitarristas de profesión, pero que no están en el tono de la pieza (los acordes hacen una cadencia de *Do mayor* y la canción comienza en *la menor*, para terminar en el relativo mayor). Tan pronto el conde canta el comienzo de su "canzone" debe aparecer Rosina en el balcón, diciéndole: "*Segui, o caro*" y Fígaro llama la atención de Almaviva por este buen signo. El conde reanuda su canto, y Rosina responde "*L' amorosa sincera Rosina*"; pero alguien entra en habitación desde cuyo balcón canta la jovencilla, por lo cual se ve obligada a retirarse precipitadamente. La escena se abrevia, corrientemente, como se sabe, y se termina con el golpe entre bastidores que es una invención de los tramoyistas. El dúo entre el barbero y el conde, que sigue, se corta en una mitad y un gran trozo en su terminación, así como el recitado de Fiorello "*Evviva il mio padrone!*"

La división en dos partes se hace entonces, comenzando el supuesto segundo acto con la cavatina de Rosina "*Una voce*", pero el recitativo que sigue se suprime enteramente, así como la escenita entre Berta y Bartolo, y se dan tajos al diálogo entre éste y Don Basilio, que ha entrado en escena para cantar el aria de la calumnia, no sin algunos mordiscos. Algunas orquestas que no cuentan en su haber con la "gran cassa" suprimen el "*colpo di cannone*", de tan pintoresco efecto. Se suprime el corto recitativo de Bartolo, entra Fígaro "*con precauzione*" y en su escena con Rosina se suprimen algunos pasajes. Cuando el bajo cómico encargado del papel de Don Bartolo es un cantante capaz de catar el aria "*A un dottor de la mia sorte*", esta página figura en la "*recita*". Cuando, como ocurre frecuentemente, el buen *dottore* es un partiquino bufo, se suprime ese aria, típica en sus agilidades del estilo con que Rossini trataba al bajo cómico y se sustituye por una de Pietro, Romani, "*Manca un foglio*", que las partituras traen en el apéndice. Este Romani era un compositor coetáneo de Rossini (y a quien no hay que confundir con el famoso autor de libretos Felice Romani), discreto maestro de capilla en Florencia y, más tarde autor famoso de una ópera "*Gabriela di Vergi*", hoy olvidada, suerte común a las óperas, famosas o no, salvo casos raros como "*Il Barbiere*". Ya en la representación de octubre de 1816, el año del estreno, en el teatro "alla Pergola" florentino hubo que sustituir el aria "*A un dottor della mia sorte*", y el encargado de escribir la nueva piecesita fué el maestro Romani. Algunos mordiscos se dan en el aria original, por ejemplo, el pasaje tan característico del atacatto de los violines "sul ponticello", que se reduce a la mitad. En seguida viene el *Finale primo* y termina el acto con el concertante de los seis personajes y el coro, en su extraordinaria vivacidad y variedad que hacen de esta escena una de las páginas magistrales de la ópera bufa. Todavía no contento con eso, Rossini añade la "*Stietta del Finale I°*", que es un verdadero final nuevo, y al que se suprimen algunas páginas que ni acortan ni alargan mayormente el pasaje.

Los cortes abundan en el acto segundo (llamado tercero): en el dúo entre el conde y el doctor, al comenzar; en casi todos los recitativos; en el dueto entre Rosina y el conde, cuya escena se suprime entera para dar lugar a la llamada "lección de música". Rossini escribió una página encantadora en la que procura dar idea de una música de un estilo distinto, como pieza tomada a algún otro autor, y en la que la supuesta discípula del supuesto abate Don Alonso pueda lucir sus facultades. La verdadera "lección" comienza con la frase "*Cara imagine ridente*", en tresillos, en seguida rica de coloraturas del más perfecto estilo de la época y que se suponen tomadas a un aria de la ópera "*La precauzione inutile*". Pero, por costumbre recalcitrante, esa página tan bella, que hace tan lógica continuidad con el resto de la música, se elimina para cantar en su lugar cualquier pieza advenediza, como las insípidas variaciones con flauta concertante del Kapellmeitser Heinrich Proch, maestro austríaco de canto entre cuyas discípulas figuran la famosa Materna con otras de lengua alemana en el centro del siglo pasado. Un corte grande, a pesar de la pericia de Fígaro, sigue en la escena en la cual el barbero rasura al viejo rabo verde. Berta canta su graciosa arieta, porque Rossini tiene para todos, y la escena se queda sola mientras brama afuera *il temporale*, página tan graciosa de color orquestal como sencilla en sus efectos, que no pueden entenderse sino con la suficiente dosis de ironía. Se procura aligerar el final, que se acerca a pasos rápidos, cortando por doquier y, sobre todo, la gran escena y aria entre el Conde, Bartolo y el coro, para dar paso al *Finale secondo*, con el concertante de los consabidos seis personajes y el coro otra vez, y sus famosas fórmulas de cadencia, (llamadas en los Conservatorios cadencias en *fe-li-ci-tà*) que los directores abrevian en todo lo posible viendo que los auditores se disponen a salir de la sala.

SOBRE EL AMERICANISMO DE JOSE MARTI

(Viene de la pág. 6)

venían de Europa a presentar credenciales al congreso que llaman aquí de Pan-América, aunque ya no será de toda, porque Haití, como que el gobierno de Washington exige que le den en dominio la península estratégica de San Nicolás, no muestra deseos de enviar sus negros elocuentes . . ." Su antipanamericanismo recordaba agravios, señalaba amenazas, aceptaba una amistad prudente, clamaba contra toda alianza económica y subrayaba diariamente la diferencia de orígenes, de maneras, de actitudes y de propósitos.

Su permanencia en los Estados Unidos y su admiración por sus virtudes no impusieron silencio a su corazón de hispanoamericano, de cubano. Por eso vió a la vez desde dentro y desde fuera. Hizo campaña de elogio para los Estados Unidos populares y vitales, pero siempre, al lado de ella, otra mayor de denuncia de los Estados Unidos expansionistas y conquistadores. Su indignación ante el atropello militar de ayer y ante el financiero de su época, y el espanto ante una Hispanoamérica y una Cuba mañana encadenadas, lo llevaron al dicterio enconado.

Este es el noble y constructivo americanismo de Martí, hecho de amor por la belleza y el bien y de odio por la fealdad y la violencia. Refiriéndose a Bolívar, él mismo dijo que tiene todavía puestas las botas de pelear. Martí es aún más actual: al caballo del guerrillero suma —en Cuba, en toda América, en el mundo— la pluma de la buena pelea.

LA DANZA DE LOS DIABLOS

Por Luis TERAN GOMEZ

EL origen de las danzas de Bolivia, que aun perduran hoy día entre las masas indígenas, se remonta a edades anteriores al reinado de los incas. En el Tahuantisuyo, vastísimo territorio que comprendía el Alto y Bajo Perú, el Ecuador, una pequeña parte de Colombia, tierras norteñas de Chile y Argentina, la danza llegó a su apogeo durante el período incásico. Si bien la conquista española restringió esa manifestación innata en el indio, no pudo ser anulada ni con la introducción de nuevas danzas religiosas, traídas de la península ibérica. "Cuando los españoles entraron por primera vez en América —dice Williams Robertson— se asombraron por la danza y vieron con admiración un pueblo, casi siempre frío e inanimado, manifestar una actividad extraordinaria, siempre que se trataba de esta su diversión favorita. Es verdad —continúa— que la danza entre ellos no debe llamarse una diversión, sino una ocupación seria e importante que se mezcla en toda clase de circunstancias de la vida pública y privada." *

Los indios de Bolivia, preferentemente los que habitan en las provincias de La Paz, sienten verdadera pasión por la danza y siguiendo la huella de sus antepasados, conservan aún, con insignificantes variaciones, los disfraces típicos de tiempos idos. Estos, que se cubren con pieles de tigres y suponen tener la fuerza y fiereza del felino; aquéllos, que cargan sobre sus hombros alas de cóndor y mantienen la convicción de poseer la majestad del rey de los aires; los de aquí, que se visten con cueros de zorros y creen poseer su astucia y vivacidad; y los de más allá que se envuelven en cueros de oso y de puma y dicen tener su poder. Todos estos disfraces llevan adornos de pasamanerías, plumas de mil colores y piedras falsas. Nada hay más espectacular y atrayente que un desfile de disfrazados, en donde la intimidad entre leones y zorros, tigres y vicuñas, osos y corderos, causa hilaridad.

A poco tiempo de la conquista del Perú, los españoles, convencidos de la idolatría de los nativos, les enseñaron diversas danzas, entre las que, la de mayor aparato, fué la de *Los Diablos*, que encerraba en sí el fin de inculcar en los indios un gran temor al infierno. De ahí que en esta singular danza, los personajes principales estén encarnados en Lucifer y Satanás y el Arcángel San Miguel.

Una comparsa de diablos está formada, por lo común, de cuarenta a sesenta apuestos y fornidos indígenas que, en su recorrido por calles y plazas, ejecutan piruetas arriesgadas, chillan, silban y dan gritos estentóreos que deleitan a los centenares de curiosos que les hacen coro. El disfraz de diablo, extremadamente llamativo y fantástico, es una verdadera obra de arte y de lujo. Bordadores especializados emplean en su confección largo tiempo, mucha seda, hilos de plata y de oro, abalorios y lentejuelas, espejillos y pedrería falsa, monedas de plata y aun de oro de diversos tamaños y valores.

El indumento, por lo general, consta de un enorme mascarón vaciado en yeso, con dos y hasta cuatro cuernos de grandes dimensiones pintados en rojo y amarillo. Las orejas son dos alas de murciélago, los ojos ascuas de vivo fuego, la nariz un repelente camaleón y los labios dos pequeñas víboras; los dientes son terroríficos y, las mejillas, siempre tachonadas con escarabajos y otros insectos de colores brillantes. El pollerín, la chaqueta y el pantalón, de fino raso o de felpa, lucen bordados en altorrelieve con gusanillo de oro y plata y llevan en las orillas flecos, alamares y cadenillas multicolores. Una prenda complementaria que no puede faltar, es el peto cuajado de monedas de oro y de plata, las más de épocas del coloniaje, que producen un tintineo agradable cuando los diablos se ponen en movimiento. Las capas son de finísima felpa de color rojo escarlata, con solapas bordadas, y muestran en sus orillas cascabeles y lentejuelas. Completa la vestimenta un par de botas blancas de charol que suben hasta las rodillas y que abajo terminan en dos espuelas de metal con grandes rosetones que despiden chispas al contacto con el empedrado de las calles. Los diablos de jerarquía llevan en la mano un rebenque que hacen rechinar a cada momento, o bien duros azotes a los que les dan la forma de víboras. Satanás y Lucifer que presiden la comparsa diabólica, no se desprenden del tridente, que les da categoría y autoridad.

En la hora actual, con objeto de dar incremento al folklore boliviano, la ciudad de Oruro se ha convertido en un gran infierno, donde los diablos de todo rango y condición viven y se multiplican a más y mejor. De Oruro, centro minero de gran

* *Historia de América.* 1827.

importancia, salen de vez en vez, a muy diversas ciudades y villas del país, caravanas de diablos, ya a participar en la celebración de una fecha cívica, o ya a holgar en una festividad religiosa. Para actuar en ambas manifestaciones, tienen dramas, comedias y diálogos de muy fácil interpretación.

Existen en la ciudad antes nombrada numerosas agrupaciones de diablos de vida ya larga y convenientemente organizadas, y, es tan grande ya la popularidad que han alcanzado no sólo en Bolivia, que una caravana de diablos se preparó expresamente para concurrir como invitada de honor, al fastuoso e incomparable carnaval de Río de Janeiro de 1953.

Por cierto que, constituye un espectáculo un tanto raro, que permanece grabado por largo tiempo en la mente, la aparición súbita de una comparsa o caravana de sesenta o más diablos, en correcta formación, precedida por una banda de música, que ejecuta exprofeso partituras harto exóticas. A la cabeza de la columna marchan con bastante garbo Satanás y Lucifer y el arcángel San Miguel. A éstos les siguen los hijos del averno, portando cada uno la respectiva matraca de madera, cuyos sonidos estridentes no guardan armonía con los aires que deja escuchar la murga. La singular rareza de los valiosos disfraces y la profusión de cuentas de vidrio y mostacillas de relumbrón que los adornan, —que en tiempos remotos eran pepitas de oro, diamantes y esmeraldas—, el tintineo ininterrumpido de las monedas adheridas al peto y pollerín, los movimientos rítmicos ejecutados con toda uniformidad, y, sobre todo, esa solemnidad ficticia o verdadera con que cada diablo cumple su cometido, dan al cuadro infernal un atractivo sin igual.

Para las clases populares de esta parte del continente, la presencia de una legión de diablos, es un acontecimiento que trae consigo un inimitable jolgorio de un fuerte colorido nacional, y que muy bien puede considerarse como una de las manifestaciones más típicas del folklore boliviano. De ahí que las muchedumbres encendidas con el fuego de un entusiasmo excepcional y único sigan cautivadas y absortas a las caravanas diabólicas aplaudiendo sus menores movimientos, porque saben que los seres sobrenaturales que las forman mantienen latente y transmiten, generación tras generación, las tradiciones de sus antepasados, y que cuatro siglos de crudo vegetar no han sido suficientes para borrar costumbres, prejuicios y supersticiones que la conquista nos dejó como herencia.

La Paz, Bolivia. 1953.

EL CINE

Por Carlos FUENTES

Escenas de la película "Reina de Espadas".

LOS grandes creadores cómicos —y René Clair merece el rango— son quizá los más trágicos de los creadores. Porque, creyentes de la libertad, permiten a sus hombres decidir, y en seguida, les presentan la cuenta. Todo escoger —dicen Chaucer, Cervantes, Swiftt— implica pagar, sacrificar, abandonar. Y René Clair. con ellos, es creador cómico, trágicamente cómico: comete sus crímenes sin derramar sangre. Condena a la vida.

Clair inició su carrera en el cine cuando el *avant-garde* se disponía a cometer impúdicos actos inestéticos y a revelar secretos, que, al hacerse del dominio público, acabarían por autosuicidarse. Si el avantgardismo cinematográfico pecó por falta de meta, su virtud fué haber originado un ambiente de libertad. Clair supo aprovechar este clima, y dotarlo de brújula. El espíritu de independencia creadora que distingue a la mejor obra de Clair —y al cine francés en general— encuentra nueva expresión en *Les Belles de Nuit*. Las películas de René Clair —*El sombrero de paja de Italia, El Millón, A Nous la Liberté*— son todas, en el fondo, cantos a la libertad y al goce del espíritu, Declaraciones de Derechos Humanos impresas en celuloide; y *Les Belles de Nuit* viene a añadir un artículo: la libertad para soñar.

Los personajes de Clair saben, con imaginación y alegría, hacer todo aquello que no debería estar prohibido; sus revoluciones van dirigidas contra la pedantería, la costumbre anquilosada, la hipocresía y el abuso. Armado de un sentido filoso del *reductio ad absurdum*, basta a Clair un ligero movimiento de cámara para reducir a sus debidas proporciones la pompa y la circunstancia. En *Les Belles de Nuit*, aprovechando el intersticio del sueño, Clair se remonta al pasado en busca de la vida y en rechazo de los clisés, la patriotería, la mentira con todos sus disfraces. Porque éstos mueren y aquella permanece, Clair, y su protagonista (Gérard Phillipe) llegan al telón de su historia con aparente optimismo y envidiable serenidad. *Hélas!* Más ha valido contemplar el torso magnífico de Gina Lollobrigida, que batirse por *La France* a fin de civilizar bereberes. Aparente he dicho: Clair acaba de condenar a su héroe, le ha permitido conocer la vida, le ha negado la ruta y la libertad del sueño. *Ainsi soit-il.*

-:- -:-

Observación de un espectador al abandonar la sala donde se desarrolló el proceso de canonización de Henri de Toulousse-Lautrec: "Esta es una película sobre un enano que además pintaba, y no sobre un pintor que además era enano."

-:- -:-

Dos brillantes cintas inglesas —*El paria de las islas* y *Reina de espadas*— nos sitúan frente al problema de la adaptación, de la novela, al cine. A veces, ocurre pensar en el arte cinematográfico con las palabras de Montaigne: *Tandis que tu as gardé silence, tu samblois quelque grande chose.* El cine mudo, dejado a sus propias fuerzas, hubo de inventar medios de expresión *ad-hoc*: el Cine con C mayúscula, quedó escrito por Eisenstein, Chaplin, Flaherty, obligados a fijarlo todo —relato, emoción, belleza— mediante imágenes en movimiento. Al cobrar la fabla, el cine tuvo que asumir funciones ancilares, abrevar en manantiales literarios, con éxito desigual. La dificultad, obviamente, consiste en lanzar a un elemento ajeno obras construídas con las aletas propias a una natación definida. ¿Qué caminos ha escogido la cinematografía para trasladar, al pez, del mar a una piscina? Admitimos la santidad inviolable de buen sector de la novelística (piénsese, por ejemplo, en Joyce o Dostoievsky; aún la más acertada de las versiones fílmicas de *Crimen y Castigo* —la francesa— se estanca, necesariamente, en la intriga policial, pasa por alto el pivote ético de la novela, el valor simbólico de los personajes, la íntima ligazón de la conducta de Raskolnikov con la vida rusa). El cine ha pretendido burlar esta barrera por la puerta falsa de la pura trama, del simple acontecer externo: si la novela es crecimiento interno, el cine se contenta con una labor de pastiche o de acarreo: de ahí, fracasos como la *Anna Karenina* de Duvivier o la reciente *Madame Bovary* con Jennifer Jones: el adaptador ha filtrado para el cine los elementos más "sensacionales" de la novela, ha emprendido sin tapujos la confección de un producto bastardo que, posteriormente, engendrará comedias musicales, adaptaciones radiofónicas, discos LP, funciones de títeres y "Ice Follies" (tal ha sido, en los EE. UU., el curso seguido por la sufrida *Carmen* de don Próspero Merimée, la *Doma de la Bravía* de Shakespeare, etc.) El cine ha de ser cine, y no teatro o novela, pues de lo contrario, se corre peligro todavía mayor: que la literatura —oh, Dos Passos— intente convertirse en cine.

Sin embargo, pensamos que la tercera vía es la más adecuada: la recreación de la obra literaria, al través de la sensibilidad del director, y con los elementos

plástico-dramáticos propios del cine. Esta ha sido la ruta marcada por John Ford al llevar a la pantalla obras de Steinbeck y Caldwell, la escogida por David Lean para Dickens, por John Huston para Stephen Crane, y la que, en esta ocasión y con acierto notable, ha empleado Thorold Dickinson, director de *Reina de Espadas*.

Estamos frente a un verdadero ejemplo de recreación cinematográfica: la trama de la *Pikova Dama* de Pushkin se encuentra, en su esencia, fielmente trazada, pero la fuerza de la película se finca en una soberbia construcción de ambiente mediante imágenes. Nos encontramos, plenamente, en el campo de lo cinematográfico: sabemos que el mero relato nada significaría sin el diseño plástico, el corte y la intención impresos por el director. Dickinson sabía que, si en la novela bastan, para mantener el interés del lector, el carácter y sus situaciones, en el cine es preciso añadir un elemento: el ambiente, visual y auditivamente captable: todo en esta *Queen of Spades* —la espléndida música de Georges Aluric, el equilibrio entre las caracterizaciones de Anton Walbrook y Dame Edith Evans y la dirección, el suntuoso ropaje material de la cinta (reminiscente de las mejores épocas del cine-arquitectónico alemán) — se estructura con el propósito de crear una atmósfera de fantasía y horror que, más que invitar, obliga al espectador a penetrar sin reservas a un mundo vibrante de misterio y brujería. *Reina de Espadas*, obra maestra de un estilo cinematográfico que nace con *El gabinete del Doctor Caligari*, alcanza momentos clásicos de terror puro: la muerte de la Condesa Ranevskaya, sus funerales, la calosfriante escena en que el fantasma de la anciana comunica su secreto, post mortem, al capitán de ingenieros. El hallazgo eisensteiniano de *pars pro toto* es utilizado con sentido macabro por el director Dickinson: el ruido del andar decrépito de la Condesa, una carta de baraja, bastan para indicar la presencia viva del personaje, físicamente ausente.

Desde luego, el perol mágico de Pushkin se apagó a los pocos días de su exhibición, para ser sustituído por la tres veces amenazante limonada de Catita plus Tin Tan plus Tun Tun: efectivamente, *Dios los cría* . . . Todo espectador deseoso de encontrar en el cine algo más que una ocasión para consumir palomitas de maíz, debe seguir la pista de este film excepcional.

Carol Reed, al hacer la traducción cinematográfica de *The Outcast of the Islands* de Joseph Conrad, sabía que el cine no puede transmitir las extrañas y ricas cadencias de la prosa de un polaco que aprendió el inglés a los 26 años. Si en esta textura del lenguaje se apoya, en última instancia, la construcción psicológica de Conrad, Reed decidió servirse por partes iguales de su gran oficio de director y del "argumento" conradiano: lo que no definió fué hasta qué punto el desentrañar el sentido de la novela corría de parte del director, y hasta cuál, de una simple narración de hechos. Conrad —dice un crítico británico que escoge sus temas como Robert Louis Stevenson y los escribe como Henry James, comparación que no beneficia ni a Conrad, ni a Stevenson, ni a James— ventila en sus novelas una idea central: el hombre anhela la felicidad y, en todas partes, sólo puede crear dolor; aún aquél que conoce y quiere la virtud, a la postre se ve traicionado por su egoísmo, inevitablemente sofoca sus impulsos nobles, y daña a sus semejantes: el hombre sigue siendo el lobo del hombre. En *El paria de las islas*, esta fatalidad dañina encarna en Willems y es observada a través del proceso de desintegración moral del "hombre blanco" en el trópico. ¿Logra Reed —y no se trata aquí de las intrigas simplistas de *El tercer hombre*, resueltas en prodigiosa elegancia de florete— atenido a estas ideas de Conrad, plasmar su sentido en la pantalla? En tanto desea, simplemente, copiar y exponer las líneas en bruto de la novela, no. En cuanto echa mano de un lenguaje cinematográfico, sí. Al final de cuentas, pues, resulta que la fidelidad, sin más, al novelista, resulta contraproducente: la intención de Conrad —y el valor de la película— saltan a la vista en cuanto Reed decide crear aquel ambiente de perfumes concentrados en que pueda dibujarse el paisaje, natural y humano de las Indias Orientales y el paria, Willems. No, Reed no cae en la tesis: simplemente baraja en demasía la literatura con el cine. Creemos, sin embargo, que en esta ocasión triunfa el cine: lo que *El paria de las islas* logra expresar, lo dice fundamentalmente gracias al sentido, muy a la Sibelius, con que va pintándose el paisaje; al proceso acumulativo de visajes y murmullos; a la preñez creciente del clima dramático, hijo de la imagen; al excelente cuadro de actores —Wendy Hiller, Robert Morley, Ralph Richardson, y, masticando el bocado más sabroso pero más expuesto al fracaso, Trevor Howard— que en uno o dos momentos, con otras tantas actitudes, logran comunicar la verdad de sus respectivos personajes: es sobre todo en estas instantáneas de autorrevelación donde brilla la mano de Carol Reed.

Otras escenas de la misma película.

Falta, sin embargo, la compasión de Conrad por sus hombres, compasión que sólo el gran artista logra comunicar —y que en el cine, sigue siendo monopolio exclusivo de Charles Chaplin.

La fórmula hollywoodense para el futuro parece ser "Sex and Bible". A las sensacionales *liaisons* de Sansón y Dalila, David y Betsabé, han sucedido estas de Rita Salomé y el centurión de rigor; mañana, todo parece pronosticar tórridos, super-colosales, niagarescos "romances" a base de la Magdalena, Judith o la mujer de Lot (título: "Mr. Lot Goes to Town"). Esta *Salomé* que acabamos de admirar en una pantalla panorámica que, significativamente, corta las cabezas de los protagonistas, nos pone a pensar, no sin melancolía, en pasadas grandezas: pobres Judith Anderson (¿qué opinaría Eurípides de su gran intérprete?), Cedric Hardwicke (oh Shaw, oh Shakespeare), Charles Laughton, William Dieterle (*Pasteur, Zola,* ¿dónde estáis?), Alan Badel (*Romeo, Romeo, wherefore art thou?*); y Rita Hayworth, que sin duda faltó a la obligación de visitar La Mecca: he aquí la venganza de Alá.

Día de fiesta para los cazadores de gazapos (de la "soberanía" en boca de Herodes Antipas para adelante); día de luto para la Biblia y el cine. Pesada, indigesta, *Salomé* habla en parlamentos con sabor a acuse de recibo, desprovistos de toda intención hermosa, graciosa o dramática. La señora Hayworth, apurando un falso acento inglés, hace un berrinche cada vez que algún romano la tilda de "bárbara", y en ocasiones parece estar a punto de sacar su radio-pulsera para comunicarse con Dick Tracy, que imaginamos sería el único ser sobre la tierra capaz de salvar al Bautista de su predicamento. Con asombro ingenuo, aprendemos que Cristo hablaba con voz de locutor de viajes narrados a la Fitzpatrick. Con seguridad, afirmamos que ni el santo Bálsamo de Fierabrás puede remediar la catástrofe de esta *Salomé* con acento mal puesto.

LIBROS

PABLO GONZÁLEZ CASANOVA. *Una utopía de América.* El Colegio de México, 1953, 171 pp.

Juan Nepomuceno Adorno fué un inventor mexicano del siglo XIX. Inventaba aparatos extraños destinados a resolver problemas comunes, y a salvar a México. Era un preocupado de la humanidad y de los inventos, y también inventaba utopías. Los aparatos que el "entendido mecánico" producía llenaban de regocijo a algunos de sus conciudadanos, deseosos de parangonar en ingenio a nuestra patria con las naciones extranjeras. Pero a veces eran tan peregrinos que los mismos entusiastas conciudadanos del señor Adorno, "más amigos de la verdad...", las consignaron piadosamente en sus diarios como portentosos inventos, pero las describieron en los mismos con tal puntualidad, que es imposible suponer que lo hicieran con ánimo exento de malicia. El fusil de retrocarga, la diligencia blindada fueron descritas objetivamente en *El Monitor Republicano*: "La diligencia blindada es una verdadera fortaleza con tres ruedas para hacerla involcable y para que gire con la soltura y el desembarazo de una ardilla..." Sólo que el señor Adorno no pensó que los caballos eran mortales, y que sin ellos cualquier diligencia —en uno u otro sentido— era inútil.

El señor Juan Nepomuceno Adorno no sería para muchos de los mortales lectores de nuestro tiempo más que una curiosidad de nuestro pasado, que, a lo más, despertaría en ellos una benévola, compasiva sonrisa, con su historia. Pero el doctor González Casanova, sociólogo e historiador de nuestra cultura, sabe que detrás de un "hombrecillo" suele haber todo un mundo de ideas que condicionan su existencia, y sin descuidar al hombrecillo que había en el señor Adorno descubrió también al gigante frustrado —autor de utopías— que compartía su existencia con el hombrecillo, como éste lo hacía con él.

Para un lector desatento, pero enterado, puede parecer en una primera ojeada que el valor de este ensayo radique en su primer capítulo —"El hombre moderno en México"—, síntesis apretada de conocimientos sobre el acontecer de la historia mexicana en sus perspectivas cultural y política, que consigue demostrar en su brevedad que "una visión de la historia moderna de México advierte al espectador del cambio fundamental en la actitud de los hombres (del país, que). De elementos de la creación pasan a ser creadores en el sentido ecuménico de la palabra. (A quienes) los embarga el optimismo que acompaña a toda creación... "Pero para un lector atento y preocupado, el brillo de estas primeras páginas no ocultará el interés que entrañan las siguientes —con su apariencia de curiosidad—, y en las que la ciencia y paciencia del autor se acompañan de un buen humor que contamina al lector en primera instancia y le revela luego el fruto más preciado de observaciones agudísimas que deja caer entre líneas. Así, la imagen que hace de "Un hombre práctico del romanticismo" podrá ser la imagen de un ser curioso que se llamó en vida Juan Nepomuceno Adorno, pero es también una imagen, si sarcástica, comprensiva, de los avatares de la vida mexicana del XIX, y por tanto de sus hombres, cuyas pequeñas grandezas, y grandes pequeñeces, no bastaron a impedir el nacimiento de una nación, aunque hayan marcado su índole, ni obstaron la grandeza patricia de la Reforma y la lucha contra la intervención.

Dos capítulos más y un epílogo completan este ensayo, entre cuyas virtudes no es la menos notable la calidad de la prosa en que está escrito. Los capítulos versan sobre "Este mundo: México en 1858" y "El otro mundo: la utopía", y el epílogo traza la génesis de la utopía de Adorno, que con el título de "El remoto porvenir" se incluye en el apéndice. E. F. V.

ERNST CASSIRER:
El problema del conocimiento

La sección de filosofía del Fondo de Cultura Económica acaba de editar el primer volumen de la versión castellana, escrupulosamente realizada por Wenceslao Roces, de la gran obra de historia de la filosofía, circunscrita a la exposición del desarrollo de la teoría del conocimiento, del insigne filósofo alemán contemporáneo, Ernst Cassirer, que lleva por título: *El Problema del Conocimiento en la Filosofía y en la Ciencia Modernas.* En él se expone la historia de la teoría del conocer, verdadero órgano de sustentación de todo el pensamiento especulativo posterior y piedra de toque de la moderna filosofía, desde el resurgimiento de su problemática, en las postrimerías de la Edad Media y en el Renacimiento, hasta la primera planteación de la filosofía crítica hecha por Descartes, en quien se encuentran dados los elementos sustanciales del idealismo y del racionalismo rigorista continental. Entre estos dos momentos del desarrollo histórico aparece una larga teoría de pensadores, tratados con excepcional comprensión y lucidez por Cassirer, porque en su pensamiento, a juicio de nuestro autor, se expresa y pormenoriza uno de los más amplios, directos y sustanciales movimientos de la historia de la ciencia y del pensamiento filosófico que sobre ella reflexiona.

El historiador de la filosofía tropieza también con la dificultad de establecer los límites precisos del Renacimiento —los de su comienzo y los de su conclusión como época histórica coherente—, punto de partida y simiente de la filosofía moderna, porque los primeros siglos del Renacimiento se ocupan casi exclusivamente en la asimilación de los sistemas antiguos, expresada en el doble movimiento enderezado a revisar el pensamiento platónico y el aristotélico. De esta manera nos presenta Cassirer el desenvolvimiento moderno de las dos actitudes fundamentales de la filosofía: la idealista y la realista. Junto a ellas, y como coronando sus esfuerzos, aparece una de las formas, la más radical indudablemente, del relativismo filosófico, la del escepticismo excepcionalmente lúcido de Montaigne y Sánchez. Escepticismo que nuestro historiador nos presenta como el desenvolvimiento ininterrumpido y coherente del concepto socrático de la ignorancia, que bajo la forma de la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, constituye la peculiaridad metodológica que separa a esta filosofía de la Edad Media. Relativismo filosófico que encontramos en Campanella cuando rebasando los límites de la filosofía de la naturaleza busca un principio que pueda fundamentar a la *conciencia de sí mismo*, y que en Descartes constituye el bien conocido punto de partida para asentar los fundamentos racionales puros de la conciencia.

Una buena tercera parte del libro de Cassirer se dedica a la exposición y caracterización del desarrollo y nacimiento del dato fundamental de la filosofía moderna: la ciencia exacta. Los verdaderos orígenes de la misma tenemos que irlos a buscar en la filosofía de la naturaleza del Renacimiento, por más que en ella, junto a la observación exacta, practicada por primera vez con toda fidelidad y amplitud, aparezcan en la concepción e interpretación del ser exterior los deseos individuales y las sugestiones de la voluntad. A este respecto, nos dice Cassirer, es preciso marcar nítidamente la línea divisoria que separa a la filosofía de la naturaleza de la investigación exacta. Ambos momentos de la historia de la filosofía, son ilustrados por Cardano, de una parte, representante de la nueva mentalidad y de la nueva investigación, quien todavía reflexiona sobre los demonios y los milagros, y por Keplero, de la otra, en cuya concepción *estética* del cosmos perviven todavía algunos de los elementos de esa filosofía, pero que con rigor consciente levanta la barrera metodológica que le separa de sus predecesores, de Francastoro y de Patrizzi, entre otros, contra los cuales polemiza para establecer el valor lógico y diferencial de la matemática.

La tercera parte de la obra lleva por título "Los fundamentos del idealismo" y se dedica casi exclusivamente a la filosofía cartesiana, en función de la cual y de la actitud espiritual con ella consecuente, se expone el irracionalismo pascaliano, de una parte, y el conciliador y comprometido ocasionalismo de Malebranche, de la otra. Con Descartes empieza la filosofía moderna para nuestro historiador, no "porque coloque a la cabeza de su especulación la idea del método, sino porque le asigna una función nueva" de la que depende el rendimiento total de las ciencias, que no son más que "el fruto espontáneo de los principios innatos del método". Para Cassirer, la comprensión de esta relación es esencial para entender "histórica e intrínsecamente el *sistema de la filosofía* de Descartes".

Así termina este primer volumen cuya extensión y cuyos límites se justifican porque la riqueza del Renacimiento filosófico y científico es tal que en ella "se contiene el fundamento original y seguro de todo lo que viene después." Esto que viene después constituye el segundo volumen de la serie, en el cual se estudia la filosofía empírica inglesa, el desarrollo del idealismo a partir de Leibniz y el proceso de desarrollo de la ciencia de la naturaleza que arranca de Newton.

FERNANDO BENÍTEZ. *La vida criolla en el siglo XVI.* El Colegio de México, 1953. Ils. de Elvira Gascón, 322 pp.

Este libro es producto de una inquietud común a nuestro tiempo: el descubrimiento de las cosas de México hasta términos que van más allá de la ciencia y la erudición. El deseo de interpretar nuestro presente no se ha detenido en el estudio —o en la semblanza— de lo contemporáneo, alcanza a desentrañar el pasado, a hurgar en él, a exponerlo luego con la interpretación propia y personal de quien se siente requerido a explicar —a explicarse— el mundo en que vive. No basta el asedio que haga el hombre de ciencia, cuyos progresos alcanzados en el estudio de los problemas que se plantee, o halle planteados, están condicionados a la reserva obligada de fines que se encuentran, a veces, tan mediatos y tan esperanzados de hallar su concatenación con los descubrimientos y avances que en el mismo terreno realicen otros hombres de ciencia, que resultan casi metafísicos para el hombre de la calle, perplejo ante su circunstancia inmediata, física, tangible. En nuestro tiempo se ha dado el caso de que hombres que han hecho de su vida una para la cual la investigación ha sido el móvil principal, puedan proponer —aparentemente— sin esfuerzo y con sencillez las respuestas que esperan, ávidos, infinidad de ciudadanos otrora indiferentes. Pero junto a esto se ha dado la improvisación de quienes más jóvenes, o más ajenos a los temas que ahora son de su preferencia, sintieron la necesidad de atender a la apremiante solicitud de dar respuesta a los problemas de su tiempo. El resultado de tal actitud tiene que ser, necesariamente, diverso. Hay quienes improvisan, improvisándose, dotándose con denuedo de los instrumentos necesarios para dar una respuesta solvente, y hay quienes derivan por la charlatanería.

Es el caso que Fernando Benítez, escritor de fluído y claro estilo, se cuenta entre quienes rechazan las respuestas fáciles o hechizas y es capaz de meterse en terrenos reputados como ajenos en busca de la verdad que necesita. Y es el caso también, que al improvisarse lector de la historia del siglo XVI, mexicano, se torna en uno de sus más elocuentes intérpretes. Su ánimo observador y desenvuelto le permite pasear por el pasado, a través de los libros, como a través de una "máquina del tiempo", y le es dable traer de ellos un testimonio actual y añejo, tan fresco que parece traído de la vida misma. Así, las referencias que hace a los conquistadores, a los frailes, a los magistrados, a los poetas y a los pretendientes, a los santos y a los humanistas, hijos ya todos de conquistadores, así como las que de estos mismos, no parecen tomadas de viejos testimonios, sino el testimonio mismo de un coetáneo cuyas vivencias —maliciosas o excesivamente ingenuas— pertenecieran a un hombre que se hubiera adelantado a su tiempo. El resultado de esto es que el relato, a pesar de su intrincada perspectiva de sociología de la cultura, es fácil y ameno, y la imagen que deja del mundo y de la vida de nuestros primeros antepasados criollos —ya mestizos, por el mero hecho del contorno que les daba la tierra de su nacimiento— es tan precisa y clara como la de una casa recién terminada, a la que se le hubieran quitado todos los andamios, cosa que, hay que recordarlo, no todos los arquitectos saben hacer.

E. F. V.

P R E T E X T O S

de Andrés HENESTROSA

Yo gusto recordar; yo gusto releer. Dos cosas que indican vejez. No importa: yo gusto de esas dos cosas. Y ahora releo a Urbina, un poeta que de menor que se le consideraba va subiendo a mayor. Un poeta que va de menos a más. Y me ha dado un vuelco el corazón al encontrar en uno de los poemas contenidos en El Glosario de la Vida Vulgar *una velada alusión a las circunstancias en que escribió el precioso madrigal romántico, pieza que inicia su buena fama literaria. El poema se titula "Nessun Maggior Dolore" y fué escrito en 1912, siete años después de "Metamorfosis". Alude al día en que compuso, como en éxtasis, el madrigal sutil en que la mariposa de un verso perseguía*

los giros de una mano de nácar y marfil.

Quién era esa mujer rubia y gentil, cuyos ojos eran el crepúsculo de una melancolía, que aquella noche le dijo: "¡Te quiero!", es cosa que nadie sabe o por lo menos no revelada hasta ahora, porque permanece en brumas la plural y celeste historia del corazón de Urbina.

*

FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS. *Jornada hecha; poesía: 1934-1955.* Tezontle. México, 1953. 227 pp.

Recoge este libro de Franciso Giner de los Ríos, que como él mismo indica no es ni una antología ni la clásica "poesía completa", pero que —anotamos nosotros— tiene mucho de lo primero y algo de lo segundo, la obra que el poeta reconoce suya y que ha realizado durante los dieciocho años que tiene de serlo. Como es natural, incluye, así, poemas publicados en libros, revistas y periódicos. Los libros son, ¿quién no lo recuerda?, *La rama viva* (1940), que en esta edición forma entre las páginas 47 y 77, y que contiene veintisiete poemas; el *Romancerillo de la fe* (1941), que se integra aquí en el libro, hasta ahora inédito, *Destino limpio*, del cual forma breve, pero sustanciosa parte; este libro contiene parte de la poesía de la guerra y del destierro; *Pasión primera y otros poemas* (1941) ha añadido a sus cinco bellos poemas iniciales uno no menos hermoso, *Lenta muerte*. Los poemas y poemillas que ilustraron la "prosa viajera" de los tantas veces celebrados *Laureles de Oaxaca* los ha reservado el poeta para publicarlos en libro aparte con los otros que le "han ido dando la luz y el paisaje mexicanos". En total, unas cuarenta y cinco páginas de poemas de este libro se conocerían en otros anteriores; por lo que respecta a los poemas aparecidos en revistas y demás publicaciones periódicas, como la dramática y dolorosa elegía "En la madrugada final de Eugenio Imaz", que publicara *Cuadernos Americanos*, puede decirse que han sido rescatados, por fortuna para el aficionado lector, de una dispersión que si no los respetaba inéditos, sí los mantenía un poco en la oscuridad. El libro es, pues, libro nuevo.

El título despierta recelos al oído americano —la jota y la che parecen un poco demasiado duras— y al mexicano suscita el imprescindible juego de palabras. Pero Giner es un poeta espontáneo, que afirma su fe en la espontaneidad de la poesía, y aun en sus riesgos; y como es consecuente, los ha corrido. El resultado es una colección y no una selección; cumple así su intento: es honrado; pero acaso esta actitud nada tenga que ver con la poesía que el mismo Giner contempla y expresa con tan altos vuelos, y sí, en cambio, con el poeta, en cuyo documento o testimonio se convierte. Y si en los versos que aquí y allá aparecen sueltos o aparejados, y que con frecuencia se entrelazan hasta dar el poema total, se advierte lo antológico del libro —en cuanto que es poesía ésta de lo mejor—; en otras ocasiones el poema iniciado con galanura, se adelgaza en los dedos de la lengua retórica y del oído poético, y la trama se deshila y no se halla nunca acabada.

La soltura del verbo, de la imagen, de la voz viva —musicada en el sonido y en el dibujo de la letra— parecen encandilar de pronto al poeta con su luz adjetiva y el poeta se deja llevar de su voz, y sus palabras poco a poco destejen los primeros versos que en ellas mismas se habían tramado, al volver sobre los propios agujeros del mismo canevá en que se habían sustentado. "¿Dónde está el antólogo?" "¡Qué venga el antólogo de Francisco Giner de los Ríos!" —dan ganas de exclamar—, y que le diga cuáles de los pasos de su larga y profunda jornada son los señeros, para su propia poesía y para la española y mexicana a las que ella pertenece.

Y el mismo Francisco Giner de los Ríos se sorprenda de que su largo camino —desbrozado— no sea menos largo, ni menos espontáneo, y acaso sí más puro, porque en él destaque plenamente la belleza que una y otra vez ha logrado captar, reiteradamente atento al "son del corazón", en el de su palabra viva y fecunda, que honra a Federico García Lorca, en España, y a Enrique González Martínez, en México, a quienes dedica esta *Jornada hecha*, este primer período de su alta poesía.

E. F. V.

*

Entre las obras que la Biblioteca Nacional editó en los tiempos en que estuvo al frente de ella el poeta Enrique Fernández Ledesma, hay una que el tiempo ha convertido en una verdadera rareza bibliográfica: Los mexicanos pintados por sí mismos, *obra escrita por una sociedad de literatos y editada por M. Murguía en el año de 1855, aunque la portada consigne el año anterior. Entre las muchas excelencias de la edición facsimilar animada por Fernández Ledesma, queremos señalar una sola: la identificación que llevó a cabo de los autores de los textos que integran el libro. Parece cosa cierta que Murguía mandó imprimir las estampas mucho antes de que los textos ilustrativos estuvieron escritos y que entregó a cada autor aquellas que debía ilustrar, con una antelación que pudo ser de meses cuando no de años, ocurriendo, sin embargo, que algunos no hayan entregado los textos a pesar de todo; así por ejemplo el de "La Lavandera" y "El Panadero" que hubieron de publicarse solas al final de la obra. Una estampa de* Los mexicanos pintados por sí mismos, *llamó siempre mi atención: es aquella que se titula "El Ministro", cuyo texto escribió Juan de Dios Arias. La figura representa, casi sin duda, a Lucas Alamán, Ministro dos veces, de Iturbide y de Bustamante. Todo parece concurrir a crearme esta certeza: el porte orgulloso, los lentes, el sombrero de copa, el bastón y la cartera debajo de los brazos. Y esto más: en el* Diario, *de Miguel Beruete y Abarca, se lee el 12 de abril de 1823, que Lucas de Alamán joven de 28 años y de anteojos verdes con acento parisiense, es Ministro de Relaciones. Y en Juan de Dios Arias, en el artículo aludido, se describe a un ministro que coincide con el famoso, aunque negador de las glorias nacionales, Lucas Alamán. Un ministro sin anteojos es un anacronismo, viene a decir Arias.*

*

Yo he sugerido en otra ocasión a Francisco González Guerrero que la Imprenta Universitaria editara algunos de los textos que acerca de nuestra literatura se escribieron en el siglo pasado, y que por razones de tiempo, tanto como por haber visto la luz en publicaciones de efímera vida, son ahora de difícil acceso. Hoy traslado esa sugestión a Jaime García Terrés, actual director de Difusión Cultural. Uno de esos textos pudiera ser aquel que se encuentra repartido a lo largo del volumen que don Vicente G. Quesada escribió sobre su Misión en México *(1891), Buenos Aires, 1904. Quesada llegó a esta Ciudad en junio de 1891, nombrado enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en México, de su país. Hombre de vastísimas lecturas, historiador preocupado por la suerte de la cultura de Hispanoamérica, cuestiones sobre las que escribió libros esenciales, fué lo primero que hizo al llegar a nuestra ciudad, concurrir a archivos y bibliotecas en demanda de material para obras futuras; fué como estableció contacto con los escritores mexicanos de mayor renombre en aquellos días. Asiduo concurrente de las librerías de viejo, o de lance que también se dice, formó una rica colección de libros mexicanos. A medida que se entraba en las circunstancias de nuestra vida, fué haciendo amistad con nuestros hombres de letras, Francisco Sosa el primero, en cuya casa de Mixcoac se llevaban a cabo tertulias literarias. El panorama de las letras mexicanas que podía organizarse con los lugares de sus* Recuerdos de mi vida diplomática. Misión en México, *prestaría al estudio de nuestra literatura un servicio de primerísima importancia. En efecto, Ernesto G. Quesada apuntó con mano perspicaz y mente certera algunos de los rasgos de los literatos mexicanos que entonces ya eran o empezaban a ser; así, una somera laudanza de Manuel Gutiérrez Nájera y una preadmonición de lo que iba a ser más adelante Rafael Delgado.*

Pero no solamente eso hizo Quesada, sino que trasladó a sus Recuerdos *observaciones acerca de la vida mexicana, la del pasado y el presente que le tocó vivir entre nosotros. Su libro, en extremo escaso, no es dable a los escritores mexicanos tener a la mano. Y eso sería la primera ventaja que tendríamos si usted, Jaime García Terrés, patrocinara la edición de este capítulo.*

HANS REICHENBACH. *La filosofía científica.* Fondo de Cultura económica. México, 1953.

Entre los filósofos modernos, Hans Reichenbach ocupó, sin lugar a dudas, un sitio prominente obtenido gracias a su gran información científica y filosófica, su paciente trabajo y sus críticas audaces a las teorías epistemológicas y científicas consagradas. Perteneció este filósofo alemán al neopositivismo contemporáneo, coincidiendo, en lo general, con figuras como Carnap y Wittgenstein. En *The rise of Scientific Philosophy* (1951), Reichenbach expone con una gran nitidez conceptual su pensamiento filosófico. Como buen positivista, pero nada ingenuo, Reichenbach cree que toda filosofía con la pretensión de ir en pos de la certeza, debe reposar en los datos suministrados por la ciencia. Piensa que muchas filosofías, con el prurito de llegar al conocimiento absoluto, al saber depurado de la contingencia que surge del empirismo, son meras especulaciones, fantasías antropomórficas. En una breve excursión por la historia de la filosofía, Reichenbach nos explica que, desde Bacon, la ciencia utiliza, en última instancia, dos métodos: el deductivo, que sirvió de base al sistema aristotélico, y el inductivo, que es el sustentáculo de toda la moderna concepción científica.

A través de este opúsculo interesantísimo, Reichenbach advierte cómo la mente de algunos filósofos, culminando con la de Kant,

pretendieron salvar a la filosofía del contacto dañino, falaz, inseguro, con la experiencia sensorial; cómo, para evitar este contagio, volvieron los ojos a Platón quien, como dice Reichenbach, subrayó la superioridad de las matemáticas sobre todas las otras formas de conocimiento.

También nos habla Reichenbach de la tan conocida suposición de Kant de que existiera un juicio sintético *a priori* o sea, como se sabe, la conjunción de la necesidad y la experiencia; unión que podría ser ejemplificada, en el trascendentalismo kantiano, por medio de la causalidad como categoría pura. Nos dice Reichenbach que no sólo se introdujo el amor a lo necesario, a lo absoluto, en la especulación metafísica, sino que también, desde Sócrates y Platón, en la ética. Hay filósofos, en efecto, que han querido construir *more geometrico* la moral, intentando incrustarla en lo incuestionable. Spinoza, influído por esta manera de pensar, es el caso más asombroso de pretender fundamentar la *Etica* en una base tan segura como la de la geometría.

Después del análisis de los intentos especulativos condenados siempre al fracaso, Reichenbach analiza la situación del filósofo que, con menor pretensión, se atiene únicamente a la palabra de la naturaleza. Por ello le parece tan atinada la triple metáfora de Bacon en la que éste compara a los racionalistas con las arañas que tejen sus telas con su propia sustancia; a los primeros empiristas con hormigas que recogen material sin poder encontrar ningún orden en él y a los nuevos empiristas, firmemente atenidos a la voz de la experiencia, con las abejas que recolectan material y lo digieren. Después de esto, Reichenbach pasa a estudiar la crítica de David Hume a la inducción y a la causalidad. Crítica que no ha sido aún superada, máxime que ahora toda la ciencia, según Reichenbach, se ha relativizado; y así vemos que la física, en la escala atómica y astronómica, no puede ser examinada tomando en cuenta los clásicos conceptos de causalidad. Expone Reichenbach, a este respecto, y con una gran precisión, lo que la teoría del *quantum* de Planck, la ley de la *indeterminación* de Heisenberg y el principio de la *complementaridad* de Bohr significan para la idea tradicional de causalidad. Toda la ciencia actual reposa, basada en Fermat y en Keynes, no ya en una relación segura de causa a efecto, sino en una ley de probabilidades.

Es indiscutible que la presentación concienzuda y jugosa de todos estos temas es sobremanera atractiva tanto para las personas que se interesan por los problemas filosóficos, como para las que trabajan sobre todo con los científicos. Reichenbach es un hombre que ha podido, como se relata en esta obra, discutir con personalidades como Einstein o Russell, y salir airoso de estas controversias entre espíritus altísimos. Es verdad que se podrá no estar de acuerdo con las numerosas tesis que Reichenbach nos presenta en esta obra, pero creo que nadie negará su trascendental aportación en el campo de la cultura y su brillante y sólida exposición de los problemas de mayor importancia humana.

E. G. R.

WILHELM WORRINGER. *Abstracción y Naturaleza.* Fondo de Cultura Económica. México, 1953.

En una traducción de Mariana Frenk ha sido impresa en español esta obra, vieja ya, pero de importantes resonancias en la estética contemporánea. Tal como nos dice el autor en la primera parte, su libro quiere contribuir a la estética de la obra de arte, la que pertenece a las artes figurativas y no a la estética de lo bello natural. Este deslinde parece al escritor muy acertado, porque él piensa que si se renuncia a su consideración se podría pasar sin más análisis, de la estética de lo bello natural a la de lo bello en arte; "...en principio —dice— las leyes específicas del arte no tienen nada que ver con la estética de lo bello natural".

El autor trae pronto a colación la teoría de Teodoro Lipps, la Einfühlung o Proyección Sentimental. Acusa a Lipps de unilateralidad, porque la Einfühlung está sólo basada en la sensibilidad artística del hombre. "Sólo al converger con las líneas que parten del polo opuesto integrará un sistema estético comprensivo", dice de la Proyección Sentimental.

Worringer parte entonces, para establecer su sistema estético, del afán de abstracción y no del de proyección sentimental; en seguida expone con claridad los puntos fundamentales de la teoría de Lipps para hacer ver al lector la diferencia entre Einfühlung y abstracción. La

LA ULTIMA NOVELA DE MARIO MONTEFORTE

El escritor guatemalteco Mario Monteforte Toledo, autor de "La cueva sin quietud", ha publicado en Guatemala una novela que se titula "Donde acaban los caminos". El libro está preñado de imágenes poéticas vertidas alrededor del curso realista del argumento, cuyo personaje principal es un médico que intenta establecerse profesionalmente en un lugar de ambiente provinciano donde "...hay que barrer debajo de la cama para sacar las nubes." La lucha del profesionista capitalino contra la provincia hace recordar un poco "Los Fracasados" de Mariano Azuela, aunque está mejor logrado el libro de Monteforte.

El argumento es bastante simple y propone estremecedoramente el problema cultural y social del indio de las regiones mexicanas o de uno muy semejante a él; pero el interés literario de esta obra radica en el tratamiento que le ha dado el autor en cuya forma de monologar y de tomar los objetos, es casi inevitable distinguir la resonancia de las novelas de Jean Paul Sartre; frecuentemente se advierte en Monteforte una especie de miedo, de náusea, ante el choque sufrido con "lo otro":

"...la voz de otro mundo contiguo o soterraño, pero terriblemente vivo..."

O aquella otra parte: "Este olor a perfume dulce; este asqueroso olor a uno mismo, reconocible entre todos los demás. Uno se huele en pasado, como anticipadamente muerto", que nos recuerda el sentido de aquellas frases de Sartre: "...no ser ya sino un desgarramiento de sí mismo hacia el porvenir."

Puede verse también esa seguridad temerosa de la muerte en frases que permiten a veces, tras de sus líneas, adivinar la lectura del autor sobre los textos de Sartre:

"—Cada pueblo tiene su cementerio, para su gente. Y tú no eres de aquí — dijo Antonio con suavidad.

"—Ojalá uno dejara de morirse porque no está en su pueblo. La muerte se lleva dentro, como un gusano."

El libro tiene capítulos verdaderamente ingeniosos como aquel que habla de los niños que jugando se dicen:

"—Ahora tendremos hijos.

"—¿Cuántos?

"—Uno tú y otro yo.

"—Debemos esperar que crezcan. Después me volverás a besar y tendremos más.

"Así continuaron hasta llegar a dieciséis hijos, a ocho cada uno."

El autor desarrolla con fluidez la multitud de temas que se le ocurren, como la curiosidad primitiva de la india que llega a vivir a la casa del médico, por los objetos misteriosos del blanco: la estilográfica "un lenguaje comprimido, inacabable; una especie de loro", la ropa del blanco que "parecía que iba a echarse a caminar o a gesticular por sí misma", el espejo que "le abrió una nueva dimensión de la tierra. Nunca los había visto tan grandes, tan voraces para producir tal cantidad de ambiente". Como el tema del indio Raxtún cuyo alcoholismo le hacía decir que su espíritu era una lagartija; Diego Raxtún, el que buscaba la piedra de obsidiana de las cuatro luces y esperaba el sueño en la barca sobre los siete ríos de colores, para poder ser brujo.

Cuando el protagonista de la novela es amenazado con el machete de Antonio, el padre de la india, hallamos un trozo poético hábilmente mezclado con las reflexiones anatómicas del cirujano profesional:

"El machete comenzó a ascender hasta confundir su punta con la hoz de la luna. Desde allá bajaría, raudo, con gemido de astro que se desprende, y caería en mitad de la silla turca, escindiendo el cerebro, la columna vertebral; guillotina revolucionaria, rayo de perfil".

En suma, la novela contiene un interés que puede muy bien significar el principio de un maduro estado literario en Mario Monteforte.

E. L.

DOCUMENTOS MEXICANOS

1. *Juan Pablos. Primer impresor que a esta tierra vino.* Monografía bibliográfica, por AGUSTÍN MILLARES CARLO y JULIÁN CALVO. México, 1953 $ 85.00
Está dividida esta obra en tres partes: *Introducción, Catálogo bibliográfico* y *Apéndice Documental.* Concienzudo estudio con el cual queda definitivamente estudiado el origen de la Imprenta en América, con documentos hasta hoy inéditos. Estúdianse al mismo tiempo cada una de las obras que salieron de las prensas del prototipógrafo mexicano, indicando el lugar en donde se conservan. El volumen está ilustrado con gran cantidad de grabados.
En prensa:
2. JUSTO SIERRA, *Segundo libro del diario de mi viaje a los Estados Unidos.* (La pretendida cesión de la Península de Yucatán a un gobierno extranjero.) Prólogo y notas del Ing. Marte R. Gómez.
3. *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España.* Ilustrada con las vidas y apostólicos trabajos de los varones insignes que en ella han florecido en santidad y doctrina, por el P. FRAY JUAN DE LA CRUZ Y MOYA, Predicador general y Cronista de dicha santa Provincia y Examinador Sinodal de los Arzobispados de Manila y México. 6 tomos.

De esta Colección de DOCUMENTOS MEXICANOS, únicamente se imprimirán obras de gran valía y sus ediciones limitadas exclusivamente a 500 ejemplares numerados, impresos sobre fino papel fabricado expresamente para ella.

LIBRERIA DE
MANUEL PORRUA, S. A.
5 de Mayo 49-6.
Apartado Postal 14470.
MÉXICO, D. F.

MEXICO Y LO MEXICANO

COLECCION DIRIGIDA POR EL PROF. LEOPOLDO ZEA

Volúmenes publicados

1. Alfonso Reyes, *La X en la frente.*
2. L. Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano.*
3. J. Carrión, *Mito y magia del mexicano.*
4. F. Uranga, *Análisis del ser del mexicano.*
5. J. Moreno Villa, *Cornucopia de México.*
6. S. Reyes Nevares, *El amor y la amistad del mexicano.*
7. J. Gaos, *En torno a la filosofía mexicana* (I).
8. C. Garizurieta, *Isagoge sobre lo mexicano.*
9. M. Picón-Salas, *Gusto de México.*
10. L. Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano.*
11. J. Gaos, *En torno a la filosofía mexicana* (II).
12. S. Zavala, *Aproximaciones a la Historia de México.*
13. A. Ortega Medina, *México en la conciencia anglosajona.*
14. L. Zea, *El occidente y la conciencia de México.*
15. J. Durand, *La transformación social del conquistador* (I).
16. J. Durand, *La transformación social del conquistador* (II).
17. F. de la Maza, *El guadalupanismo mexicano.*

Cada volumen $ 6.00.

EN PRENSA:

18. P. Westheim, *La calavera.*

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

ANTIGUA
LIBRERIA ROBREDO

Esq. Argentina y Guatemala
Apartado Postal 88-55.
Teléfonos:
12-12-85 y 36-40-85.
México 1, D. F.

Einfühlung, dice Worringer, no nos ayuda a comprender ni a constituir el supuesto de la creación artística sino en una parte muy reducida. Los principios propugnados por la estética materialista son: "propósito utilitario, materia prima y técnica" y ya no les corresponde ahora, como en Gottfried Semper, un papel creador, sino uno "negativo, de estorbo". Con su maestro Alois Riegl, Worringer se pronuncia contra este "materialismo artístico, chabacano y cómodo". "El afán de abstracción halla la belleza, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas", dice, y los que no comprenden esto, advierte más tarde, son los que quieren que las artes plásticas, por ejemplo, se acerquen lo más posible al modelo natural. "si es que por 'naturaleza' se entiende la superficie visible de las cosas". Ya lo decía Meumman: por más bien que se pinte un puño no saldrá dos pulgadas del lienzo.

Aludiendo a la fórmula de Schmarsow: "El arte es un encuentro del hombre con la naturaleza" dice Worringer: "puede aceptarse si se considera también la metafísica como lo que en el fondo es: un encuentro del hombre con la naturaleza"; y después nos sugiere la pregunta ¿qué es naturaleza?, es decir, ¿no constituye también parte de la naturaleza esta facultad nuestra de abstraer, de crear, de hacer deformaciones?

E. L.

FRAY JOSÉ MARÍA VARGAS, O. P. *Ecuador: monumentos históricos y arqueológicos.* Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1953, 144 pp. Ils.

Dentro de las diversas publicaciones que hace la Comisión de Historia del IPdGeH corresponde una serie a las monografías de los monumentos históricos y arqueológicos de los diversos países de América. Con anterioridad a ésta, se han publicado las de Panamá —por Angel Rubio—, los Estados Unidos —por Ronald F. Lee—, Brasil —por Rodrigo Melo Franco de Andrade—, Chile —por Roberto Montandón— y Haití —por Catts Pressoir—; se hallan actualmente en prensa las de Guatemala, México y Honduras, en la elaboración de todas las cuales ha participado el doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla, contando con la colaboración de los investigadores Hugo Cerezo y Pedro Rivas para hacer las de Guatemala y Honduras, respectivamente.

El autor se ciñe en su trabajo a las normas generales establecidas para la serie: hace una referencia suscinta a la organización oficial y privada de la exploración y conservación de la riqueza monumental del país, a su legislación protectora, a las instituciones educativas especializadas y a la bibliografía general e indispensable en esta rama de las ciencias históricas. Pero estos temas comprenden apenas dos de los siete capítulos de que consta el libro, y un apéndice.

En los primeros cinco capítulos, verdadera historia del arte ecuatoriano, estudia el autor desde los monumentos arqueológicos —los Aposentos de Cieza de León, el Palacio del Callo, el Panecillo del Callo, el Castilllo de Ingapirca, etc.— hasta los monumentos históricos en las provincias y la arquitectura civil, señalando el brillante desarrollo colonial que el cultivo de las bellas artes alcanzó en el Ecuador, y los antecedentes prehispánicos del mismo. Es conveniente hacer notar que la arquitectura religiosa ofrece en Ecuador un grado de progreso sólo comparable al de México y Perú, los dos grandes centros coloniales de la América hispánica.

Veintinueve láminas contribuyen a ilustrar las explicaciones que se dan en el texto y a hacer posible siquiera una mínima apreciación *de visu* de algunos de los principales monumentos a los que se hace referencia.

E. F. V.

RAFAEL DELGADO. *Cuentos y notas.* Editorial Porrúa. México, 1953. 357 pp.

En la colección de Escritores Mexicanos se ha publicado este libro con una biografía escrita por Francisco Sosa, una noticia biográfica de Caffarel Peralta y un prólogo de R. Delgado.

En el autor de "La Calandria", brillante maestro, amplio lector, escritor costumbrista y realista —con resabios del romanticismo en sus primeras obras, como dice Ralph E. Warner—, es fácil ver la resonancia de los grandes novelistas franceses: Daudet, Zolá, los Goncourt "que convirtieron, como dice Zolá, en pincel y cincel la pluma".

Este libro pretende ser el primer tomo de una serie que abarcará la obra completa de R. Delgado y contiene 31 cuentos —"que algún nombre he de darles"— según dice en el prólogo su autor.

Estos cuentos y notas, que no son tal vez "cosa muy subida y quilatada de mérito" —como reconoce Delgado en su modestia—, si se les compara con sus novelas fundamentales "Los Parientes Ricos", "Angelina", "Una Historia Vulgar" o "La Calandria", representan para el crítico y para el lector, la promesa de conocer en su totalidad las producciones del literato veracruzano, cuyo centenario se acaba de celebrar.

E. L.

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA FE CATOLICA

Una Obra verdaderamente magistral

- Abarca todos los temas religiosos o que se relacionen con la religión: dogma, moral, liturgia, apologética, filosofía, etc.
- Sea cual fuere su credo, debe usted comprar esta obra que lo llevará de sorpresa en sorpresa.

Ejemplar forrado en fina cartulina: $ 100.00. A la española $ 115.00.

EDITORIAL JUS

Insurgentes Norte, 19. México, D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ANGEL MARÍA GARIBAY K.

HISTORIA DE LA LITERATURA NAHUATL

1ª parte: Etapa Autónoma: de C. 1430 a 1521. 12 láminas, 512 páginas.

LIBRERIA DE

PORRUA HNOS. Y CIA., S. A.

Esq. Av. Rep. Argentina y Justo Sierra y Avenida Juárez 6. (Entre López y Dolores.)

Apartado Postal 7990 México 1, D. F.

LIBROS RECIENTES

W. Rautenstrauch
ECONOMIA DE LAS EMPRESAS INDUSTRIALES
512 págs., en tela. $ 36.00

Ellis y Metzler (ed.)
ENSAYOS SOBRE TEORIA DEL COMERCIO INTERNACIONAL
XVI + 560 págs. $ 25.00

H. Reichenbach
LA FILOSOFIA CIENTIFICA
304 págs. $ 14.00

R. G. Collingwood
AUTOBIOGRAFIA
168 págs. $ 9.00

A. Torres-Rioseco
ENSAYOS SOBRE LITERATURA LATINOAMERICANA
212 págs. $ 11.00

F. Giner de los Rios
JORNADA HECHA
Poesía: 1934 - 1952
232 págs. $ 14.00

ULTIMOS BREVIARIOS

81. H. J. LASKI, *El Liberalismo Europeo.* 256 págs. $ 7.50
82. W. WOLF, *Introducción a la Psicología.* 376 págs. $ 10.00
83. E. MAY, *Filosofía Natural.* 176 págs. $ 5.00.

Publicados y distribuídos por:
FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Pánuco 63, México 5, D. F. Independencia 802, *Buenos Aires,* Argentina.

LA EDITORIAL LABOR MEXICANA, S. de R. L.,

ofrece a los estudiantes de Medicina, y a todas las personas interesadas en la materia, la más moderna obra de Zoología: el

COMPENDIO DE ZOOLOGIA GENERAL de *Alfred Kühn*

Traducción de la décima edición alemana, con 223 figuras en el texto.

PIDALA EN SU LIBRERIA, O A:

EDITORIAL LABOR MEXICANA, S. de R. L.
Orizaba 115-119, México 7, D. F. y 5 de Mayo 20.

AGENCIAS:

Guadalajara, Maestranza Nº 106.
Monterrey, Padre Mier Ote. Nº 123.

(Viene de la pág. 8)

ofreciendo al público el acopio de los primeros materiales. En 1924 aparece su definitivo segundo libro sobre el tema y en 1948 sale de prensas su tercer trabajo, ahora tan monumental como el monumento. Para realizar esta obra ha recorrido detenidamente el edificio, visitado bodegas, desempolvado archivos. Ha tenido facilidades para "bajar cuadros, para quitar los cristales a otros, para escudriñar las capillas hasta el último rincón, para descender a las criptas, para inspeccionar el tesoro con sus joyas". Esto no lo había logrado hacer ningún escritor laico de la historia mexicana. También se ha leído las publicaciones de otros autores sobre la materia. Ha rastreado el tema por cronistas, códices, testimonios, instrumentos legales, en fin, toda fuente posible. El resultado consiste en una serie de pasos mediante los cuales va presentando los acontecimientos y personalidades que intervinieron en la prolongadísima edificación del recinto. Coloca primero los antecedentes de la erección del obispado y de su templo-sede. Habla de la historia relativa a los establecimientos religiosos novohispánicos en el siglo de planteamiento. Menciona frailes y prelados que tuvieron conexión con el magno edificio en sus dos épocas: la provisional y la definitiva.

Un edificio que se planea a mediados del siglo XVI y se concluye dos y medio después, resulta una verdadera composición hecha con los estilos decorativos que se van gustando y "demodando" en un mundo cada vez más exigente de cambios. Presenta huellas del gótico emparejado con el neo-romano; recibe impacto de un barroco atemperado; no puede pasarse sin el prestigioso churrigueresco y se termina bajo los influjos del Luis XVI y el neoclásico.

El historiador de la catedral se detiene con gusto en relatar la vida de la primera fábrica, del templo sin ventura, arreglado para un por mientras y el cual, en el más hermoso siglo colonial, se enriquece de arte para albergar los tres primeros Concilios mexicanos.

Luego se ocupa del edificio final, ambiciosamente concebido. Nunca las dificultades fueron tan equilibradas con las ambiciones. Temblores, lodo, penurias, dudas sobre lo hecho y sobre lo por hacer, otras dificultades más... Sin embargo, se concluyó y a pesar de las desquebrajaduras físicas y morales, sigue ostentando la quintaesencia de su vanidad y belleza. El historiógrafo describe el recinto, fija en palabras y esquemas los progresos que se van alcanzando, destaca lo que se hace conforme al severo proyecto de 1616 y lo que se va alterando. Pasa de la gran sala a las capillas laterales, de ahí a las portadas con detalles y figuras; a las torres, sus campanas y esculturas cimeras; a la primera cúpula y luego a la que Tolsá diseñó para sustituirla. Nada ha de quedar ni queda sin ponerle sus datos. Hasta la gran cruz de Mañozca, también infortunada, tiene su capítulo.

El exterior es más fácil de ver, pues se resuelve en obra de alarifes, canteros, escultores y plateros. El interior en cambio, abruma. Es trabajo de infinidad de maestros que sobre preparar el edificio tienen que decorarlo. Parte por parte la va anotando, deteniéndose especialmente en objetos significativos: tales serían, pongamos por caso, ciertas pinturas con historia, como la dedicada a la Señora de la Merced pintada por Pereyns para la catedral vieja y luego colocada en el retablo del altar del Perdón, o aquella a que se llama del Santo Niño Cautivo. Otras serían la reja de tumbaga perteneciente al Coro, diseñada en México y hecha por manos chinas en Macao, de donde se trajo embarcándola por Filipinas; el fascistol regalado por el arzobispo de Manila; el órgano ornamentado bajo la influencia de la Rocaille. En realidad es imposible seguir los pasos del investigador y encerrar en unas líneas, el trabajo de muchos años y conciencia.

1948 es el año de publicación de otra estupenda obra: *El Arte Colonial en México*. Es una de las tres grandes partes en que se pensó podía dividirse la historia del arte mexicano y que serían justificación más que suficiente para fundar un Laboratorio de Arte dentro de la Universidad. La tarea de encarar científicamente los problemas de ese gran conjunto artístico que sólo había sido materia de ensayos, se inició decididamente con dicha fundación en 1935 y dió su primer fruto con la obra de Toscano sobre el arte precolombino. El segundo fruto vino a ser este libro de Toussaint. "Representa —dice en el prólogo— el esfuerzo realizado durante toda una vida. Lo que antes era ensayo, paseo, artículo o conferencia, se ofrece ahora como síntesis y en forma metódica". En nuestros días ya ha salido el tercero de los previstos: la Historia del Arte Moderno y la *Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de México*, prepa-

Hasta este punto, se ha reseñado muy apretada, concretamente, una vida de aplicación, un juego y una conjugación de las inclinaciones vocacionales con necesidades de conocimiento y educación entre los mexicanos. Las obras que apenas hemos tocado aquí, son hermanas de otras muchas que abordan cuestiones de análogo interés. *El Arte Mudéjar en América* rebasa nuestras fronteras con mérito reconocido por los colegas historiadores de estos temas en el extranjero. Podrían hacerse otras indicaciones para las restantes. Pero la obra capital, que supera la monumental sobre la catedral metropolitana, es el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional, primeramente llamado Laboratorio de Arte. Lo ha integrado y cuidado con lo mejor de su criterio sostenido a diario hasta nuestros días. De esta institución los intelectuales argentinos, aventajados en muchas cosas, tomaron modelo para crear la similar que les ha llevado al conocimiento del legado artístico colonial sudamericano.

El último gesto que tiene que subrayarse, es la defensa que ha hecho, clamando en el desierto a pesar de levantar la voz más justa y humanística, de monumentos respetabilísimos amenazados por algo peor que los años corroyentes: la destrucción en aras de los negocios privados. Es el caso de la demolición de la casa del Deán Plaza, fechada en 1885, enclavada en la ciudad de Puebla.

Este es el maestro Manuel Toussaint.

SEMBLANZA DE DON MANUEL TOUSSAINT

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

El Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad tiene como antecedente inmediato el "Laboratorio de Arte", que empezó a trabajar asociado al Instituto de Historia el 19 de febrero de 1935, en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria. Su personal quedó constituído por Manuel Toussaint como director y como investigadores Rafael García Granados, Federico Gómez de Orozco y Luis Mac Grégor.

El presupuesto mensual no podía ser más modesto: $662.00. Cada investigador percibía $132.00 de sueldo. Pese a su notoria pobreza el recién fundado "Laboratorio de Arte" empezó a cumplir, dentro de sus limitaciones económicas, los propósitos claramente definidos que se había trazado:

"En primer término acopiar todos los materiales necesarios para conocer un conjunto de informes sobre el actual movimiento artístico del país, a fin de que los historiadores puedan más tarde encontrar reunidos los elementos necesarios para formular la historia de este desarrollo plástico. Persigue también la unificación de los diversos puntos aun dudosos de la historia del arte mexicano. Otro de sus fines es la divulgación de esa historia por medio de cursos, conferencias y excursiones. Finalmente se propone publicar, en la medida de sus posibilidades, trabajos de índole histórico-artística para dar a conocer monumentos de importancia".

Y a partir de su fundación el "Laboratorio de Arte" tuvo como meta la investigación del arte de México, sin olvidar sus relaciones con las manifestaciones artísticas europeas y americanas pues —afirmaba Toussaint— "no existe hasta la fecha ninguna obra seria que abarque en su conjunto la historia de las artes plásticas de México".

Muy pronto el "Laboratorio de Arte" tuvo listas tres monografías: *Arquitectura civil de México*, por Manuel Toussaint; *El escultor Gabriel Guerra* y *El Convento de Capuchinas de la Villa*, por Luis Mac Grégor, que no pudieron publicarse porque la Universidad carecía de fondos.

En enero de 1936 el arquitecto Luis Mac Grégor solicitó permiso por tiempo indefinido; se le nombró Investigador Honorario y su puesto fué ocupado por Justino Fernández.

Fueron iniciadas por esa época, entre otras, las siguientes obras: *Sillería del Coro de San Agustín* y los *Planos de la ciudad de México*.

En 1936 la Universidad fué reorganizada por el rector Luis Chico Goerne. El 3 de agosto el "Laboratorio de Arte" pasó a ser el *Instituto de Investigaciones Estéticas*, bajo la dirección de Rafael López, e inició la publicación del órgano oficial del Instituto: los *Anales*, cuyo primer número apareció a principios de 1937.

En 1938 la Universidad fué nuevamente reorganizada. Por razones de economía, el rector Gustavo Baz se vió precisado a suprimir el Instituto de Investigaciones Estéticas. Los investigadores Toussaint, García Granados, Gómez de Orozco y Justino Fernández ofrecieron continuar sus trabajos sin remuneración alguna, con el objeto de conservar para el Instituto la biblioteca que había empezado a formarse y terminar el libro *Los planos de la ciudad de México* por Toussaint, Fernández y Gómez de Orozco, que destinaron como colaboración al XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación. Este libro es un antecedente para el estudio histórico y urbanístico de la ciudad de México.

A principios del año siguiente (1939) el Instituto figuró nuevamente en el presupuesto. Merecidamente se nombró a Toussaint director.

En ese mismo año se nombran dos investigadores más: para arte prehispánico a Salvador Toscano y para Folklore a Vicente T. Mendoza. Posteriormente ingresan José Rojas Garcidueñas, especialista en la historia y en la crítica del teatro Colonial; Manuel Romero de Terreros y Francisco de la Maza, dedicados a la investigación del arte colonial, y Clementina Díaz y de Ovando a la historia de las literaturas española y mexicana, con lo que el Instituto completa sus secciones.

Como Investigador Honorario se nombró a Edmundo O'Gorman y también a Rafael García Granados, cuando se separó para encargarse de la dirección del Instituto de Historia, y a Federico Gómez de Orozco, miembro fundador del Instituto.

En 1953 han ingresado Elisa Vargas Lugo, dedicada al arte colonial, y Raúl Flores Guerrero, a la arquitectura, ambos discípulos de los investigadores del Instituto. Oscar Frías desempeña el puesto de dibujante.

El Instituto cuenta desde sus inicios con los eficaces servicios de la secretaria Luz Gorráez Arcaute y con la cumplida labor de Josefina Sánchez Trigueros.

Desde 1938 a la fecha el Instituto ha dividido sus trabajos en la investigación directa de la obra de arte y de su historia, y en la formación de archivos de documentos, planos y fotografías.

Entre la copiosa obra de investigación realizada por el Instituto destacan las obras de Toussaint que se caracterizan por la precisión del aspecto documental y su ponderada interpretación para llegar a una justa crítica que ha servido de orientación a sus discípulos. Por ejemplo, *Arte Mudéjar en América, Pátzcuaro, Paseos Coloniales*.

Los libros de Justino Fernández: *José Clemente Orozco, forma e idea, Prometeo, ensayo de pintura contemporánea* y sus muchos artículos sobre el arte moderno lo acreditan por su crítica, sus profundos análisis y sus novedosas y extraordinarias interpretaciones.

Manuel Romero de Terreros ha publicado interesantes monografías: *La Plaza Mayor de México en el*

siglo XVIII y *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*.

La difusión del arte colonial en la cátedra y por medio de conferencias y excursiones ha cobrado gran importancia gracias al investigador Francisco de la Maza, quien también ha publicado estudios y documentos inéditos: *San Miguel Allende, Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* y *Las tesis impresas de la antigua Universidad*.

El infatigable investigador Vicente T. Mendoza no ceja en su afán de catalogación e información sistemática sobre temas folklóricos. Entre sus obras figuran: *Romance y corrido, La lírica infantil* y *El folklore de San Pedro Piedra Gorda*.

Las investigaciones literarias —dentro del Instituto— empiezan a cobrar relieve en virtud de los trabajos de crítica de José Rojas Garcidueñas y Clementina Díaz y de Ovando. El primero ha publicado: *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, erudito barroco*; *Las fiestas en México durante el siglo XVI*; *El mexicanismo y nuestra literatura*; y Clementina Díaz y de Ovando: *La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro, La poesía popular contemporánea* y *Dos novelistas veracruzanos*.

Los *Anales* del Instituto cuentan con 21 números publicados, sus artículos son buena muestra de la hondura y seriedad de la investigación. En el año de 1940, el investigador Justino Fernández empezó a publicar el Catálogo de Exposiciones de Arte de la República, que desde 1946, año con año, aparece como *Suplemento de los Anales*.

La bibliografía universitaria ha sido enriquecida por el Instituto con varias publicaciones, entre otras: *La primera Universidad de México*, edición facsimilar y *La Universidad de México en 1800*, por Manuel Romero de Terreros

Asimismo el Instituto contribuyó con una serie de importantes Monografías a la Celebración del IV Centenario de la Universidad.

El Instituto no se limita a publicar los estudios de su propio cuerpo de investigadores, sino todo trabajo serio y de valía de estudiosos ajenos a él, por ejemplo: *La estética contemporánea*, por José Gaos; *Sobre estética griega*, por J. D. García Bacca, y *Las Galerías de Pintura de San Carlos*, por Abelardo Carrillo Gariel.

La obra más importante del Instituto de Investigaciones Estéticas, la que marca la culminación de sus trabajos, es sin duda, la *Historia del Arte de México* que comprende tres volúmenes: "Arte Precolombino de México y de la América Central", por Salvador Toscano; "Arte Colonial", por Manuel Toussaint, y "Arte Moderno y Contemporáneo", por Justino Fernández. Obra, en su conjunto, única en su género y que es una sólida base para futuras investigaciones del arte mexicano.

El Instituto cuenta con una rica colección en diapositivas en color y en negro; este importantísimo acervo artístico (comenzado por Salvador Toscano y Rafael García Granados y continuado por Francisco de la Maza, Elisa Vargas Lugo y Raúl Flores Guerrero), es indispensable para ilustrar cátedras y conferencias y es utilizado por propios y extraños.

El Instituto de Investigaciones Estéticas ha cumplido lo que Manuel Toussaint, su fundador, prometiera a la Universidad. Los investigadores del Instituto crearon en la Facultad de Filosofía y Letras las siguientes cátedras: *Arte Prehispánico*, Salvador Toscano; *Arte Colonial*, Manuel Toussaint, que ahora dicta Francisco de la Maza, y *Arte Moderno*, Justino Fernández. Estas cátedras han decidido la vocación de muchos de los discípulos que a ellas concurren, entre otros, José Servín Palencia, que a la muerte de Toscano ocupó su cátedra; Pedro Rojas Rodríguez, excelente investigador, y Raúl Flores Guerrero que ha sido incorporado al Instituto. En esta forma, el Instituto ha despertado inquietudes, encauzado vocaciones y sistematizado trabajos aislados.

UNICAMENTE

CONSERVAS

DE CALIDAD

DESDE 1887

•

CLEMENTE

JACQUES

Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

TRES

FUNCIONES

EN UNA

DECORCEM

RECUBRE

PINTA

IMPERMEABILIZA

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!

SCHINKEL, S. A.

Lo mejor, y en la más alta calidad, en Aparatos Científicos Reactivos y Equipo para Laboratorio.

Ahora en sus dos Direcciones:

Chihuahua 101 — 14-45-80 11-54-32

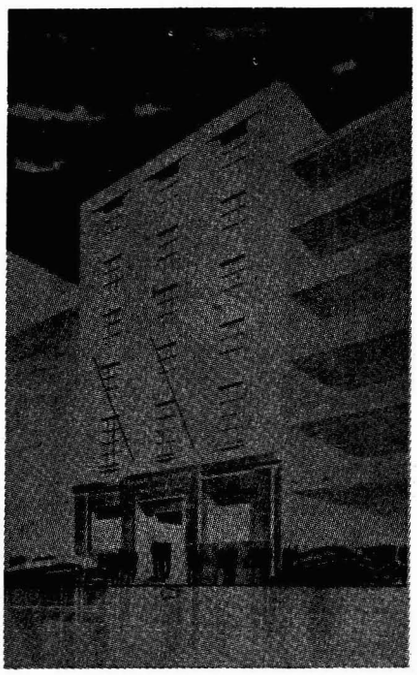
I. la Católica 1 — 18-60-04 18-60-14

UNION NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZUCAR, S. A. DE C. V.

Balderas Nº 36, 3er. piso. México, D. F.

Es de todos conocida la situación que prevalece en México con motivo del aumento de los costos de producción y de la devaluación de nuestra moneda. La industria azucarera mexicana no podría estar al margen de estos fenómenos económicos y ha estado soportando el aumento siempre creciente que se ha operado en los precios de maquinaria, refacciones, combustibles y materiales indispensables para la elaboración del azúcar, sin aumentar el precio de este preciado alimento. Su labor ha sido y es de absoluta cooperación con nuestro Gobierno en su campaña de recuperación económica, en beneficio del público consumidor. Todo mexicano debe ver con simpatía el esfuerzo de esta industria tan mexicana, que le brinda la oportunidad de adquirir el azúcar que necesita para recuperar sus energías, a los precios más bajos del mundo.

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



Oficina Matriz:
Venustiano Carranza
Número 52
México, D. F.

Sucursal "Balderas":
Esquina de Balderas
e Independencia
México, D. F.

Sucursal "Mante":
Esquina Juárez
y Ocampo
Cd. Mante, Tamps.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

Cortesía de

CEMENTOS MIXCOAC

SIEMPRE PRODUCTOS DELHER DE CALIDAD ADELANTE

Delher, S.A.

BUCARELI Y GENERAL PRIM.

INSURGENTES 207 ARTICULO 123 No. 62

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

PEPSI-COLA

Calle Doce Nº 2,840. Clavería Sur.
Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola Mex. 38-24-65.
MEXICO 16, D. F.

EXITO SEGURIDAD

Terminar una carrera profesional con EXITO, significa: Fuerza de voluntad, sacrificios y esfuerzos.

Una Cuenta de Ahorros con esos mismos factores, le dará SEGURIDAD ECONOMICA.

Con ESTUDIO Y AHORRO, logrará usted realizar sus más caros deseos:

UN TITULO PROFESIONAL y el DINERO SUFICIENTE para poner el Despacho o Consultorio, donde ejercer su profesión con la dignidad que usted se merece.

ESTUDIE Y ABRA AHORA MISMO
SU CUENTA DE AHORROS

BANCO NACIONAL DE MEXICO, S. A.

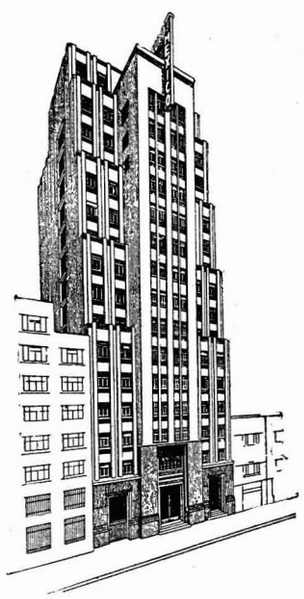
Institución Privada de
Depósito, Ahorro y Fiduciaria.

—AL SERVICIO DE MEXICO DESDE 1884—

CAPITAL Y RESERVAS: $ 93,462,931.56.

SEGUROS DE MEXICO S. A.

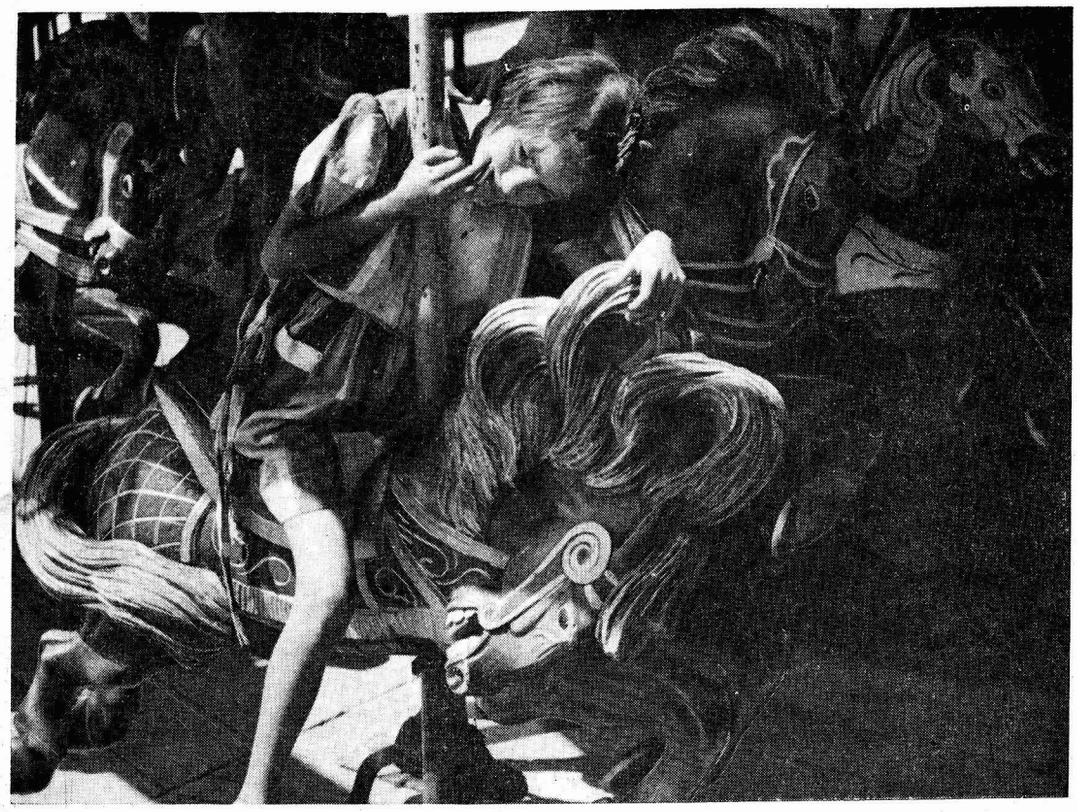
VIDA, INCENDIO, TRANSPORTES MARITIMOS Y TERRESTRES, AUTOMOVILES Y DIVERSOS



San Juan de Letrán 9. Apartado Nº 17-Bis.

MEXICO 1, D. F.

(Publ. aut. por la Comisión Nacional de Seguros, en oficio Nº 1694. Exp. 733.1/1021, fecha 30 de abril de 1951)

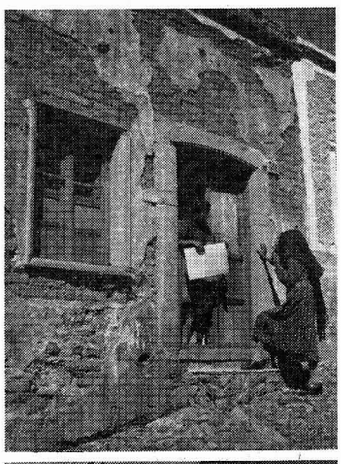


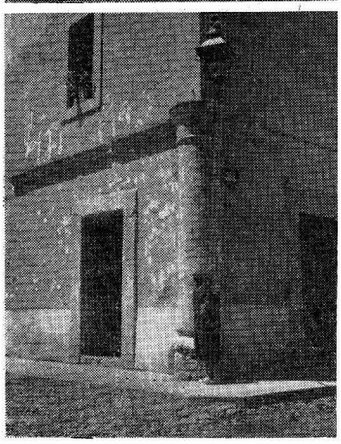
INVENTARIO

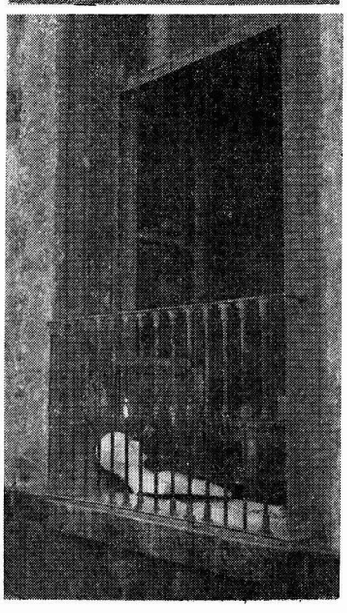
LOLA ALVAREZ BRAVO

Por Juan José ARREOLA

Las fotografías de Lola Alvarez Bravo, presentadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes, forman una de las más bellas colecciones de momentos mexicanos: de vida, de danza y de muerte. Vida, en fin de cuentas, porque la danza es la exaltación del ser, y la muerte una nostalgia presentida del "dejar de ser".







Los instantes de la vida maduran y decaen. Lola Alvarez Bravo sabe echar sobre ellos una mirada profunda y clara que los suspende en el espacio y los rescata del tiempo. Los rostros, las actitudes, la callada fisonomía de los objetos y el indiscernible juego de la sombra y de la luz, aparecen ante nosotros convertidos en verdaderos trances del espíritu, en fieles expresiones de una personalidad creadora.

El artista fotógrafo se expresa al elegir sus temas y sus momentos. Nos dice: esto es lo que yo veo, y lo veo de esta manera. Y al darnos en imágenes las miradas predilectas, nos participa su experiencia de la vida, su profunda solidaridad con los seres y las cosas que han operado en su espíritu, y que se han vuelto ejemplares y durables.

Las acciones y los sentimientos humanos se suceden en el tiempo, son y dejan de ser. La fotografía los detiene; es un "corte" en el curso temporal, que suspende por un instante el movimiento y nos lo muestra en una fase determinada de su hacerse, en la indecisión del avance y el retroceso. La fotografía es siempre ese "instante que se nos graba", es, sobre todo, una aguda sensación de momento.

En la carátula inmóvil del espacio, la sensación de momento va marcando con precisión el paso del tiempo. Pero ocurre que vivimos siempre distraídos, entregados a la acción continua de ser, y el momento absoluto se nos escapa. La fotografía nos lo recuerda y lo entrega en su plena madurez. Lola Alvarez Bravo, en un rostro arrebatado de danzante, en el gesto doliente de una mujer, o en el golpe de sol entre las ramas, nos pone otra vez frente a la realidad fugitiva y eterna, la que vemos todos los días sin advertir su constante y efímera grandeza.

Ojo claro y limpio, el lente de la cámara fotográfica nos da una visión del mundo en blancos y negros elementales, desprovista de colores efectivos. Reduce al mínimo la lluvia de fenómenos que cae sobre las cosas y las vuelve cada vez más irreales. En cierto modo, la fotografía nos entrega "datos inmediatos" acerca de la realidad.

La realidad, que es ante todo movimiento. Fotografiadas, las vivas quedan inmóviles y a salvo de su contingencia temporal. Fotografiadas, las cosas inertes nos revelan que su inmovilidad sólo es aparente: se movieron antes, se moverán después, se mueven muy lentamente: la corriente petrificada de la lava, los jaspes vivos de la madera; el oleaje de las arenas; el suelo de una roca en desintegración.

Al darnos una imagen fija y definitiva, la fotografía nos entrega otra vez el movimiento, ahora como una imperiosa necesidad del espíritu. Gracias, Lola Alvarez Bravo, por estos momentos de éxtasis mexicano ante la vida, la danza y la muerte. Gracias, sobre todo, porque la intervención del artista no interrumpe nuestra contemplación con alarde alguno, y nos deja el goce íntegro de cada trance, limpia y puramente logrado: la ola suspendida en la marina cae sobre nosotros, la nube espaciosa se disuelve en lo externo, la montaña sale de su letargo y la garza muerta en la playa vuela otra vez, hacia arriba y hacia abajo, atraída por la arena y por el viento.

De arriba a abajo: *El rapto, La Celestina, El abandonado* y *Mar de ternura.*