

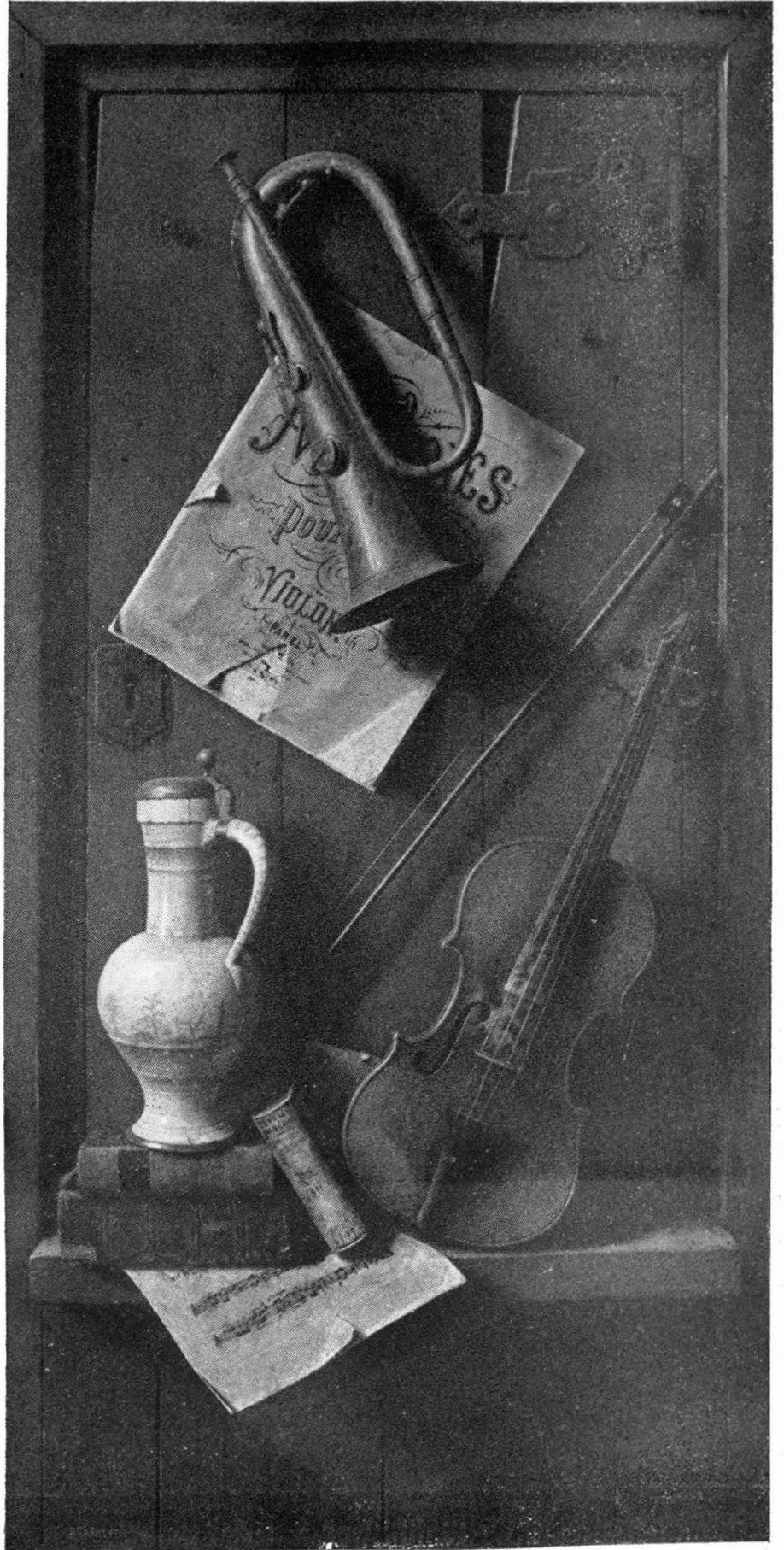
INSPIRACION Y TECNICA EN LA MUSICA

Por Jesús BAL y GAY

El profano suele tener ideas más o menos equivocadas acerca de ciertos fenómenos propios del plano musical. Y ello no cambia con las épocas, ni con los países, ni con los individuos. Por eso la mayoría de los compositores han tenido que exponer, con más o menos rigor y con mayor o menor asiduidad, ciertos principios esenciales de su arte, el mecanismo de su actividad creadora, el secreto, en fin, del ímpetu genésico que preside su creación. Y no creo arriesgar mucho si afirmo que ninguno de ellos lo hizo espontáneamente, sino —robando con ello un tiempo precioso a la composición— por una necesidad apremiantemente sentida. Porque nada hay que contrarie tanto al artista como descubrir en el público errores de concepto fundamentales para el arte. Le duele, sí, que no se comprenda una obra suya; pero mucho más le duele que no se comprendan ciertas realidades de orden general. La necesidad de que éstas sean comprendidas con exactitud es tan vital para el compositor como el producir obras musicales. Porque la comprensión de estas últimas depende de la comprensión de aquéllas. Cuando le dicen a uno que en tal obra suya se ve esta o aquella escena o se trasluce este o aquel sentimiento —cosas, todas, en las que no había ni pensado— se siente, más que la necesidad de negar aquel hecho concreto, la urgencia de demostrar que nadie puede ver esas cosas, no ya en nuestra música, sino en ninguna otra, ya que la Música es incapaz de expresarlas. Tal es la razón de que el compositor aparezca de vez en cuando en alguna tribuna pública —el periódico, el libro o la conferencia— para explicar extremos que atañen al mecanismo de la creación musical y a la esencia misma de la Música. Y lo que él pueda decirnos a ese respecto tiene más fuerza que lo que pudiera decir un mero teórico, puesto que en el caso del compositor no hay conjeturas sino revelaciones, no hay hipótesis sino vivencias.

El tema del presente ensayo constituye un enfoque parcial de la actividad creadora del compositor. Fuera de él quedarán cosas importantes, pero cuya inclusión aquí dilataría sobremanera el panorama, con el riesgo consiguiente de caer en prolijidades que vendrían a dispersar las ideas, nunca demasiado concentradas al tratar de estas cuestiones.

SUMARIO: *Inspiración y técnica en la música*, por J. Bal y Gay. • *La feria de los días*. • *El arco y la lira*, por Raúl Leiva. • *Ovidio, Metamorfosis*, versión de A. Gaos y R. Bonifaz Nuño. • *El muñeco*, por Carlos Fuentes. • *Unamuno y "El gran inquisidor"*, por Manuel Durán. • *Rouault*, por Paul Westheim. • *"Jim Crow"*, por J. Rojas Garcidueñas. • *Letra y Espíritu*, por Tomás Segovia. • *Artes Plásticas*, por J. J. Crespo de la Serna. • *El Teatro*, por F. Monterde. • *El Cine*, por J. de la Colina. • *Libros*, por Carlos Pellicer, Carlos Valdés, Arturo Cantú, J. de la Colina, Augusto Lunel. • *Pretextos*, por Andrés Henestrosa. • Dibujos de Julio Vidrio. • Fotos de Ricardo Salazar.



WILLIAM MICHAEL HARNETT (1851-1892): *Naturaleza muerta*

Inspiración y técnica son los dos agentes fundamentales en todo arte en generación. La inspiración es el azar feliz o —si preferimos remontarnos a otro plano— el “soplo divino” que nos lleva a descubrir el camino del orden y de la belleza en medio del caos en que hallamos la materia artística cada vez que nos ponemos a crear una obra de arte. La técnica es el conjunto de conocimientos —infusos o adquiridos por el estudio— con que contamos para dar forma adecuada a nuestras ideas. La inspiración está presidida por Dionisos; la técnica, por Apolo.

Todo el mundo admite que haya en la Música esos dos elementos. Todo el mundo habla de ellos. Pero ¿cómo?

El concepto que por ahí corre del vocablo “inspiración” es de indudable stirpe romántica, como el del Arte en general. En primer lugar, al artista se le concibe siempre arrastrado por el ímpetu de la inspiración. El artista es, para la mayoría de los mortales y algún que otro inmortal, un ser extraordinario, no por la excepcional lucidez de su espíritu para descubrir y crear cosas bellas, sino por todo lo contrario, podríamos decir, por su supuesta enajenación, ceguera o sumisión a cierta fuerza que está por defuera y por encima de él, con una anulación total de la voluntad, un dejarse llevar hacia metas ignotas, en una actitud que está en abierta oposición a toda idea de voluntad creadora. La imagen típica del artista inspirado es la tan reiterada de un Beethoven a grandes zancadas por el campo, el cabello en desorden, la mirada perdida en el infinito, hasta que, con el espíritu ya grávido de música, regresa a casa para anotar las maravillas así concebidas. Otra imagen no menos favorita de la gente es la de Schubert que escribe una canción en unos cuantos minutos, milagrosamente abstraído en medio de los ruidos múltiples de un café o una taberna.

Ligado a ese concepto de la inspiración operante está el que se suele tener de cómo se origina tal enajenamiento creador. Detrás de cada obra se adivina un motivo de inspiración más o menos novelesco. El favorito de la gente es el amor, con toda su secuela de alegrías y tristezas, de placeres y dolores, de fe y desesperanza. El mundo parece no admitir la posibilidad de una gran creación artística sin que en la vida íntima del creador no haya tremendas perturbaciones: amores desgraciados, imposibles o del orden de los prohibidos, visiones místicas, luchas por ideales éticos o estéticos, el dolor físico, la miseria... ¡qué sé yo! Parece como si fuera de eso no hubiese ninguna fuente posible de inspiración.

Paralelamente a ese concepto de la inspiración, pero con signo contrario, corre en la imaginación de la gente la idea de la técnica. Si la inspiración, entendida como acabamos de ver, podría decirse que es la poesía de la creación musical, la técnica, según el mismo criterio, sería su prosa. Tanto como se admira y enaltece la inspiración, tanto se desdeña y rebaja la técnica. Cuando una obra no gusta ni conmueve, pero impone, se dice que carece de inspiración y es fruto sólo de una gran técnica, ¡como si la sola técnica fuese capaz de producir nada dotado de vida!

Volviendo a los motivos de inspiración tal como se los suele imaginar, resumiré aquí una estupenda caricatura que sobre

el tema trazó hace ya bastantes años el terrible Ernest Newman. Es un artículo en que se comenta el descubrimiento hecho por un colaborador del *Musical Times* de Londres acerca del compositor Bantock. Según él, Bantock, para conservar íntegro su espíritu escocés y comunicarlo sin mengua a sus composiciones por medio de una inspiración que podríamos denominar de “pura sangre”, decidió llenar su casa inglesa de cuantos objetos escoceses pudo conseguir. El celtismo quedaba así asegurado. Newman agarra tan peregrina idea y la lleva a sus últimas consecuencias en una serie de cartas que dice haber recibido de algunos compositores a los que había escrito tan pronto como leyó el artículo sobre Bantock. Sir Edwar Elgar le comunica que, en efecto, según la receta de Bantock, al ponerse a

escribir sus *Cuadros del Mar* dejó de comer carne, adoptó una dieta rigurosa de pescado y se estuvo bañando dos veces al día en agua salada. Por su parte Ricardo Strauss confiesa que para escribir su *Elektra* encadenó a una pobre criada a un poste que había en el jardín de su casa y dejó que los niños del lugar la azotaran con látigos y palos; que para encontrar la música que conviniese a una cierta escena de *Salomé*, hizo determinados experimentos con una guillotina y unos cuantos amigos suyos, los cuales desde entonces han desaparecido misteriosamente; y, en fin, que durante la composición de *La leyenda de José* no fumó más que cigarrillos egipcios. Debussy confiesa que utilizó como modelos para su *Doncella elegida* y su *Mélisande* a muchachas sometidas al régimen más eficaz para producir el grado necesario de clorosis. Cosas por el estilo las confiesan también Edward German, Stravinsky y Stanford. Pero la nota discordante la da Ricardo Wagner, que escribe indignado con la teoría del colaborador del *Musical Times*. “La música ca —dice—, al igual que el amor, nace del deseo y no de la posesión.” Y añade: “Si yo deseara escribir una sinfonía escocesa, no haría un viaje por Escocia ni estaría sentado en mi casa envuelto en una manta escocesa y cubierto con la correspondiente gorra: viviría tristemente en la fea Londres, suspirando por la nunca vista Escocia con toda la fuerza de mi espíritu hambriento. Todos esos aficionados de psicólogos comienzan por donde debieran acabar. Los tontos que escriben mi biografía se imaginan que compuse el *Tristán* porque estaba enamorado de la señora de Wessendonck. La verdad es que me enamoré de la señora de Wessendonck porque estaba escribiendo el *Tristán*. Cualquiera otra mujer bonita, joven y razonable, de buena figura y mejores rentas me habría servido igual de bien... En lo que concierne al artista, hay que proceder por contrarios. Cuando yo estaba demasiado pobre y demasiado enfermo para poder entregarme a las voluptuosidades de mi gusto, fue cuando concebí la música del *Venusberg*; y descubrí la clave de la renunciación de Parsifal a la carne cuando estaba hartando la mía.” Frente a los absurdos atribuidos a Elgar, Strauss, Debussy, etc., de acuerdo con la teoría descubierta por el colaborador del *Musical Times*, la supuesta carta de Wagner, basada en unos cuantos hechos reales de su vida, viene a demostrar desde el otro extremo que la fuente de inspiración suele ser una pura fantasía de la gente. Ni siquiera el estado de ánimo del compositor influye a veces en el carácter de la obra que se está gestando. No olvidemos el caso de Beethoven, el hombre que en uno de los períodos más amargos de su vida produce las obras de más radiante alegría que hayan salido de su pluma.

La obra de arte es, en un sentido, un cierto orden introducido en la materia por voluntad del autor. No hay que confundir la cosa bella con la obra artística, porque entre ellas hay la diferencia fundamental que va de lo formado por operación ciega, puntual y rutinaria de unas fuerzas que actúan según leyes que les fueron dadas de una vez para siempre, a lo creado por un acto volitivo consciente y radicalmente singular. La naturaleza

(Pasa a la pág. 9)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

“REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO”

Torre de la Rectoría, 10º piso,

Ciudad Universitaria, Villa Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

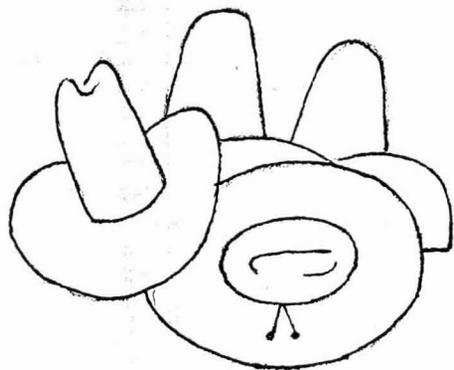
Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

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

PROYECTO DE LEY

ENTRE las no muy numerosas personas que fuera de los recintos parlamentarios han tenido oportunidad de conocerlo, el nuevo proyecto de ley sobre derechos de autor, pendiente de aprobación por el Congreso Federal, ha desencadenado generales muestras de disgusto. A esas protestas en lo privado venimos a sumar hoy la nuestra, después de una desconcertante lectura de las normas abusivas cuya sanción se propone.



DENUNCIA MINIMA

SERIA imposible practicar aquí un estudio suficiente. El referido proyecto consta de 163 artículos, la gran mayoría de los cuales entraña grotescas irregularidades; pero las exiguas dimensiones de este rincón editorial nos fuerza a resumir levemente nuestros agravios. Habremos, pues, de conformarnos con una ojeada ejemplar; con la denuncia mínima de las más notorias amenazas.



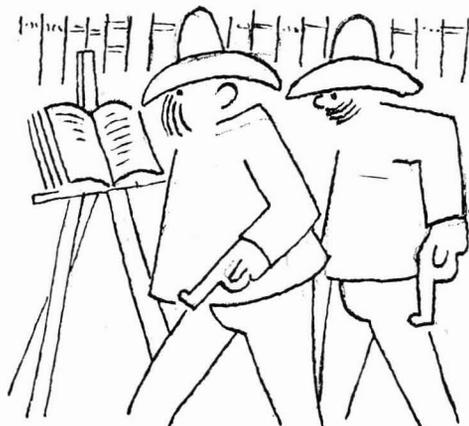
CENSURA PREVIA

EN primer lugar advertimos que se intenta establecer con diversas modalidades la previa censura (prohibida por la Constitución de la República; proscriba en cualquier sistema democrático). Así, el artículo 31 de la ley propuesta dispone que para poder editar cierto tipo de libros "el solicitante deberá... sujetar la obra al examen de la Secretaría de Educación". El artículo 46 condiciona el otorgamiento de una necesaria "licencia" de traducción, al propio requisito. Etcétera.

LA FERIA DE LOS DIAS

LIMITACION ARBITRARIA

ASIMISMO, se propicia una arbitraria limitación al derecho de autor, para el efecto de que una obra pueda publicarse por un tercero, sin mayores miramientos, cuando aquella resulte de "utilidad pública" porque conviene al "adelanto, difusión o mejoramiento de la ciencia, de la cultura o de la educación nacionales". Dicha limitación, de acuerdo con unilaterales, caprichosas premisas, será tramitada y de-

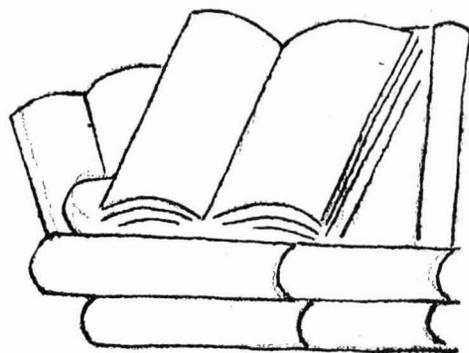


clarada por la Secretaría de Educación Pública. Todo ello al margen de las siguientes garantías constitucionales: "Nadie podrá ser privado de sus derechos, sino mediante juicio seguido ante los tribunales, en el que se cumplan las formalidades esenciales del procedimiento." "Es inviolable la libertad de escribir y publicar (que es también, desde luego, libertad de no publicar, o de publicar en la forma que el autor elija) escritos sobre cualquier materia." "Ninguna ley ni autoridad puede establecer la previa censura ni coartar la libertad de imprenta, que no tiene más límites que el respeto a la vida privada, a la moral y a la paz pública."

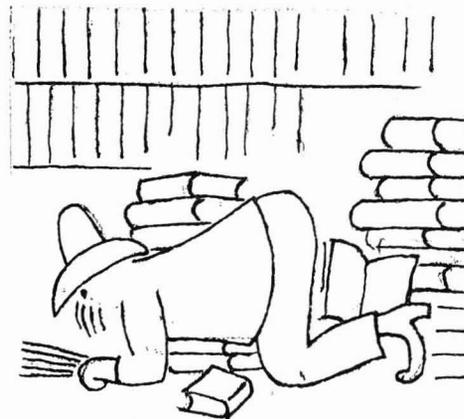


MONSTRUOSIDAD

PERO lo verdaderamente monstruoso es el régimen a que estarían sometidas las obras de dominio público, las que por su origen indistinto, o por el transcurso del tiempo han pasado a ser propiedad de todo el mundo. Conforme al mencionado proyecto, si alguien quisiera editar —digamos— la Biblia, o el Quijote, o la Odissea, deberá, entre otras cosas: a) formular una solicitud ante la SEP; b) sujetar el texto en cuestión al examen de la misma Secreta-



ría, para que ésta verifique si hay o no ataques "a la moral, a las buenas costumbres, al respeto a la vida privada o al orden público", y en consecuencia confiera o no el permiso correspondiente (de nuevo la censura previa); c) constituir un depósito monetario ante la multitudada Secretaría; d) cubrir cierta cantidad de dinero por la tramitación respectiva. Una vez satisfechas estas insólitas obligaciones, la SEP, si a bien lo tiene, *concederá un privilegio exclusivo en favor del solicitante, para editar esa obra!* Es decir, mientras subsista semejante permiso, nadie excepto el favorecido en cada caso po-



drá publicar dentro de la República Mexicana el Quijote, o la Biblia, o las tragedias de Shakespeare, o el corrido de Rosita Álvarez, o el Padrenuestro.

ESPERANZA

SOBRAN en rigor los comentarios. Nada nos impide, sin embargo, esperar que no llegarán a consumarse tales atentados a la justicia y al buen sentido, a la cultura, y al decoro legislativo de la Nación.

J. G. T.

PARA nosotros, el mérito mayor de este importante libro de Octavio Paz* consiste en que trasciende los muros de la cultura occidental al realizar agudas incursiones por el misterioso e iluminado mundo de lo oriental, de donde retorna apto para realizar una síntesis (eso es para nosotros, en última instancia *El arco y la lira*) sobre lo que es la poesía. El poeta nos parece que logra —a través de su dilatado conocimiento de la cultura antigua y moderna— realizar las *nupcias* entre dos maneras disímiles y en veces hasta antagónicas de acercarse a dilucidar la vida y la poesía. Según Paz, el occidente hace muchos siglos que olvidó el lenguaje del cuerpo. En cambio, en oriente, han logrado, a lo largo de milenaria lucha, establecer el diálogo entre el espíritu y la materia. Las técnicas de meditación orientales —sostiene— han reconciliado los opuestos mundos del cuerpo y del espíritu. Para él, la poesía es un instrumento de conocimiento e insiste en que la búsqueda de la poesía tiende a redescubrir o a verificar la universal correspondencia de los contrarios, reflejo de su original identidad.

En sus penetrantes exploraciones sobre lo poético esencial, Octavio Paz revisa lo más significativo del pensamiento del hombre: antiguo, clásico y moderno. Desde Aristóteles hasta el existencialismo, en occidente, pasando por Descartes, Kant, Marx, Hegel, Goethe, Baudelaire, etcétera; y, en lo oriental, por los *Upanishad*, el *Bhagavad Gita*, Laotsé, el teatro de Kalidasa, el taoísmo, etcétera. Bástenos recordar que su índice de nombres engloba la suma de cuatrocientos dos —entre obras y autores—: oriente y occidente: Buda, Lutero, Confucio, Maquiavelo, Laotsé, Copérnico, Engels, Chuangtsé, Lenin, Novalis, Freud, Bretón, Sartre, etcétera.

Entre la prosa y la poesía, Paz halla esta diferencia esencial: el poeta pone en libertad su materia; el prosista, en cambio, la aprisiona. Sin dejar de ser lenguaje —expresa— el poema es algo que está más allá del lenguaje. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador, lo que nos recuerda un poco a Antonio Machado.

Octavio Paz piensa que alguna vez se realizará aquí en la tierra la profecía de Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont: la poesía será hecha por

EL ARCO Y LA LIRA

Por Raúl LEIVA

todos. Para ello habrá que regresar al tiempo original, cuando hablar era crear; cuando se daba la identidad entre la cosa y el nombre. El poeta dilucida que la poesía moderna se mueve entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra, una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre, nos dice, contra su propia condición. La poesía sigue teniendo por meta los sueños de dos hombres profundamente reales: Marx y Rimbaud. “Cambiar al mundo”, afirmó una vez el primero de ellos; “cambiar al hombre”, sostuvo el poeta de *Bateau Ivre*. Para Paz, esto significaría, más o menos, un “hundirse para siempre en la inocencia animal o liberarse del peso de la historia”.

El poeta moderno —dirá— vive una situación marginal desde el punto de vista social. “La poesía es un alimento que la burguesía —como clase— ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Pero apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces sin proponérselo, una crítica y un escándalo. La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión” (p. 40). Esto es verdad. Los poetas domesticados son los que alcanzan los más altos puestos en la sociedad burguesa: se burocratizan, tienen abiertos los salones de la *high life*, se mueven en círculos no de hombres de letras sino de políticos, no les interesa el pueblo sino la refinada *élite*, son universales sin saber ser antes nacionales, etcétera.

Opina el autor de *El arco y la lira* que los partidos políticos modernos convierten al poeta en un propagandista y que así lo degradan. Algo hay de verdad en esa afirmación. Nosotros creemos que la acción individual del poeta, sin embargo, sería incapaz de

conmover las bases de la podrida sociedad de nuestro tiempo. Sin desconocer que alguna vez pueda ser real lo que sostiene: “la soledad gesticulante de la tribuna es total e irrevocable. Ella —y no la del que lucha a solas por encontrar la palabra común— sí que es soledad sin salida y sin porvenir.” Se defiende así el autor de los que le han llamado poeta de la soledad, de espaldas a su pueblo. No siempre la tribuna será soledad gesticulante. Muchas veces es consubstanciación con el pueblo, empuje hacia el porvenir, meta revolucionaria del futuro. Sin la tribuna no hubiese sido posible la revolución francesa, entre otras.

La prosa de Octavio Paz en *El arco y la lira* es tensa: encadenamiento de ritmos que sólo un gran poeta es capaz de crear. Sus palabras son encrespadas olas que se elevan plásticamente sosteniendo un instante su gloriosa estructura sonora para caer, luego, en una zona de viva quietud, de gravedad intacta. Estas palabras, que son las matrices con las que el lírico crea su emoción, nos embriagan con la mágica carga que transportan. La realidad aparece fresca y como recién creada, porque las palabras se hacen imagen, correspondencias donde se desploma lo inefable, haciéndose materia de comunicación: algo hondamente expresable. Como en todo verdadero poeta, la prosa imantada de Octavio Paz posee el oscuro y profundo movimiento de su respiración, el ritmo de su vida. Escapa a lo lineal para hacerse paso de danza: trasciende sus límites, salta la barrera y es ella misma poesía.

Recuerda el autor que Baudelaire ha dedicado páginas inolvidables a la hermosura horrible, irregular. También, de acuerdo con el poeta de *Las flores del mal*, todo hombre, todo poeta, es el mismo su semejante. Heine desentrañó, a su tiempo, esta realidad esencial. Paz dedica muchas páginas de *El arco y la lira* a explorar sagazmente esta situación. “Lo otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a

esa repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego el vértigo: caer, perderse, ser uno con Otro. Vaciar. Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo.”

El poeta moderno siempre es un desterrado porque se niega a servir, se rebela contra quienes pretenden transformarlo en un utensilio en la época mecanizada y torpe que nos ha tocado vivir. Esto lo expresa claramente Paz: “El poeta moderno se rehusa a servir. Y a servirse de los otros.” Y, precisamente por eso, “el acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía”. Para Octavio Paz la voz del poeta será siempre social y común, aun en el caso del mayor hermetismo (p. 160). Para él nuestra época es de un horror sin paralelo. Baudelaire, Mallarmé y Poe criticaron su tiempo porque era abominable. Lo mismo —dirá— hacen los poetas modernos. Pero no solamente la crítica: también exaltan optimistamente la esperanza de una vida mejor: vaticinan un futuro donde la revolución haya destruido eso que Paz llama “la dialéctica infernal del esclavo y del señor”. Tiene razón Octavio cuando expresa que la empresa poética coincide con la revolucionaria. Por eso “las escrituras del mundo nuevo serán las palabras del poeta revelando a un hombre libre de dioses y señores, ya sin intermediarios frente a la muerte y a la vida. La sociedad revolucionaria es inseparable de la sociedad fundada en la palabra poética” (p. 233).

Octavio Paz es un poeta revolucionario en la manera en que lo son los surrealistas: trata de hallar una tercera vía (como Bretón, Peret y Camus, etc.) que concilie poesía y revolución. Esa ha sido la posición del grupo bretoniano: anti-imperialista y anti-soviético, pero siempre acentuando más lo último que lo primero. Los surrealistas —dicen— aman la libertad ante todo, rindiéndole a veces un culto abstractamente desmesurado... Se han olvidado de que para que todos los hombres disfrutemos alguna vez de una real libertad antes hay que cambiar el mundo que habitamos, reencontrar lo humano esencial, que significa modi-
(Pasa a la pág. 30)

* OCTAVIO PAZ: *El arco y la lira*, colección Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pp. 286.

desde 1916



EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

1956

cuarenta años informando a México

Steele

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

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



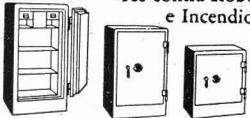
Contra ROBO Contra INCENDIO

CAJAS FUERTES

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. Universidad 975.
Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



GONÇALVES DE LIMA, *El maguey y el pulque en los Códices mexicanos.* (1ª edición, 280 pp. \$ 34.00).

MYRDAL, G., *Solidaridad o desintegración.* (1ª edición, 464 pp. \$ 26.00).

SUKHATME, *Teoría de encuestas por muestreo con aplicaciones.* (1ª edición. Empastado. 528 pp. \$ 70.00).

DILTHEY, W., *Historia de la filosofía.* (Breviario N° 50. 2ª edición. 298 pp. \$ 11.00).

RECASÉNS SICHES, LUIS, *Nueva interpretación de la filosofía del derecho.* (1ª edición, 304 pp. \$ 18.00).

MARIANO AZUELA, *Esa sangre.* (1ª edición. Empastado. 200 pp. \$ 14.00).

ALÍ CHUMACERO, *Palabras en reposo.* (1ª edición. Empastado. 64 pp. \$ 9.00).

OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira.* (1ª edición, 284 pp. \$ 17.00).

RATTEY, B. K., *Los hebreos.* (Breviario N° 111. Empastado. 192 pp. \$ 10.00).

PREMIO

"LIBERTAD DE LA CULTURA"

1º Se invita a concursar a los estudiantes de la República, a partir de Preparatoria o su equivalente.

2º Temas: "LA JUVENTUD Y LA LIBERTAD DE LA CULTURA. (No se admitirán trabajos de tendencias totalitarias).

3º Extensión: 8 a 10 hojas tamaño carta, a renglón abierto.

4º Los trabajos deberán presentarse a más tardar el día 30 de junio de 1956.

5º Los premios serán entregados en un acto público, durante la primera quincena de agosto de 1956.

6º Identificación de los agraciados: Se hará con una copia al carbón de los respectivos trabajos y la presentación de su credencial de estudiante.

7º Jurado: Será presidido por el Lic. Salvador Azuela, Director de la Facultad de Filosofía y Letras, y formarán parte de él otros cuatro maestros universitarios, miembros de la Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura.

8º Los estudiantes que deseen mayores informes sobre este Concurso pueden pasar a Donceles 91, Desp. 106, México, D. F., en días hábiles, de las 13 a las 15 horas, o solicitarlos por correo a la misma dirección.

Primer Premio

DOS MIL PESOS EN EFECTIVO,

y publicación del trabajo premiado, con pago de honorarios, en la revista CUADERNOS, de Paris, órgano en castellano del CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA.

Segundo y Tercer Premios:

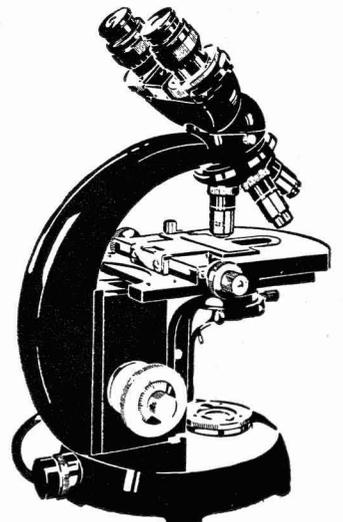
Lotes de libros donados por Editorial Botas, Espasa Calpe, Editorial Gustavo Gili, Editorial Imán, Editorial Labor, Editora Nacional, Porrúa Hnos. y Cía. e Imprenta Universitaria.

México, D. F., 15 de febrero de 1956.

ASOCIACION MEXICANA POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA



MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.



en 3 tamaños



INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola



BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABON COLGATE



DICE

Rosario Granados

Usted también, como la linda artista de cine Rosario Granados, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate... único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo. Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

**LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO
LAS MAS BELLAS DEL MUNDO
USAN SOLO JABON COLGATE**



72-54

**HECHO CON
LANOLINA
Y COLD-CREAM**

PERFUMADO INTENSAMENTE



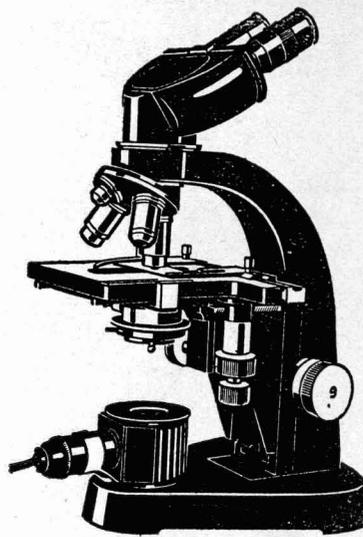
Yo necesito
AZUCAR

El niño que juega,
gasta energías.
Para recuperarlas necesita
de un energético de acción
inmediata.

El energético mejor del mundo
—y el más barato— es el azúcar de caña
Pregunte a sus chicos si les gusta el azúcar
—¡les encanta!

Déjelos tomar azúcar!

Leitz



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE
VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS
LEITZ N. Y., VIDRIO PARA LABORATORIO, REACTIVOS
MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

Tels. 35-81-16 35-81-17 14-55-81

México, D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México 1955

2 Volúmenes. Un mapa.
Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA ESPAÑOLA

E

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y
Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.

Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

Apartado Postal 79-90.

México 1, D. F.

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.

Embotelladores Autorizados

de



Calle Doce N° 2,840.

Clavería Sur.

Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola

Mex. 38-24-65.

MEXICO 16, D. F.

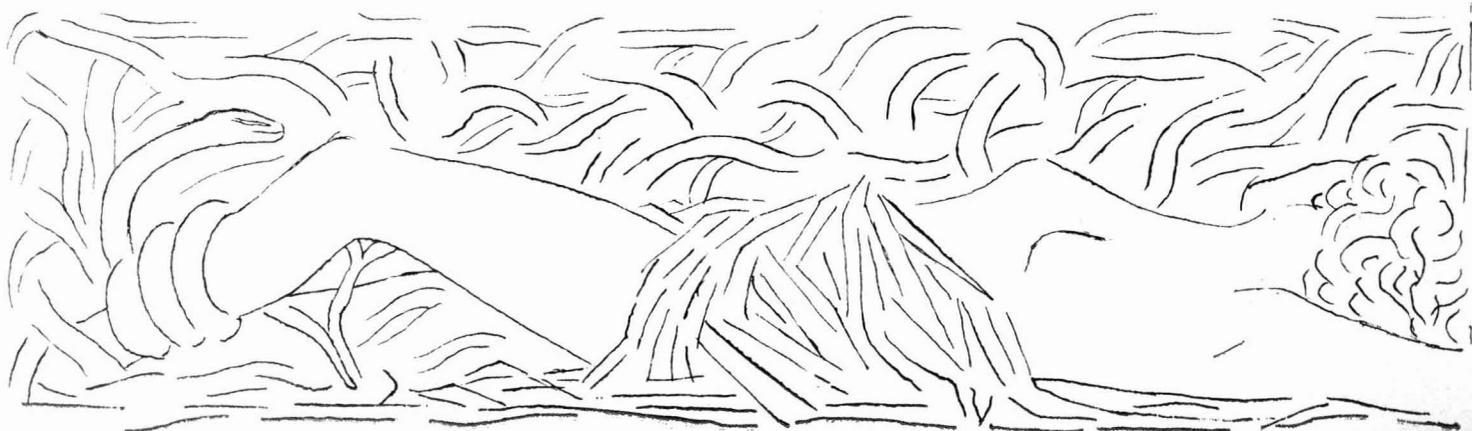
OVIDIO. - METAMORFOSIS

LIBRO X, vv. 1-85

Versión de Amparo GAOS y Rubén BONIFAZ NUÑO

DESDE allí Himeneo, velado con manto de púrpura,
 por el aire profundo se aleja, y a las playas Ciconias
 tiende, y es en vano llamado por las voces de Orfeo.
 Aquél asistió, por cierto; pero no solemnes palabras
 ni rostros alegres ni presagios felices produjo.
 Aun la antorcha que tuvo chispeó por el humo lloroso
 siempre, y sus movimientos no causaron llama ninguna.
 Fué más dañoso el fin que el auspicio, pues a la esposa reciente
 la mordedura mató de una sierpe, en el pie recibida,
 mientras con un grupo de náyades paseaba en la hierba.
 Después que el poeta de Rodope ante los vientos más altos
 asaz la lloró, para que no sufriera las sombras
 osó descender a la Estigia por la puerta Tenaria.
 Y entre pueblos sin peso y fantasmas que el sepulcro dejaron,
 a Perséfone fué, y al señor de las tinieblas, que tiene
 espantosos reinos; y, pulsadas para el canto las cuerdas,
 les dice: "Oh dioses del mundo bajo la tierra fundado,
 al que venimos a dar por lo que mortal poseemos;
 si está permitido, sin los rodeos de falso lenguaje,
 si dejáis que diga la verdad, hasta aquí no he bajado
 para ver el Tártaro negro, ni a sujetar la garganta
 triple del monstruo Meduseo, erizada en culebras;
 el motivo del viaje es mi esposa, en quien una serpiente
 difundió su veneno, los años crecientes cortando.
 Poder soportarlo quise; lo procuré, no lo niego.
 Amor venció. Es conocido este dios en las altas regiones,
 no sé si aquí lo será; pienso que lo es, sin embargo;
 si el antiguo rapto no ha sido invención de la fama,
 Amor os unió. Por estos sitios poblados de miedo,
 por el caos ingente y el silencio del reino asolado,
 retejed, os ruego, los hados presurosos de Eurídice.
 Todo está destinado a vosotros; demorados un poco,
 al mismo lugar corremos, más temprano o más tarde.
 Todos venimos a esto; esta es nuestra última casa.
 Reinos inmensos tenéis vosotros, de origen humano.
 Sobre ella también, cuando hubiera cumplido, madura sus años,
 tendrías derecho. El don de su presencia pedimos.
 Que si los hados niegan la venia a mi esposa, por cierto
 no quiero yo regresar. Gozaréis con la muerte de ambos".
 Las pálidas almas lloraban por el que esto decía
 moviendo para el canto las cuerdas. Y las ondas errantes
 Tántalo no persiguió, y la rueda de Ixión se detuvo,
 y no rasgaron las aves el hígado, y libres las Bélides

*de las urnas fueron, Sísifo, y tú descansaste en tu roca.
 Es fama que entonces el llanto el rostro mojó de las Furias,
 con el canto vencidas; y ni la cónyuge regia
 ni el que rige el abismo pudieron negarse al que hablaba.
 Eurídice fué llamada; estaba con las sombras recientes
 y adelantó con pasos que retardaba la herida.
 Con la condición de que atrás no volviera los ojos
 mientras no dejara del Averno los valles, Orfeo
 la recibe; nulos serían, si no, los dones futuros.
 La senda que sube escarpada, oscura, densa de opacas
 tinieblas, fué recorrida en medio de inerte silencio.
 Y no estaban lejos los bordes de la tierra elevada.
 Y temiendo que la amada se fuera, y ansioso de verla,
 volvió el amante los ojos, y al instante aquélla se vuelve.
 Tendiendo los brazos, cierto de asir y de ser abrazado,
 no pudo alcanzar, el triste, más que los vientos furtivos.
 Y la que ya muere de nuevo, no se quejó de su esposo
 (¿pues de qué, sino de ser amada, podría quejarse?)
 Y el adiós supremo que apenas, ya, le llegó a los oídos,
 le dijo, y al mismo lugar se tornó regresando.
 Por la doble muerte de su esposa, Orfeo quedóse aturdido,
 al modo de aquel que, cobarde, vió tres cuellos de perro,
 —encadenado el del centro—, y a quien el pavor no dejara
 antes que la antigua natura, la carne en piedra cambiando.
 O tal como Oleno, que se hizo culpable del crimen
 tuyo, desdichada Letea, en tu belleza confiada:
 hoy vuestros pechos, tan juntos, son piedra que el Ida sostiene.
 El barquero apartaba al que en vano, queriendo el regreso,
 rogaba; éste, sin embargo, sucio, en la orilla sentado
 estuvo por siete días, ajeno a los dones de Ceres:
 cuidados, y llanto, y dolor del alma, alimentos le fueron.
 Llorando porque los dioses del Erebo eran crueles,
 al alto Rodope se fué, y al Hemo que agitan los cierzos.
 Tres veces había cerrado el sol en los peces del cielo
 el año completo, y Orfeo se apartaba de todo
 amor de mujeres; ya porque mal, para él, resultara;
 ya porque lo hubiera jurado. Muchas, no obstante, quisieron
 unirse al poeta: rechazadas doliéronse muchas.
 El fué también quien al pueblo enseñó de los Tracios
 a buscar amor en niños, y a coger las flores primeras
 antes de la juventud, primavera fugaz de la vida.*



EL MUÑECO

Por Carlos FUENTES

-NUECES, nueces y agua de la fuente.
—Vuestra Majestad va a morir de hambre. No es posible...

—Agua que corre, la que nadie puede apresar. Y nueces silvestres, duras, donde ningún veneno penetra. Nueces de corazón protegido. Silvestres, duras.

La dama de compañía, al primer rumor del sol naciente, cerró la ventana y corrió las cortinas. Los muros del Vaticano se bañaban de aire verde, ungido. Un navajazo de luz recortó el rostro magro, el ávido perfil, los ojos glaucos de su ama.

—No quiero luz. Quiero espejos.

Se levantó, y con las manos rígidas, los brazos untados a la seda rica y pesada, se detuvo frente al espejo.

¿guarda un secreto? habría que acercarse a hurtadillas, sin que él lo notara, con todo sigilo, sobre las puntas de los pies, para sorprenderlo, entonces averiguaríamos el secreto del espejo, en el momento de darle, llena de sorpresa, la cara, ¡ahí está el secreto! lo descubrimos, pobre espejo, lo sorprendimos cometiendo su delito: reflejando caras. y metimos las manos en su estanque para rescatar a esa prisionera indefensa, a nuestra cara, el espejo se rinde y la entrega; eso creemos, pero ya estamos dentro del espejo, para siempre, dios mío, para siempre, pasan los demás y no nos ven; queremos gritarles y de nuestros labios sale vidrio, dócil y duro. estamos dentro del espejo, comiendo ávidamente nueces y bebiendo agua de la fuente pública. aquí no nos ven, no nos tocan. a fuerza de verme, el espejo me traga, con mi avidez de ardilla; a fuerza de verlo, yo soy el espejo, agua paralizada, puede más su frío que mi calor; no, mi llama es su faz helada. voy hacia dentro, cada vez más; ¿me perderé en la llanura de cristal? no me percibo ya: sólo sueño. el espejo es el sueño. el espejo me sueña; no soy, no vivo, de él dependo, el espejo me dice quién soy: la que no es, la soñada.

—Vuestra Majestad ha pasado la noche en vela. Le ruego que me permita desvestirla...

¿soñada por quién? por mí misma; nadie más me sueña; sólo yo; sólo yo sueño, lo sueño a él, sueño el imperio. porque yo sueño vive él, vive el imperio, vive la tierra alfombrada de flores. vigila, vigilia; no debo abandonar la vigilia, debo soñar con los ojos abiertos frente al espejo para que el sueño no muera; si duermo la liga de la vida se rompe, si duermo termina el sueño, fuerza, dios, fuerza para tenerlos abiertos siempre, para que mi sueño le invada y su sangre corra...

—¡Su sangre corra!

—Señora...

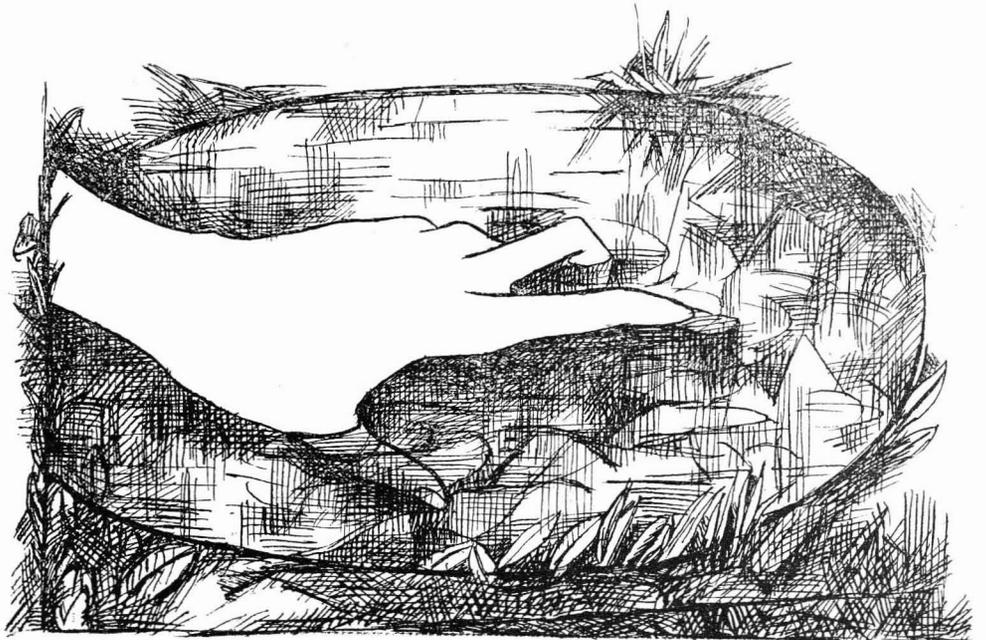
—No los dejes... ¡deténlos! ¡Cierra la puerta!

La Emperatriz abrió sus brazos, protegiendo el gran espejo, teñido de moho, de la recámara pontificia.

—¡Que no toquen este vidrio sus bayonetas! ¡Antes deberán atravesarme!

El sueño debe seguir; no lo tocarán sus picos de hierro ¡no lo vencerá el ansia de cerrar los párpados!, ¡no se llenará su boca abierta de tierra mexicana!

La corte de militares y obispos se apretujaba en la sala de la pequeña casa orizabaña. El rumor de sus voces apenas provocaba un choque musical en las arañas cristalinas: la luz débil se mecía, respiraba al ritmo de la noche tropical. Cerrando con lentitud querida la puerta, apareció Stefan Herzfeld: —El Emperador no recibirá a nadie. Sus propósitos son firmes y definitivos.



La asamblea calló. El ruido se redujo al choque de pectorales contra hebillas eclesiásticas, al eco imperceptible de las charreteras sobre las paredes.

—Nuestro destino depende de él— gimió un obispo, por fin tronó una voz militar.

Un dedo se unió, amarillo, a unos labios.

—Il y a des moyens, mes amis, il y a des moyens...

—Monsieur l'Abbé Fischer, si vous en avez...

El pequeño abate, los ojos brillando al fondo de dos bolsas de carne que parecían proteger su fulgor del viento, acercó su breve, negra figura a la de Herzfeld. El dedo amarillento apoyado siempre en los labios —la sonrisa disfrazada por la intención secreta de los ojos— sacó de entre sus paños clericales una carta; el papel palo-de-rosa, el perfume inalcanzable, no escaparon a los sentidos de Stefan. La puerta de la recámara imperial se abrió, y el abate Fischer, más que caminar, penetró como una llamarada podría haberlo hecho —silenciosa pero intensa— por la cerradura, al aposento de Maximiliano.

Con la sala tapizada de brocado azul, contrastaba el trópico aéreo de la recámara, encalada, bordeada de macetas hú-

medas coronadas de liquen: la cama de fierro y su mosquitero, los aguamaniles de alegre porcelana. El Emperador se rascaba el débil mentón, los codos apoyados en un respaldo de mimbre. Al percatarse de la presencia del abate, irguió su levita oscura. Abrió los labios partidos, espesos en el marco de la barba, pero antes Fischer había levantado la mano, la carta entre los dedos.

—Con la venia de Vuestra Majestad. Esta carta me fué dada en depósito por S. M. la Emperatriz antes de embarcarse. En realidad, la acaba de escribir: para este momento, en este momento.

Al hacer su reverencia, el abate casi besó el suelo. Su diminuta persona salió de espaldas, dando la cara al Emperador: en las comisuras de los labios de Fischer, se dibujaba la caricatura incon-

fundible de la ironía. Confiaba en que Maximiliano no la habría de percibir.

Augustus Fischer simuló no reparar en las miradas que lo saludaron en la sala. Acariciando sus manos, casi en actitud de oración fingida, el jesuita tomó asiento junto a Luis Arroyo:

—¡Es tan hermoso nuestro Emperador! Un Dios Sol, se diría de lejos — desde donde conviene que se le vea. Pero allí, en la recámara, desnudo de toda pompa, de cerca, se vuelve entrañable: el Dios es un muñeco, Don Luis; ojos tan azules parecen pintados, y pintados cada día; barba tan rubia ha de ser tejida, pelo por pelo, teñida por los astros matutinos. ¿No es esto suficiente? ¿Le es dado a todos los pueblos tener gobernantes hermosos? Aquí está el muñeco de México; a nosotros nos corresponde hacerle su casa, tenérsela arreglada, darle la comida, llevarlo a la cama, fingir conversaciones... Sabe usted: lo mejor de nosotros mismos, de nuestra imaginación, se queda en los muñecos, en los discursos que les atribuimos y en los movimientos que les otorgamos.

El Emperador de México detuvo el sobre unos instantes sobre las yemas de sus dedos. Cerró los ojos a fin de adivinar el contenido; se llevó la carta al

pecho, seguro de que ella refrendaba sus propósitos; la decisión solitaria de huir, iba a ser la decisión de ambos. Ya no la agonía de aquella decisión sin eco, ya no la agonía de una duda afirmada en la soledad como solución. Con esta carta en sus manos, iba ya surcando, sobre la corbeta austriaca, el mar entintado del Adriático; la carta se hinchaba de viento, le ataba al mástil salvador. Impaciente, abrió el sobre, leyó y extendió las hojas hasta rasgarlas:

... la gloriosa historia de los Habsburgo... la memoria heroica de los antepasados... la vergüenza de mendigar el refugio y la caridad de Francisco José... no abandonar jamás el puesto donde Dios nos colocó... mantener, hasta la muerte, el Imperio...

Un denso vapor le ascendía por la garganta; no, no importaba huir o permanecer, escoger la nueva cuna del *Dandolo* o la tumba del polvo mexicano, mantener o abandonar el Imperio, ceñir una corona o una mortaja: lo único anhelado era esto: estar con otros, saberse con otros; pero no con cualesquiera: con esos *otros muertos*, muertos no por accidente o por naturaleza: muertos por destino, muertos con título, calaveras con cetro que eran su única, su anhelada parentalía. Ellos no tomaron decisiones; asumieron un destino. Al darse cuenta de que estos muertos construían su fortaleza, Maximiliano acarició la barba dorada y luego pasó las manos sobre sus músculos; no pudo evitar un pensamiento *mi juventud y mi bondad no tienen derecho a morir; no, no mintamos: la belleza no tiene derecho al sacrificio; estoy enamorado de esto, de mi hermosura y de mi corona, de mis breves placeres, de todo lo amable y suntuoso, y prefiero retar al cielo que morir*... El debate exigía una solución; su conciencia no podía expresarse fuera de la piel. Una solución, una sola: ser justificado, en el sentido que fuera. Maximiliano abrió de par en par las puertas de la recámara. La sala se llenó del chasquido de sotanas, del taconeo militar, mientras el Emperador se dirigía a Teodosio Lares y, apretando las hojas con una fuerza ajena a su puño blanco y reticente, le murmuraba, cara a cara:

—Repítalo... repita lo que dice esta carta...

El paisaje del bajo Rhin, impregnado del olor a hojas quemadas del otoño alemán, corría frente a la mirada de Carlota.

—No mires hacia atrás— le dijo a la señora del Barrio, su compañera. —Ven, siéntate a mi lado, para que las dos demos la espalda.

Carlota pegó la cara al vidrio, y el paisaje se transformó: una sábana de tierra cocida apareció en lugar del río, y las riberas se fueron poblando de casitas bajas y descascaradas, de fronteras de nopal y de niños desnudos, barrigones, y de mujeres morenas, impávidas, envueltas en rebozos. Filas y más filas, ordenadas como soldados de plomo, impasibles, rígidas, mudas, de mexicanos, cubrían la tierra veloz y ascendente. Los ojos de Carlota, perforados de toda memoria, se pegaron a la ventanilla, y su voz, llena de vaho, murmuró:

—Mira, no nos dejen, no nos dejarán nunca. Pero ahora no nos lanzan flores,

ni truenan cohetes. ¿Qué pasa, qué pasa?

La ventanilla del tren se nubló de rojo. *Los quisimos mucho ¿verdad, Max!?, Condición nefanda, vedada del contacto y el calor, que con un cetro debe amar. Amar en la impotencia. Recuerdas Max!, cuando a nuestros pies y bajo nuestra mirada los soldados de tu hermano fustigaban a los patriotas italianos; cuando permitimos que dos seres —una mujer embarazada— fueran azotados hasta convertir el castigo en una ablución de sangre, en Trieste. Me contaron ¿lo crearás?, que matamos a noventa mil mexicanos. Nadie, jamás, nos lo recriminó: éramos sus padres, los queríamos. Nadie los defendió, porque nadie sabía sus nombres. Sólo tú y yo teníamos nombres en esa tierra anónima. Pero ahora que te imagino, querido Max!, solitario, enjaulado, convertido en lámina y piedra sobre el altar indio, quisiera gritar, en nombre de los que asesinamos sin mover un dedo, en nombre de los que morían fusilados por nosotros desde las pavañas y las carrozas y el elegante fluir de Miramar y Chapultepec, ¡por la piedad que no tuvimos, ténganla ustedes! ¡Castiguen nuestros crímenes con su piedad! ¡Torturen y befén con la misericordia! ¡Castiguen y atravíesen nuestros cuerpos con la intolerable humillación del perdón! A esa mano oscura y férrea, hecha de tierra de mármol, que veo en mis sueños, le pido: que nos devuelva al fasto y a la ceremonia para que él y todos vean los que somos: títeres. No nos concedan el martirio y la heroicidad. No los merecemos, no los merecemos, no los merecemos... ¿Víctimas de México, tú y yo, Max! No, al fin hijos de México, porque sólo el odio da la medida del amor hacia México, y sólo la venganza de México la medida de su amor...*

Carlota miró las manos que empañaban el cristal y cayó sobre el regazo de la señora del Barrio:

—¿A dónde vamos?

—Al castillo real de Laeken, Majestad. A casa de su hermano.

—¿Y ahí no nos tocarán?

—¿Los mexicanos?

—No... ellos sólo nos persiguen en el aire, invisibles... No. Los otros. Ella y él. Y las palabras del otro: *non possumus, non possumus*. Y los agentes envenenadores; júrame que sólo nueces me darás de comer, y siempre de tu plato...

—Se lo juro, señora...

Carlota rió y esponjó sus faldas. Aplaudió, llena de regocijo, y comenzó a cantar, con una voz encadenada, hueca,

Massimiliano, non te fidare,
Torna al castello de Miramare...

La nave va en los mares
volando cual pelota...
Adiós mamá Carlota,
adiós mi tierno amor.

—Las voces de los niños andrajosos comenzaron a cantar aun antes de que el cuerpo del Emperador dejara de retorcerse en el polvo— recordaba el príncipe de Salm, sentado en una barraca cercana a las fortificaciones asediadas de Metz. —Entonces el criado Tüdös corrió a apagar las llamas, causadas por el tiro de gracia, que incendiaban la levita. Todo estaba perdido desde que vimos a los miles de Escobedo avanzar sobre el sol naciente que del río San Juan hacía un rayo color de papaya...

La metralla prusiana no cesaba de zumbiar, hasta perderse, ahogada en su propio estruendo:

—El emperador no cupo en el féretro; el carpintero del ejército juarista nunca lo había visto, y no pudo adivinar su tamaño. Por las calles de Querétaro, la caja fúnebre paseó con las piernas de Maximiliano de fuera, conducida hasta el convento de las Capuchinas.

Los otros oficiales del ejército de Bismarck estaban agotados, y además, conocían de memoria la larga historia de Félix sobre el derrumbe del imperio mexicano. Les divertía, y hasta animaba de cierto fervor patriótico, toda alusión despectiva o ridícula al pequeño Napoleón. Pero estos relatos macabros, sobre un hombre tan débil... Algunos comenzaron a cantar *Nach Paris!*, otros a jugar dados. Y uno a pasearse, nervioso, exclamando: —¿Por qué no contestan el fuego los franceses?

Cinco meses después, el cuerpo subió por la escalera del *Novara*, anclado en Veracruz. Para embalsamarlo, en Querétaro una virgen le prestó sus ojos negros; sucesivas inyecciones de cloruro de zinc lo habían ennegrecido; en el Hospital de San Andrés, de México, se trató de evitar la rápida putrefacción sumergiéndolo en tanques de arsénico. Todo el pelo se le había caído. La cara se hundió.

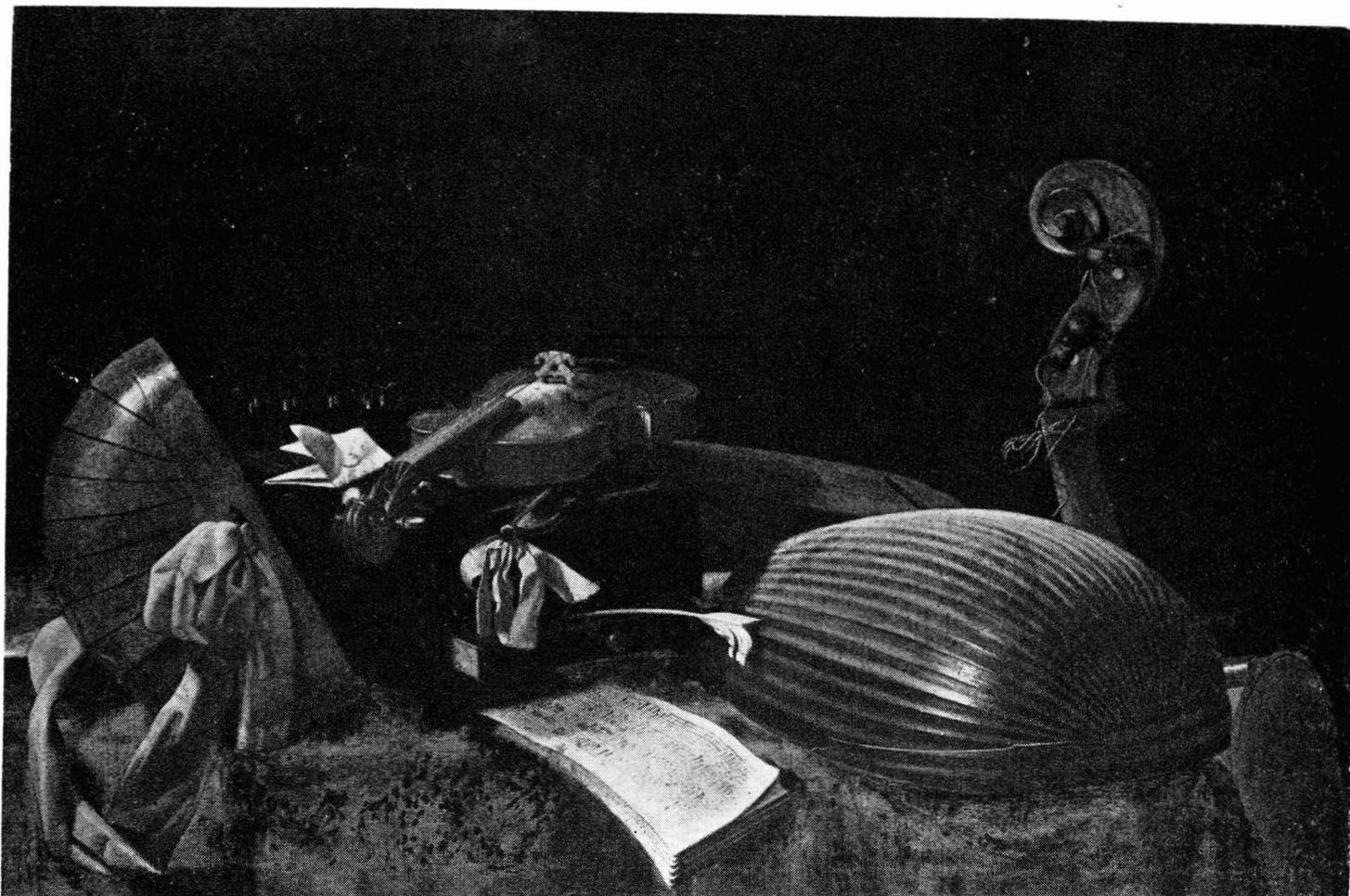
El coronel von Friedham entró a la improvisada barraca con un gran tarro de cerveza. Todos los oficiales se pusieron de pie: —¡El enemigo ha abandonado Metz sin disparar un tiro! Usted lo conoció, Salm: Bazaine, el héroe de México.

Todos se unieron en un coro marcial. El príncipe de Salm dijo en secreto, sentado aun sobre las mochilas desordenadas:

—Subió al *Novara*, rumbo a Trieste, un muñeco negro y lampiño. Yo lo vi partir, desde el presidio de Ulúa. Eso fué: un juguete, nunca un cadáver. Los cadáveres eran otros, y no tenían nombre ni corona.

Carlota camina ligera y distraída, espantando a las ardillas, sobre el pasto mullido del prado de Bouchout. El viejo castillo medieval arroja su sombra helada, humeante en la neblina invernal. A cada momento, Carlota baja la mirada, se hinca sobre el césped, y lo acaricia. Luego salta, ajusta la negra cofia, se limpia unas gotas de la punta de la nariz y prosigue su búsqueda. Al fin encuentra la nuez. Con toda la fuerza de sus manos, transparentes como un hueso de pájaro, la quiebra. Sí, allí está, como siempre, escondido entre la carne del fruto. Extrae un diminuto muñeco rubio, lo contempla y vuelve a encerrarlo en la cáscara. Lo esconde en el hueco de un sícomoro. Después, ya sin expectación, dirige sus pasos hacia el castillo, no sin premura, pues la noche va a caer, poblada de remordimientos; no sin alivio, pues sabe que los muñecos —olvidados o presentes, pero siempre cercanos, listos a saltar de sus mágicas cajitas: el príncipe, el barón, el apuesto húsar— la visitarán en unas cuantas horas más, después de que escriba la carta al Emperador, y le darán conversación, respetuosa y lejana, como conviene a una Emperatriz.

INSPIRACION Y TECNICA EN LA MUSICA



EVARISTO BASCHENIS (1617-1677): *Instrumentos musicales*

(Viene de la pág. 2)

abunda en cosas bellas a las que nadie pensará denominar obras de arte: la geometría luminosa del cristal de cuarzo, la gracia columnaria del ciprés, el temblor forestal del venado. Esas cosas son un milagro de belleza y pueden calmar en un momento dado nuestra sed estética en la misma medida, quizá, que un poema, una sinfonía, un cuadro o una escultura. Pero nunca nos atreveremos a situarlas en el plano que reservamos a las obras de arte: les falta la voluntad clarividente que encontramos en éstas y que, muy rectamente, estimamos sobre todas las cosas.

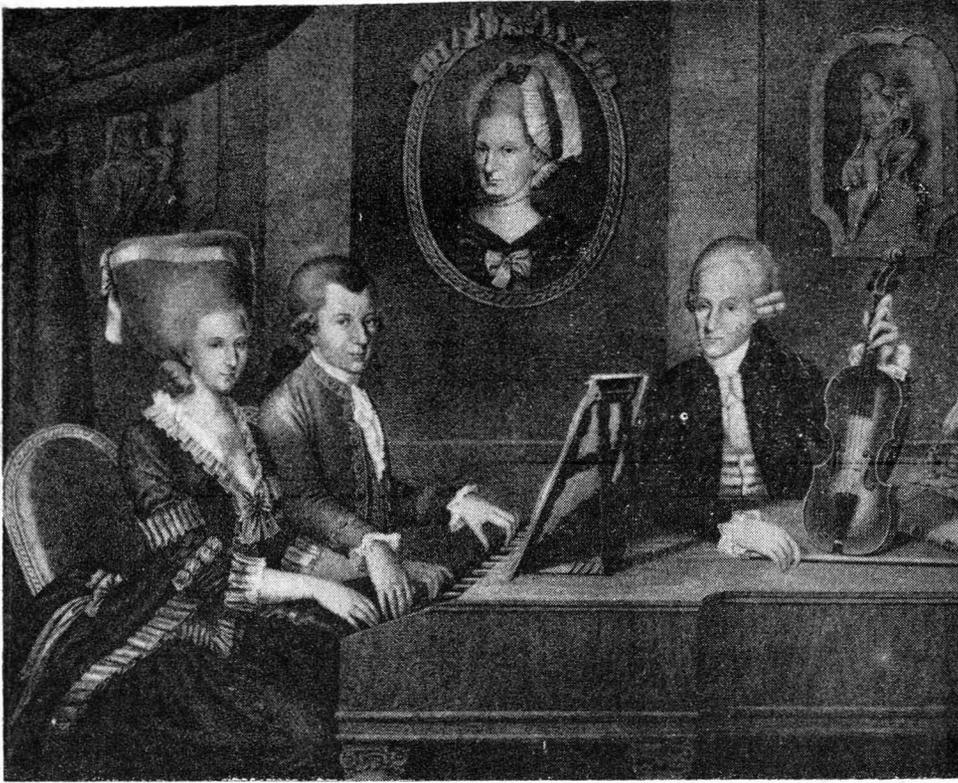
Pero algo hay de común entre las cosas bellas de la naturaleza y las obras artísticas. Ese algo es la belleza —la belleza estética, se entiende— y esa belleza no es tanto el “esplendor de la verdad” como el “esplendor del orden”, el fruto radiante de la obediencia a determinadas leyes. Tan pronto como entra en operación una ley ordenadora, tectónica, percibimos un alborar de la belleza. En todo lo que tiene forma, por humilde y prosaico que sea, desde un cuadro de Picasso hasta una pieza de cerámica popular, desde una sinfonía de Mozart hasta una rueda de acero bien cortada y pulimentada, podemos descubrir belleza. Solamente lo amorfo —el revoltijo cromático de una paleta o la pella de arcilla, los sonidos arrancados al piano de un manotazo o el bloque de acero sin desbatar— carece de ella. Y todo lo que tiene forma obedece a una ley normativa, es orden producto de una determinada orden. La belleza del cristal de cuarzo, del ciprés y del venado nace del ritmo armonioso, del orden entre sus diferentes partes.

La obra que se pretende artística y no es orden, construcción armoniosa, ritmo bien articulado, está muerta, en principio, como obra bella. Pero es que además de esas condiciones —exigibles también, como hemos visto, a las cosas de la naturaleza si hemos de llamarlas bellas— necesita la cualidad que le presta la voluntad creadora, el pensamiento consciente del autor. Por eso el superrealismo es el mayor fracaso de los tiempos modernos en

el terreno de la creación artística. No podemos negar su importancia como liberador de ciertos elementos valiosos hasta ahora ahorrados en nuestro subconsciente. Gracias a él una mina riquísima —según se mire— ha sido descubierta en lo más hondo del alma humana y, de ahora en adelante, los materiales extraídos de ella vendrían a aumentar el caudal de que el artista podía disponer para sus creaciones. Pero como evangelio estético que



JUAN GRIS (1887-1927): *Album*



La familia MOZART

propugna la más completa pasividad del artista ante la avalancha de esos materiales, la más absoluta ausencia de voluntad de forma, el superrealismo es una negación de la esencia del Arte, la glorificación del caos, la apoteosis de la materia amorfa. No nos dejemos engañar: hay poemas y pinturas superrealistas que satisfacen las condiciones exigibles a lo artísticamente bello, pero que no nos digan sus autores que han sido creadas "automáticamente", dentro del superrealismo más ortodoxo, pues detrás de ellas se adivina la mano consciente del autor que ha sabido darles equilibrio, forma, orden. Y si han sido realmente producto del azar, ello no destruye nuestro argumento, porque no quiere decir que no estén patentes en ellas, por fortuitos que sean, ese orden, esa forma, ese equilibrio indispensables, como lo están en las cosas bellas de la naturaleza. Tal es el caso —mucho antes del superrealismo— de músicas como esas célebres canciones de Schubert, que fueron escritas al correr de la pluma. No sólo la línea melódica está plena de belleza, sino que la estructura formal nos deja satisfechos por su equilibrio perfecto, su ritmo armonioso, la necesidad justificada de todos sus elementos. Sabiendo, como sabemos, que esas canciones no costaron a su autor ni un instante de duda, de meditación, de cálculo, diríamos que fueron escritas no por quien las firma, sino por los propios ángeles, esos seres benévolos que, según la tradición, le mezclaban los colores a un Murillo y le guiaban las yuntas a San Isidro Labrador. Quien en aquel trance ordenaba los sonidos, mientras Schubert estaba absorto en el poema, habrá sido el mismo —o "lo" mismo, eso según las creencias de cada cual— que ordenó en las entrañas de la tierra las moléculas del cristal de cuarzo o, sobre la superficie, las células del ciprés y del venado. El que no se conozca al agente de ese orden, no quiere decir que éste no exista. Y tal es el caso del buen arte, del único arte producido por el superrealismo.

La gente imagina que también la buena música que hay en el mundo ha sido es-



HAYDN



BEETHOVEN

crita, a la manera superrealista, en un trance de inspiración, automáticamente, bajo un estímulo emocional. Pero si en efecto se ha dado alguna vez ese caso, el hecho no corresponde a la totalidad de lo mejor que se haya escrito en papel pautado. Paul Valéry ha dicho, más de una vez y de maneras diversas, que las grandes emociones, lejos de ser agentes positivos de la creación artística, son, mientras duran, un obstáculo para ella. Ese criterio podría parecernos una exageración fruto de ciertos prejuicios personales hábilmente defendidos por Valéry a lo largo de su vida. Mas cuando lo encontramos también en un músico romántico de exaltado temperamento y que murió loco, es decir, una viva antítesis del intelectualista poeta francés, ya no nos es fácil desecharlo. El músico en cuestión se llamó Roberto Schumann y lo que dijo a propósito de esta cuestión fué lo siguiente: "Un Orlando frenético no habría podido escribir el *Orlando furioso*; un corazón enamorado no puede discurrir acerca del amor. Si Franz Listz comprendiera eso, sus composiciones serían menos extravagantes, más coherentes. Los secretos más curiosos de la creación deberían ser investigados teniendo presente esta idea. Si queremos mover alguna cosa, no podremos estar encima de ella."

Schumann estaba en lo cierto. Sólo por puro azar o ministerio angélico puede el artista crear algo valioso mientras está "encima" —o "debajo"— de su propia emoción. Normalmente, su fuerza, su capacidad para crear le viene de un cierto distanciamiento de esa emoción. Orlando podría, sí, haber escrito el *Orlando furioso*, pero solamente años después de haber sido presa del frenesí, cuando ya pudiese contemplar éste como un objeto exento. La creencia general de que la inspiración brota inmediatamente de una emoción violenta que nos embarga, es un error, una novelería —muy bella si se quiere— perfectamente ajena a la realidad. No se puede negar que, por ejemplo, el amor no sea capaz de impulsar, o, cuando menos, condicionar una determinada música; pero no es cierto que lo haga en tanto no se haya transferido al plano de lo pretérito. La felicidad de un amor correspondido favorecerá la creación artística, pero solamente por la claridad mental y la agilidad para el trabajo que la felicidad trae siempre consigo. Se sabe que Schumann escribió una enorme cantidad de música en el primer año de su matrimonio; los musicógrafos románticos se inclinan a atribuir el fenómeno al ardiente amor de los jóvenes esposos; pero mejor sería pensar que aquella fecundidad de Schumann se debió más bien a la felicidad hallada en el amor satisfecho.

La inspiración existe en la creación musical, pero no es lo que la gente se imagina. Va ligada estrechamente a la técnica, nació de realidades que, por lo general, nada tienen que ver con los afectos del alma y viene de modo mucho menos milagroso de lo que suele pensarse. Por otra parte no se limita a la invención melódica, que es lo que parece creer la gente cuando califica de "inspirada" una determinada música. La inspiración lo mismo produce una bella línea melódica, que una modulación bien conducida, que un acorde bien distribuido, que una combinación instrumental perfectamente ade-

cuada al pensamiento musical. La inspiración es hallazgo, y en nada modifica la calidad de éste el que se produzca inesperada y súbitamente o que, por el contrario, sea consecuencia de una búsqueda ardua. Si la inspiración es lo que hizo a Schubert, a Mozart o a Verdi escribir fácilmente melodías sin par, no menos fué ella el agente que, con lenitud y trabajo, hizo que Beethoven llegase a perfilar sus temas hasta dejarlos aptos para la construcción de sus obras monumentales. El trabajo solo no produce obras valiosas; lo que las produce es el acierto en el trabajo, y el acierto no es sino un nombre más de la verdadera inspiración. Cuando escuchamos una obra maestra de Bach o de Mendelssohn, nos parece que música tan flúida y natural tuvo que haber brotado de un sólo trazo. ¡Y no sabemos cuánta dificultad, cuánta angustia significaron esas páginas para sus autores en lucha con la materia rebelde! Son, sí, músicas "inspiradas", pero no por la inspiración que muchos se imaginan, sino por una inspiración sostenida a lo largo de días y días de trabajo, una inspiración que poco a poco va proporcionando aciertos al mismo tiempo que evitando errores. Cuando nos asomamos a la vida de esos músicos que solemos calificar de sumamente inspirados, descubrimos, por lo general, que su obra fué engendrada fría y penosamente. Tal es el caso, por ejemplo, de Chopin. Según testimonio de George Sand —y no se dirá que aquella señora ignorase la vida íntima del compositor polaco—, Chopin se encontraba de pronto con la música de una nueva obra; pero a la hora de escribirla comenzaba la autocrítica, el modificar esto y lo otro, el cambiar un compás cientos de veces, hasta que casi nada de la idea original quedaba intacto. Y eso lo hacía Chopin encerrado en su cuarto de trabajo, quejándose, paseándose impaciente de arriba abajo —al igual que Beethoven—, rompiendo desesperado las plumas y, en fin, dolorosamente insatisfecho con lo que la inspiración le había ofrecido de primeras. Entonces, sabido eso y a la vista de la obra maravillosa que nos ha dejado, cabe que nos preguntemos en qué momentos estuvo más inspirado Chopin, si en el de concebir la primera idea de una pieza o en los de someterla a juicio y perfeccionamiento.

Tanta inspiración es necesaria, por lo menos, para concebir una idea como para acertar en el descarte de otras muchas que ningún provecho traerían a la obra en gestación. "El escoger —escribió Gide en *Les nourritures terrestres*— no me parecía de ningún modo que fuese tanto elegir como rechazar lo que no elegía." Y él mismo encuentra muchos años más tarde un apoyo para esa idea en la fórmula de Spinoza "Determinatio est negatio". Bernard Shaw dijo a su vez: "La buena literatura representa la supervivencia de un dos por ciento de los pensamientos que nos vienen espontáneamente. Más tiempo suele llevar revisar una página que escribirla." Y Ortega y Gasset apunta en la misma dirección al lanzar su frase: "Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas sería incapaz de hablar." Así en el arte como en la vida, el hombre está a cada momento en una encrucijada y tiene que decidirse por un determinado camino, que es tanto como decir que ha de renunciar a todos los de-

TIZIANO (†1576): *El concierto*

más. Elegir y rechazar: anverso y reverso de todo quehacer. A ningún compositor medianamente dotado le faltan "ideas"; lo que ocurre en realidad es todo lo contrario: que le sobran. Y necesita de la inspiración para decidir en favor de cuál ha de renunciar a todas las demás.

Lo que ayuda a esa inspiración, a ese acierto en la selección de lo que primero nos viene a la mente es la técnica que —no tanto según las reglas aprendidas en las escuelas como según experiencia adquirida en la composición— le dice al compositor cuál es la idea musical que real-

ORAZIO GENTILESCHI (1565-1638): *Tocadora de laúd*

mente encierra posibilidades de desarrollo, cuál la que en su estructura ofrece los suficientes elementos de contraste para que se la pueda colocar al lado de otra, cuál el procedimiento más eficaz para obtener un determinado efecto, etc., etc. La técnica no se reduce, pues, a lo que por tal suele entender el profano: cuatro reglas de gramática musical.

De la lucha entre las ideas y la técnica puesta al servicio de la voluntad de forma surge la maravilla de la obra de arte. "En todo lo que se comba con gracia —dice Chesterton— hay necesariamente una tendencia a la rigidez. Los arcos, al curvarse, son bellos sólo porque tratan de mantenerse rectos." De esas frases se aprovecha Stravinsky para explicar una parte del proceso creador. Y nos habla de "aquella colaboración de lo inesperado que de una manera inmanente participa en la inercia del proceso creador y que, llena de posibilidades que no han sido solicitadas, viene a punto para doblegar todo lo que, con un poco de rigor excesivo, existe en nuestra voluntad desnuda." Pero a mi modo de ver, es todo lo contrario: no es lo inesperado —es decir, lo inspirado— el elemento que viene a vencer la rigidez de la voluntad, sino que es la voluntad la que tiene que vencer la rigidez de lo inspirado. La primera idea que la inspiración nos trae viene tan plena de autoridad, tan cegadora de luz, tan rígida, que nuestro primer impulso es doblegarnos ante ella. Hace falta la clarividente voluntad de forma para que aquella primera idea ceda, acceda, entre en el orden que ha de ser la obra de arte. Si dejamos correr nuestra fantasía sin freno alguno, no obtendremos más que una improvisación, con las consiguientes fallas que amenazarán su estabilidad.

Pero la técnica no sólo sirve para decirle a la voluntad cómo doblegar la fantasía y formar el arco admirable: sirve también para que el compositor ejerza eficazmente, fecundamente la virtud de esforzarse por dar al prójimo lo que merece, que siempre deberá ser, por precepto ineludible, lo mejor de que seamos capaces. La perfección de nuestra obra no es meta de nuestra soberbia, sino de nuestra abnegación. Por eso un buen oficio es una cosa magnífica. Los grandes artistas del pasado —de aquellas épocas que nada supieron ni pudieron sospechar del tipo turbio y enturbiador del *divo*— reverenciaban la técnica, el oficio, como la cosa más alta de su profesión. Se dice que Juan Sebastián Bach llegó a afirmar que lo que él hacía lo podría hacer cualquier otro músico que trabajase como él.

Como el objeto principal de este ensayo es exponer el error que considera a la inspiración como un flúido especial que desciende sobre el artista mientras éste escribe automáticamente, en un estado de absoluta enajenación, y como, por otra parte, mucho de lo que acabo de decir no tiene más peso que el de mi escasísima autoridad, aduciré ahora hechos y opiniones de compositores famosos que vengán a corroborarlo. Lo que sigue está tomado de un sólo libro de consulta, el primero de que eché mano; excuso decir que una búsqueda más minuciosa haría multiplicar grandemente lo que aquí se transcribe.

En primer lugar, cómo viene la inspiración o —hablando en términos más prosaicos— las ideas. César Franck solía ponerse a tocar algún trozo de Bach o de Wagner; al cabo de un rato comenzaban a germinar en su espíritu las ideas propias. Pero este procedimiento no le llevaba a ninguna especie de raptos en el que se pudiese a escribir la obra de un tirón. El pobre hombre tenía que ganarse la vida, y una de sus fuentes de ingresos eran las lecciones. Entonces ¡nada de raptos! ¡a enseñar música! Y se cuenta que de pronto, en medio de una lección, agarraba un papel y anotaba algo: el fruto de su meditación sobre las ideas encontradas antes. Haydn se dedicaba a improvisar —a "hurgar", como dice Stravinsky— hasta que encontraba un tema que pudiese servir para una futura obra. Schubert, ya lo hemos visto, no buscaba nemorosos retiros para ponerse a componer: entre la batahola de una taberna se encontraba perfectamente. Mozart concebía muchos de sus temas cuando estaba solo y de buen humor, en coche o dando un paseo a pie después de una buena comida, y también por la noche en los ratos de insomnio. En el párrafo en que él mismo nos cuenta eso añade: "Las ideas que me agradan las retengo en la memoria y me las tarareo repetidas veces. Si insisto en ello, pronto se me ocurre el modo de hacer con este o aquel trozo un buen plato, es decir, de acuerdo con las reglas del contrapunto, las peculiaridades de los diversos instrumentos, etc." Otra confesión muy elocuente al respecto es la de Strauss: "Trabajo —dice— muy fríamente, sin agitación, sin emoción siquiera. Tenemos que ser dueños absolutos de nosotros mismos para poder dominar ese ajedrez cambiante, movedizo que es la orquestación. La cabeza que compuso *Tristán* debía de estar fría como el mármol." Stravinsky, por su parte, nos ha contado muchos secretos de su actividad creadora. Acerca de la inspiración afirmó que es cosa que viene trabajando, de igual manera que el apetito viene comiendo. También él es de los que "hurgan" en el piano, como Haydn, para descubrir los materiales temáticos. Y ese contacto con la materia sonora es para él una importante fuente de inspiración.

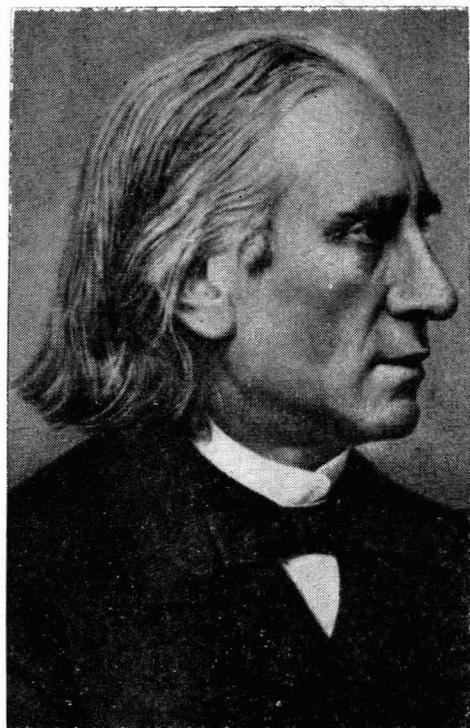
He ahí, pues, unos hechos que nada tienen que ver con lo que en esta cuestión suele imaginarse la gente. Las melodías perfectas de Mozart, que muchos califican de divinas, no necesitaron para nacer —acabamos de verlo— ningún deliquio amoroso ni ningún jardín paradisiaco. Y el testimonio de los compositores antes citados nos habla, en general, de una inspiración no sólo surgida bajo estímulos bien poco poéticos, sino, además, ligada a la técnica, la fría técnica.

En resumen: la inspiración existe y determina en cierto grado —sólo en cierto grado— la obra musical. Por una parte es la idea primera, la idea germen, que nos viene a la mente. Pero, por otra parte, consiste en una serie ininterrumpida de decisiones que vamos tomando —polinomio de aciertos— durante toda la composición de la obra, al trabajar —criticar, modificar, madurar, en fin— aquella primera idea. Según el primer sentido —que es el que vulgarmente se le da— actúa como un relámpago, nos sobreviene, nos sobrecoge. Según el otro sentido, actúa como una llama que nuestra volun-

tad ha de mantener viva. Porque lo que la hace que permanezca operante es nuestro propio trabajo.

No hay receta alguna para atraer sobre nosotros la inspiración en aquel primer sentido. La contemplación de la naturaleza, el amor, el galope de unos caballos, la música de un colega: todo eso sabemos que ha dado origen a obras maestras. Pero el "hurgar" en el piano hasta que se produce el hallazgo es también, ya lo hemos visto, un procedimiento eficaz.

El procedimiento para mantener viva la inspiración —en el segundo sentido que hemos dado a la palabra— ése sí es único e invariable: el trabajo, la lucha con la idea primera y con la materia sonora. El compositor se encuentra primero con la rigidez de la idea inspirada, y ha de doblegarla según le dicte su concepto de la forma, y no sólo doblegarla sino también podarla, desbastarla, pulirla, limpiarla, en fin, de los elementos parásitos con que vino a la vida y que tienden a



LISZT

restarle fuerza significativa. Por otra parte, el compositor necesita la segunda especie de inspiración, es decir, el acierto constante para vencer la inercia de la materia sonora, inercia que le plantea una serie inacabable de problemas de orden armónico, vocal, instrumental, etc. Pero además —y esto tiene porte de paradoja— esa misma inercia actuará a veces como elemento inspirador, inestimable resistencia cooperante de la materia. (Si entre mis lectores hay algún escultor, él sabrá muy bien a qué me refiero.) Que el compositor sepa vencer o aprovechar, según el caso, esa resistencia, he ahí algo que depende enteramente de su capacidad técnica. El cómo lo haga, eso ya es cosa de la inspiración.

Vemos, pues, que en la composición concurren y se entrelazan constantemente la inspiración y la técnica, pero, en líneas generales, podríamos decir que aparecen en el mismo orden que los dos elementos de la dialéctica platónica y tienen con ellos una cierta analogía: primero la intuición de la idea, después su crítica.

UNAMUNO

“**H**AY que sembrar en los hombres gérmenes de duda, de desconfianza, de inquietud, y hasta de desesperación”, ha escrito Unamuno en uno de sus ensayos. Y hacia el final de su carrera, en 1934, pronunciaba estas angustiadas palabras: “Yo nunca he podido saber lo que es el fondo. Todo son formas, enchufadas unas en otras, como en aquel juguete japonés... se abre y dentro hay otra caja; y luego otra, y otra, y la última esta vacía... Yo creo que el mundo no tiene finalidad... somos los hombres quienes le damos un sentido de finalidad que no tiene.” A lo largo de su vida, en su tenaz lucha con el problema de la personalidad, que es el de la eternidad —y por el reverso, naturalmente, el de la nada— va Unamuno abriendo cajitas, abriendo ensueños; desesperándose de encontrarlas vacías, pero volviendo a esperar con terca voluntad. En *San Manuel Bueno, mártir*, parece haber llegado al final, a una pausa de amargura que no habrá de modificar esencialmente hasta su muerte.

La distinción entre vida y poesía, entre literatura y biografía, difícil en todo caso, resulta casi imposible frente a un autor que cree que “toda autobiografía es nada menos que una novela. Novela las *Confesiones*, desde San Agustín, y novela las de Juan Jacobo Rousseau... Goethe... vió... que no hay más verdad verdadera que la poética, que no hay más verdadera historia que la novela”. El análisis de *San Manuel Bueno, Mártir* y su relación con la personalidad y los problemas íntimos de Unamuno ha sido ya llevado a cabo, en forma que parece inmejorable, por Antonio Sánchez Barbudo (*Hispanic Review*, XIX, 1951). Sirvan estas notas de complemento y generalización a las ideas de dicho artículo. En él subraya Sánchez Barbudo los elementos autobiográficos que nos permiten identificar a Unamuno —quien escribió su novela en un período de profunda depresión— con el cura sin fe, pero alentando a los demás a seguir creyendo, de *San Manuel Bueno*, y señala las fuentes posibles en el romanticismo y sobre todo en Rousseau. Nos interesa ahora señalar otra corriente, otra ruta en lo que pudiéramos llamar la historia de la desesperación contemporánea, ruta cuyas etapas serían Kierkegaard, Nietzsche, Dostoyevski, y, después de Unamuno, más cerca de nuestros días, algunos personajes de Huxley, de Kafka, de Camus. Unamuno quedaría así incorporado a la tendencia quizá más profunda y fecunda de la literatura moderna, dándonos su versión hispánica de la agonía de nuestro tiempo.

El problema de las relaciones entre hombre y cielo es religioso y filosófico. No se hace novela en forma consciente y plena —a menos que queramos llamar literatura algunas páginas de Nietzsche— en su aspecto negativo, es decir, la ruptura del contacto, la ausencia de fe y confianza, esta “crisis de confianza”, que parece haberse hecho permanente en Dostoyevski, y en especial en el célebre episodio del “Gran Inquisidor” en los *Her-*

Y “EL GRAN INQUISIDOR”

Por Manuel DURAN

manos Karamazov. Claro está que buena parte de la poesía romántica, tan llena de imprecaciones, de soledad, de angustia, gira en torno a la misma relación hombre-Dios o a la ausencia de ella. Pero no sería difícil dividir a los poetas románticos y post-románticos en dos grupos: los que creen en Dios con religiosidad vaga, como Lamartine, y los que creen en Dios como elemento imprescindible para hacer posible a Satán, como Baudelaire. En todo caso, el personaje creado por el poeta romántico es un solitario; la acción pública, colectiva, no le interesa. De ahí que no tenga que fingir, como más tarde habrá de fingir San Manuel Bueno, como finje el Gran Inquisidor de Dostoyevski. El poeta román-

tico se permite un lujo que la sociedad de masas no tardará en hacer imposible: la soledad. Puede desesperarse en silencio, pasear su melancolía sobre un acantilado, tratar de detener el tiempo a orillas de un lago, clamar al cielo ante la muerte de la mujer amada; pero no se ve obligado a transformar su vida en amargo disfraz, como San Manuel Bueno.

Tanto el poeta romántico como Kierkegaard representan el máximo esfuerzo del hombre moderno por ahondar en sí mismo, por vivir a solas la relación con lo divino o lamentarse a solas de la dificultad de llegar a lo divino. Las largas crisis del individualismo moderno, iniciada en el Renacimiento y detenida apenas por el resurgir religioso del siglo XVII y la optimista fe en el progreso humano del siglo XVIII, llega a su culminación en unos pocos espíritus del siglo XIX. Tanto Kierkegaard como Nietzsche, Dostoyevski y Unamuno rechazan por una parte la religiosidad tradicional, por otra la beata fe en el indefinido mejoramiento del hombre basado en el racionalismo y el sentido común que es en realidad la religión de muchos europeos ilustrados en el siglo XVIII y aún en el XIX.

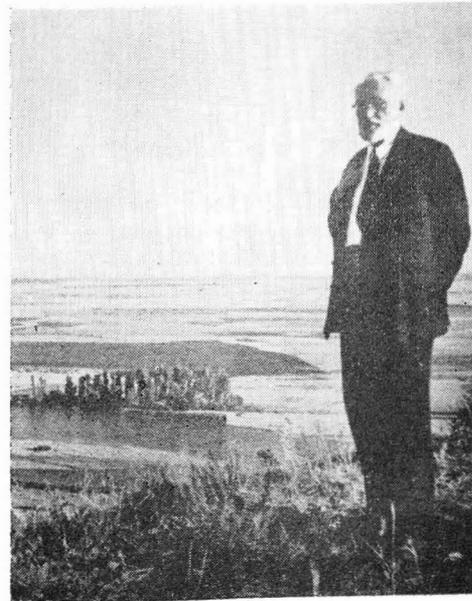
Un rápido cotejo de la evolución intelectual y cordial de Unamuno y Dostoyevski con respecto a ciertos problemas revela sorprendentes paralelos. Ambos pasan primero por una etapa de “iluminismo”, de aceptación racionalista de los valores europeos de progreso y educación. Dostoyevski es condenado a muerte, y —conmutada la pena— desterrado a Siberia, por haber participado en una conjuración “progresista”, la de Petráchevski, inocente ejercicio retórico de un grupo de muchachos enamorados de Saint-Simón y Fourier. Se trata nada menos que de europeizar a Rusia mediante un semi-socialismo industrial y humanitario. Su proceso y la etapa de destierro señalan el principio de una revisión completa de los valores europeizantes. Cuando en 1862 viaja por la Europa occidental el cambio ya ha ocurrido, y, en realidad, sólo le interesa encontrar en Europa ciertos aspectos negativos que justifiquen y apoyen las conclusiones a que ha llegado de antemano. “La Francia burguesa —escribe Saul Bellow—, suscitó su más profundo odio. No hay nación alguna que no contradiga sus prin-



...toda autobiografía, una novela...



...todo son formas...

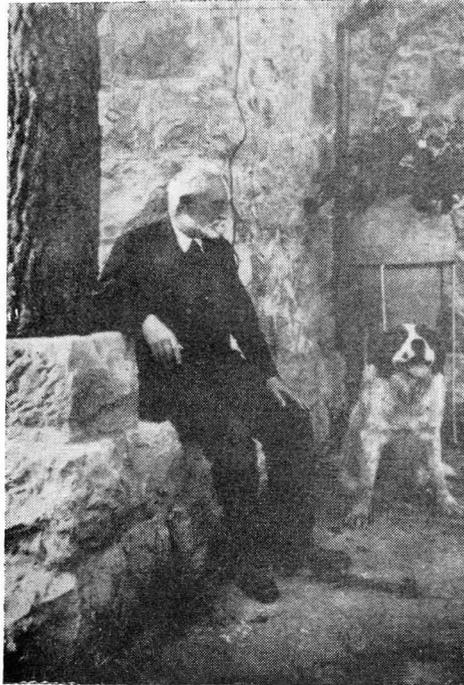


...el mundo no tiene finalidad...

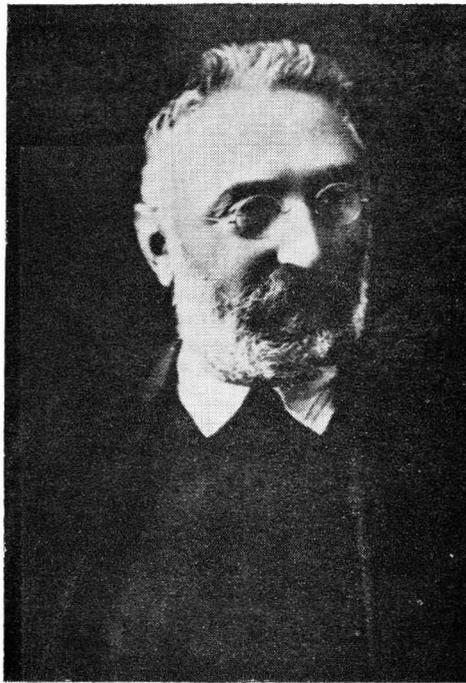
cipios en la vida cotidiana, pero la contradicción francesa le parecía la peor porque Francia presumía ofrecer al mundo una dirección política e intelectual." Desde Londres, otro ruso insatisfecho, el famoso Herzen, le insta a que siga escribiendo contra la hipocresía europea. Dostoyevski comenta, por ejemplo, que la libertad en Francia es posesión de los que tienen un millón de francos. La igualdad ante la ley es un sarcasmo. Y la fraternidad no existe debido al exacerbado individualismo occidental. No hay que europeizar a Rusia, sino, al contrario, Europa occidental deberá eslavizarse si quiere escapar al desastre. También Unamuno, como es de sobra conocido, pasa por un período en que se halla muy cerca de Costa, y cree que los defectos de España exigen una revisión de actitudes y una incorporación plena del país a los movimientos culturales contemporáneos: europeización de España. Y también acaba dando un viraje completo. La razón positivista y cientificista ya no le satisface. Hay que combatir al burgués satisfecho y salir en busca de la tumba de Don Quijote.

Frente a la crisis de valores que tanto Dostoyevski como Unamuno advierten en la Europa de su tiempo una solución nietzscheana, voluntarista, hubiera sido quizás posible para ambos. Ambos la rechazan conscientemente. Dostoyevski nos muestra en *Crimen y Castigo* el fracaso de la voluntad de poder. Raskolnikov sigue siendo obscuramente cristiano a pesar suyo, con una conciencia de la culpa y del pecado que lo hunde en el remordimiento y en la tragedia. Al final de la novela, en el sueño delirante de Raskolnikov en el hospital de Siberia; Dostoyevski despliega ante el lector los peligros del exceso de voluntarismo y de confianza en sí mismo, extendiéndose como una plaga por todo el mundo. El superhombre nietzscheano conduce a la esquizofrenia y al delirio. Y Unamuno insiste en *Nada menos que todo un hombre* que los trágicos excesos de una afirmación del yo ciega ante la amenaza de la muerte. Alejandro Gómez lo puede todo hasta que se enfrenta con la muerte, y, bruscamente, pasa de la soberbia al patetismo.

Quedan en pie, para ambos, las soluciones y los problemas religiosos. La obra de los dos escritores está impregnada de religiosidad, o mejor dicho de esfuerzos por articular a sus personajes en un orden metafísico, en el que a la vez trataban de hallar una solución a sus propias vidas. Las diferencias son aquí tan importantes y significativas como las semejanzas. El cristianismo de Dostoyevski se desarrolla en estrecho contacto con un sentimiento de culpa, de auto-humillación, que llega hasta el masoquismo. No encontramos trazas en Unamuno de tal actitud; al contrario. Dostoyevski podría haber hecho suya la frase de Kierkegaard de que "la conciencia del pecado es el único camino de entrada a la Cristianidad". Sánchez Barbudo, tras citar la frase del filósofo danés, señala: "Si esto es cierto, podría entenderse bien por qué Unamuno no llegó nunca a ser verdadero cristiano, a alcanzar verdadera fe, salvo en su niñez. Si en alguna ocasión, muy rara, él parece aceptar la culpa, identificando ésta con el dolor, es, más bien, que acepta esta identificación que otros han hecho, no



...haber llegado al final...



...el problema de la personalidad...

que él la sienta. "Acepto este dolor por merecido, / mi culpa reconozco, pero dime, / dime Señor, Señor de vida y muerte, ¿cuál es mi culpa?", escribe en sus *Poesías* (Bilbao, 1907, p. 126). Mas no creo haya respuesta posible a esta pregunta desde fuera, fuera del sentimiento de esa culpa. Y ese sentimiento, más protestante que católico, ciertamente, él no lo tenía." El sentimiento de culpa da origen a un conflicto en el seno mismo de la existencia humana: al colocar en la raíz de los impulsos vitales un principio negativo y degradante, el hombre siente que sus ansias de afirmación y expansión quedan combatidas y frustradas desde el centro de su ser. El sentimiento de que la muerte se opone inquebrantablemente a la vida es igualmente trágico, aunque la vida se sienta, en él, atacada en bloque, no desde dentro, sino desde fuera, por una fuerza extraña que la limita y la ha condenado de antemano. El resultado es parecido: la tensión se hace irresistible y trágica. De ahí que partiendo de principios teológicos y psicológicos diferentes puedan haber llegado los dos escritores a una concep-

ción agónica y angustiada de la vida. La amenaza que pesa sobre los instintos vitales de ambos, externa o interna, ejerce su influjo inexorable a lo largo de los años. Cuando llega la hora culminante de sus vidas de escritores y pensadores, cuando llega la hora de escribir *Los Hermanos Karamazov* y *San Manuel Bueno, mártir*, la duda y el cansancio les ha llegado al fondo del alma. "¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella", escribe Unamuno en *San Manuel*. Para Ivan Karamazov el mundo está mal hecho; hay que rechazar toda explicación deísta del mundo, recordar los sufrimientos humanos, indudables e inexplicables. Nada justifica el martirio de un niño. "¿De qué me sirven todos los sufrimientos infernales de los condenados, si el niño ha sido ya torturado hasta morir?" "¿Y dónde se halla, pues, la armonía, si subsiste el infierno? Quiero perdonar y reconciliarme. No quiero que siga habiendo sufrimiento." Pero tal cosa es imposible. Ivan devuelve a Dios su "boleto para el otro mundo". A la fe confiada de su hermano Alíoshá opone Ivan el mito diabólico del Gran Inquisidor. "Este es el punto culminante de los *Hermanos Karamazov*, y, probablemente, de toda la obra de Dostoyevski. La resume y aclara toda. Es sin duda la última palabra de Dostoyevski", escribe Henri Troyat.

No es, sin embargo, más que un episodio, un detalle aislado de ese gran fresco que son los *Hermanos Karamazov*. Su importancia en la obra de Dostoyevski estriba en que obra como catalizador, atrayendo a sí y simbolizando todos los rasgos sombríos y lúgubres de otras novelas —*Poseídos* en especial—. En una carta describe Dostoyevski el frenesí de actividad que le permitió acabar esta parte de su novela en pocos días, mientras que la parte "constructiva" de las refutaciones de Alíoshá y Zossima le costó meses de laboriosos esfuerzos. Tal cosa permite comparar en importancia un episodio —el de Dostoyevski— y una novela completa —la de Unamuno—.

El mito de Dostoyevski es sencillo y dramático. En Sevilla, durante la época de la Inquisición, Jesucristo aparece ante la muchedumbre y es reconocido inmediatamente. Todos se apresuran a rodearlo, a pedirle la gracia de un milagro. Y Jesucristo hace los milagros esperados. El gran inquisidor, anciano de rostro enteco y ojos sombríos, hace detener a Jesús. "No tienes derecho a añadir ni una sola palabra a lo que ya dijiste. ¿Por qué has venido a molestarnos...? Bien sabes que tu visita es inoportuna." En rigor el gran Inquisidor no cree en Dios, pues rechaza su sabiduría, sus principios y sus propósitos; se niega a escucharle. Tampoco cree en el hombre, pues afirma que la doctrina cristiana sobrepasa las fuerzas morales de una humanidad degradada. "Tú les prometiste el pan del cielo. ¿Crees que puede ofrecerse ese pan, en vez de la tierra, siendo la raza humana lo vil, lo incorregiblemente vil que es?" Cristo ha pretendido que los hombres sean libres; al proclamar la libertad de escoger entre el bien y el mal, ha establecido la responsabilidad del hombre y lo ha condenado a las torturas de la conciencia, del remordimiento, la tentación. La libertad no se

concibe sin el dolor. El cristianismo es ante todo la religión del dolor. El dilema es, pues, escoger entre la independencia acompañada de torturas morales, o el bienestar dentro de la sumisión. ¿Qué escogerá el hombre? El gran inquisidor ha escogido —por y para el hombre— la sumisión. El hombre es demasiado débil para soportar una conciencia plena de la realidad. El hombre prefiere el reposo, incluso la muerte, a la libertad de distinguir entre el bien y el mal. Quiere, ante todo, ser feliz, y la Iglesia se encarga de organizar su felicidad en este mundo; la Iglesia sabe amar al hombre sin aplastarlo con cargas y responsabilidades, como hizo Cristo. El gran inquisidor proclama el reinado de la felicidad mediocre, frente a las grandes aspiraciones del espíritu: “les daremos una felicidad silenciosa, humilde, la felicidad que conviene a las débiles criaturas que ellos son...” “Claro está que los haremos trabajar, pero, durante sus horas de recreo, organizaremos su vida a modo de un juego de niños, con canciones pueriles, coros, danzas inocentes. ¡Oh! Les permitiremos incluso el pecado, sabiendo que son débiles y están desarmados...” El Gran Inquisidor acepta las tentaciones de Satanás, que Cristo rechazó: la de poder repartir el pan terrenal, la de tener autoridad, la de imponerse no mediante el amor y la libertad sino gracias a la autoridad y el milagro. La Iglesia no se dirigirá a una minoría selecta, sino a las masas, a los pobres, a los incapaces de elevarse. Y los hombres quemarán a Cristo antes que renunciar a los fáciles dogmas que el Gran Inquisidor ha forjado para ellos. “Todos los millones de seres humanos serán así, felices, salvo unos cien mil, salvo nosotros, los depositarios del secreto. Porque nosotros seremos desgraciados. Los felices se contarán por miles de millones, y habrá cien mil mártires del conocimiento, exclusivo y maldito, del bien y del mal. Morirán en paz, pronunciando tu nombre, y, más allá de la tumba, sólo verán la oscuridad de la muerte. Sin embargo, nos lo callaremos; embaucaremos a los hombres, por su bien, con la promesa de una eterna recompensa en el cielo...”

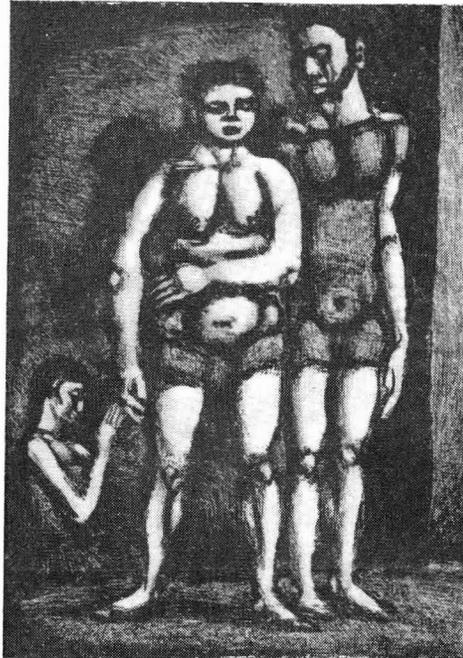
El paralelo entre San Manuel y el Gran Inquisidor es evidente. San Manuel sufre y se sacrifica por proteger la fe humilde y la felicidad de sus feligreses; él no cree y no es feliz, como el Gran Inquisidor. Aconseja la actividad y los juegos colectivos. Se conmueve, como Ivan, ante la muerte de los niños. Su aparente alegría oculta un secreto, el de saber que la esperanza es un sueño, sueño que hay que proteger a toda costa. “Sí, al fin se cura el sueño... al fin se cura la vida... al fin se acaba la cruz del nacimiento...” El hondo drama de San Manuel es también el drama interior de Unamuno, y el de Dostoyevski, aunque las fuentes directas de la novela de Unamuno sean, quizá, otras. Lo que importa es, simplemente, subrayar una idéntica actitud de duda angustiada en ambos escritores. Claro está que ambos dan prueba, en otras ocasiones, de elevarse a la esperanza. Pero es el haberse hundido radicalmente en una existencia desnuda y desarmada el que da a sus páginas esperanzadas mayor intensidad. Sólo el que conoce la amargura y la desesperación puede hallar en la esperanza un placer supremo.

ROUAULT

Por Paul WESTHEIM



Grabado de Daumier



"Parade"



"Los tres jueces"

“UN grito en la noche, un ahogado sollozo, una risa que se sofoca a sí misma”, todo esto es la pintura de Georges Rouault. Confesión que alguna vez se le escapó, sin querer, a ese gran taciturno, a quien su excesivo pudor impide hablar de su persona y de su arte; se halla en una carta a Georges Charensol, autor de una monografía de Rouault, publicada en 1926. En la misma carta Rouault conjura a Charensol: “No diga nada acerca de su fiel servidor, o lo menos posible.”

“Sueño con obras anónimas y todos me suplican que firme ésta y aquélla. ¡Mala suerte!” Queja rara en boca de un artista de nuestra época. Rouault anhela vivir y trabajar como uno de aquellos artifices medievales, canteros de las catedrales o pintores de vidrieras, que creaban sus obras oscura, anónimamente, sin dar importancia a su persona, sin jamás adquirir fama. “Solitario como un león a la hora del postre”, para citar sus propias palabras, oculto y casi incógnito vivió durante varios decenios. Excepción hecha de unos cuantos amigos, nadie conocía su dirección. Con todos los recursos y mañas de una astuta estrategia, sabía burlar la curiosidad de los escritores y negociantes de arte de París, siempre a caza de tipos raros entre los artistas. Hasta que un día se presentó la gloria, gloria mundial, y ya no le permitió seguir esquivando los reflectores. El mundo del siglo XX no tolera la anonimidad; ella viola el principio fundamental en que se basa su existencia y que se llama publicidad. Rouault tuvo que firmar sus cuadros. Georges Rouault, después de Daumier el maestro del expresionismo francés, el gran pintor católico de nuestra época, cumplirá 85



MISERERE ET GUERRE

...“cuanto más noble el corazón, menos tieso el cuello” ...



“Exode”



“Cristo”

años el 27 de mayo próximo. Nació en 1871 durante el sitio de París. En aquel entonces los parisienses, de ideas algo atrasadas acerca de la naturaleza de las armas de fuego, creían que latas de conservas, amontonadas a un lado de la casa, tienen la mágica virtud de desviar la trayectoria de las balas de cañón. En el caso de Rouault, el medio no dió resultado. Un impacto destruyó su casa paterna en Belleville, uno de los suburbios obreros de París. La madre, en el trance del parto, fué transportada al sótano. Allí nació —prematuramente— Georges Rouault. En torno al recién nacido, luz sombría de cueva, una oscuridad preñada de sombras, nieblas surgidas no de la naturaleza, sino de las batallas, de las tensiones que convierten al hombre en enemigo del hombre. Hay algo de esta atmósfera de pesadilla en todas las creaciones de Rouault, a pesar del esplendor de sus ardientes colores. Bajo una de sus aguafuertes creada en 1927 —casi setenta años después de aquel cañonazo— para la serie “Miserere et Guerre”, graba la frase de Plauto “El hombre es el lobo del hombre”.

Es hijo de una familia en que son tradicionales el interés y el gusto por el arte. el abuelo, artesano, constructor de pianos en la casa Pleyel, colecciona litografías de Daumier y adquiere también algunos trabajos de Manet, artistas poco estimados por el gran público de aquel entonces. También el joven Rouault se hace artesano; empieza a trabajar como aprendiz de un pintor sobre vidrio llamado Hirsch, en cuyo taller se restauran viejas vidrieras amenazadas por la acción del tiempo. Son en primer lugar tres personalidades que influyen en forma decisiva en el desarrollo espiritual y artístico de Rouault. León Bloy, que pugna en el París de fines del siglo, en el París frívolo del Montmartre y de Toulouse-Lautrec con profunda intuición, con espíritu y dicción de gran escritor, por un renacimiento del catolicismo, por una religiosidad integral en el sentido de la Edad Media. Ambroise Vollard, editor y negociante en cuadros, descubridor de Cézanne y de muchos

otros, que reconoce igualmente el genio de Rouault, se convierte en su Mecenas y le sugiere los ciclos gráficos, en que el espíritu del artista se desplegará en toda su hondura. Y el pintor Gustave Moreau, su maestro, que será para él un amigo paternal, un mentor, que abrirá a su arte horizontes amplios, insólitamente amplios en ese París de las postrimerías del siglo.

El simbolismo romántico que Moreau profesa, hoy día anticuado, significa una protesta contra el burdo materialismo en el cual habían caído en la segunda mitad del siglo XIX el pensamiento y la producción artística. Fué un reflejo del simbolismo literario del que surgieron grandes poetas como Verlaine y Mallarmé y que para nosotros es ya tan sólo comprensible como desesperada fuga de esa "vulgaridad y trivialidad del pensamiento" como Delacroix se expresó ante el fenómeno Courbert. El arte de Moreau fué una especie de preciosismo de gusto dudoso, que supo disfrazar su exangüe austeridad, su falta de sensualidad vital, con esa pompa que fingía riqueza de ima-



"Autorretrato como Clown"

tirio al cual el hombre está condenado por una sociedad cuya magnificencia y prosperidad tipo rascacielos descansan en lo que reza aquel aguafuerte. "El hombre es el lobo del hombre." Se encargará de revelársela la caída del hombre, mucho más profunda que aquella primera cuando probó la fruta prohibida; el hombre deshumanizado que se ha convertido en imagen del diablo y se jacta de su diabolismo que él llama "el progreso de la humanidad". El hombre víctima del lobo hombre, su humillación, su dolor, sus gemidos: esto es lo que significan las palabras que escribió caracterizando su labor artística: "Un grito en la noche, un ahogado sollozo, una risa que se sofoca a sí misma."

Así, con ese temple de ánimo, pinta en los años de 1903 y 1904 la serie de las prostitutas. No como las había pintado Toulouse-Lautrec, el cínico gnomo que, con el método de naturalista objetivo, se esfuerza por desenmascarar uno de los aspectos de la existencia social que el convencionalismo finge no ver. No como Constantin Guys, el genial dibujante del Segundo Imperio, el cronista que despliega ante nosotros todo el morboso encanto de las flores del mal. Esos terribles cuadros de Rouault son sólo acusación, acusación contra una humanidad que humilla y degrada tan mefablemente a seres humanos. El mismo horror, la misma protesta, nos grita desde las acuarelas de Orozco de sus primeros tiempos. "Cuando pinta ramera — escribe de Rouault Louis Vauxcelles, crítico de arte parisense — no se deleita como Toulouse-Lautrec en su vicio; sutre de él y vierte lágrimas." Estas lágrimas — "un ahogado sollozo", como dijo él mismo — brotan de su vergüenza, vergüenza no por aquellas "perdidas", sino por la desvergüenza de un mundo que produjo también esto como un "fenómeno social". Fenómeno social que le desespera porque ofende lo humano y lo divino. León Bloy, como otros muchos, no comprende la actitud de Rouault. Después de haber visto aquellos cuadros en el Salon des Indépendants, le escribe: "Ud. ya no es para mí sino un amigo

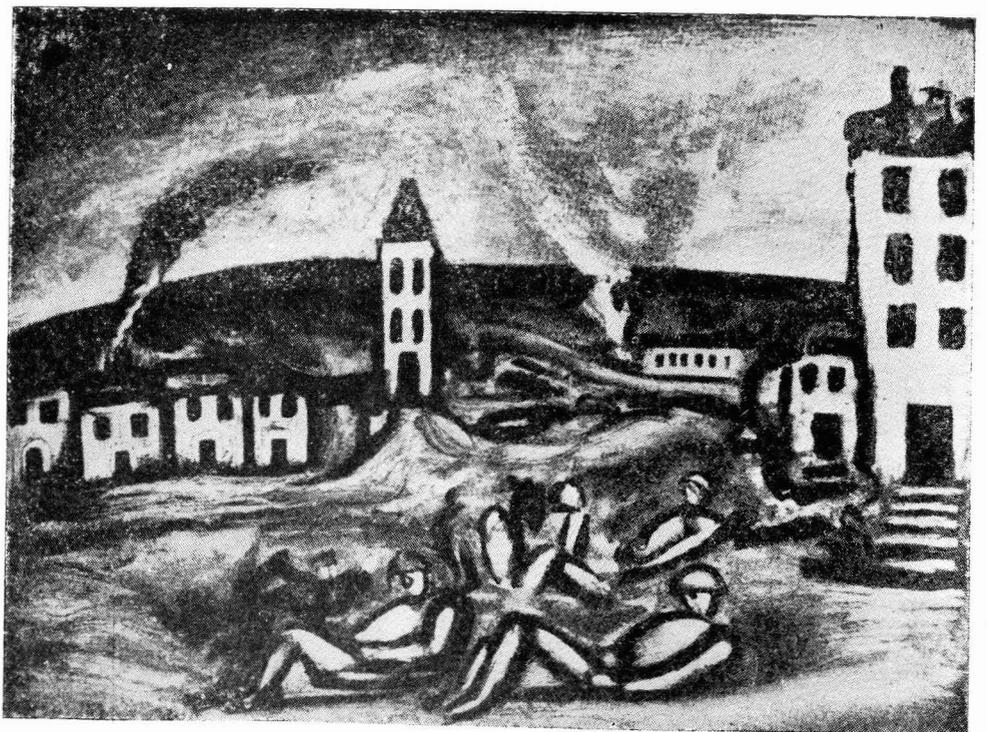


"El viejo Rey"



"Espectadores en un teatro"

ginación, fantasía creadora. Degas, que comprendió lo falso y cursi de aquella suntuosidad dijo de Moreau que "le hubiera encantado poner a los dioses olímpicos cadenas de reloj de oro". Pero ese Moreau, por muy problemático que hoy nos parezca su arte, tuvo una virtud sumamente rara: fué un genial maestro. No sólo detectaba los talentos en ciernes, no se limitaba a enseñarles el oficio y sus trucos: sabía desarrollar la propia personalidad artística del alumno. Durante toda su vida Rouault ha seguido admirando a este hombre culto y sensible, que le hizo comprender que el crear artístico debe considerarse como expresión de lo humano; ese hombre que — como dijo — "nos ha enseñado a tener respeto a cierta visión interna". En la clase de Moreau pinta escenas bíblicas, un "Hijo pródigo", un "Sansón". Todavía no es Rouault. Lo religioso es todavía tema, es historia y tradición; todavía no procede de aquel profundísimo estrato del alma en donde reside la vivencia de Dios. Se encargarán de revelarle esta íntima experiencia religiosa, la vida, el sufrimiento humano, el mar-



... "El hombre es el lobo del hombre" ...



perdido." Más tarde escribe en uno de sus libros: "Me duele que ya no comprenda a mi amigo Rouault, que quizá hubiera podido ser el más grande de los pintores modernos, sin ese vértigo totalmente incomprensible que lo está arrastrando hacia abajo."

Luego pinta una nueva serie: los arlequines, los "clowns", los bufones, que venden su talento, su espíritu, su ingenio, para divertir a la gente con trivialidades. También aquí se manifiesta la compasión que siente con el hombre condenado a esconderse en un ridículo disfraz para satisfacer el hambre de diversión del público. En su autorretrato de 1929 se representa a sí mismo como "clown". ¿No es también uno de ellos? El artista que en sus obras grita su desesperación ante la gente que le ve gritar y lo admira y paga por el goce estético que le proporciona, ¿qué otra cosa es si no un "clown"?

La más espantosa de esas series es la de los jueces. Cuadros en que él, católico creyente, parece preguntar: ¿Cómo puede un hombre atreverse a ser juez de otro?, a condenar o a declarar culpable a otro? O más bien, ¿cómo es posible que un hombre se sienta llamado a este menester? Daumier ve en el juez la máquina de la ley y la combate. "El reo siempre considera injustos a los jueces", dice esa máquina de la ley. El juez de Rouault, diferente del de Daumier, es más bien una figura trágica. Un hombre que se espanta, en un conflicto de conciencia, de la tarea que le ha sido encomendada por la sociedad.

ARRIBA: *Trio*

IZQUIERDA: *Cristo escarnecido por los soldados*

En tiempos recientes, tiempos de regímenes totalitarios, Rouault agregó a esas series otra más, de la de los emigrantes. Pinta aquellos seres infelices que tienen que huir de su tierra porque no son gratos a alguien que subió al poder; los pinta agobiados por el peso de las cosas que cargan, como por el peso de su infortunio. Se ha dicho de los cuadros de Rouault que son manifiestos. Lo son. Manifiestos que dicen: ¡Mirad, este también es un hombre, uno de vosotros, y esto es lo que hizo de él la sociedad, vuestra sociedad! Escribe en una ocasión: "Para mí la pintura es sólo un medio, como cualquier otro, para soportar la vida."

Rouault no lucha contra determinado sistema, ni por determinado sistema, ni acusa o pregona determinada ideología. Ve más lejos, apunta hacia una meta más profunda. El culpable es el hombre envilecido, carente de firmeza, vergüenza y bondad, el hombre lobo que no se arredra ante ninguna infamia si se trata de satisfacer su avidez.

Este horror ante la desenfadada brutalidad alienta también en sus creaciones religiosas. Su verdadero tema, desarrollado en innumerables variantes, es el Cristo que sufre. El Cristo atormentado por hombres bestiales. Lo pinta en la cruz, lo pinta frente a la grosera soldadesca que se mofa de él, frente al Sumo Sacerdote que lo condena, irguiéndose con toda la arrogancia de su dignidad. También la vidriera de la iglesia de Assy representa al "Cristo escarnecido". Es la misma visión que tiene presente León Bloy cuando escribe: "Su rostro salpicado de sangre refleja los agravios del mundo entero, un mundo envuelto en un manto de dolor universal." En estas creaciones Rouault logra lo que el Rouault de



"Cristo y los apóstoles"

los noventa todavía no sabía captar: lo religioso como íntima experiencia, como expresión plástica de lo humano, de lo social-humano.

La transformación operada en la obra religiosa de Rouault, su recia estructura y el resplandor de esmalte del colorido va cobrando cada vez mayor afinidad con la pintura de vidrieras, creadas para las catedrales por aquellos humildes artífices cuya anonimidad él nunca ha dejado de envidiar. Vemos que en cada una de sus etapas sucesivas, Rouault es más taciturno. El contenido se va haciendo más escaso, se acerca cada vez más al jeroglífico simbólico, se vuelve tanto más expresivo cuanto más se limita a sugerir. Una desmaterialización que transpone su sentimiento religioso a la factura pictórica. Se ha hablado de la "factura religiosa" de sus cuadros.

Rouault se inspira en los grandes expresionistas: Grünewald, Rembrandt, Daumier, Van Gogh, y también Goya, para enumerar tan sólo a los que él mismo considera sus maestros.

La experiencia que adquirió en la restauración de vidrieras antiguas fué naturalmente de la más alta importancia para él. Es cierto que sólo mucho más tarde —20 años después de abandonar el taller de Hirsch— empieza a cristalizarse, en la serie de los jueces, aquel estilo rouaultiano, aquellos gruesos contornos negros que aprisionan la figura como tenazas y hacen que refuljan místicamente los colores que encierran, esos rojos, amarillos, azules, verdiazules, todos ellos colores fuertes, vibrantes de pasión y espíritu. En la serie anterior, la de las prostitutas, el contorno está todavía abierto como en Van Gogh: trazos agitados, nerviosos, que se entrecruzan en un desenfadado movimiento hacia arriba y hacia abajo. En el período que precedió a la creación de la serie de los jueces hay que situar esa vi-

vencia que se llama Cézanne: la estructura arquitectónica de un cuadro. Pero la magia de la vidriera gótica que envuelve los sentidos como incienso y sonido de órgano, reside en otra cosa más: en la misteriosa transparencia de los vidrios de color, por los cuales se filtra el sol. Se sabe que la prodigiosa vida que alienta en las vidrieras góticas se debe al brillo del sol, a la luz del sol que cambia de hora en hora. Alcanzar en el lienzo un efecto idéntico o semejante parece imposible. Rouault lo ha logrado. El sabe impregnar sus telas de profundísima intensidad colorística, sabe hacerlas transparentes y encerrar en ellas los rayos solares y la luminosidad de los cielos. ¿A qué secreto técnico se debe este milagro? Nos han aclarado esta cuestión las investigaciones de un crítico de arte y coleccionista francés sobre Bonhomme, un malogrado pintor, compañero de estudios de Rouault, ya olvidado. En una época cuando Rouault y ese pintor trabajaron juntos se les ocurrió la idea de utilizar la benzina como disolvente para las pinturas al óleo. Con toda probabilidad es éste el secreto —hasta donde reside en un recurso técnico— de ese fulgor desde dentro, de esa suntuosidad plástica de la visión que caracteriza los cuadros de Rouault.

Aquella aguafuerte: "El hombre es el lobo del hombre", pertenece a un álbum de 57 grabados que Rouault publicó hace unos años. Dentro de la obra extensa de Rouault ese álbum tiene un lugar aparte e importantísimo. Rouault trabajó unos veinte años en esta serie de grabados. Fueron para él una especie de diario. Por así decirlo, apuntó en ellos sus vivencias. No los fugaces sucesos de todos los 8 días. A este respecto es en sus grabados tan taciturno como siempre. Pero siente la íntima necesidad de fijar en el cobre sus vivencias anímicas, las angustias que lo atormentan, el espanto que le sobrecoge

ante una humanidad privada de sus valores espirituales, que adora la materialidad y el poder; ante esa decadencia del ser humano que no sólo se ha convertido en lobo, que es orgulloso de su bestialidad. No alude a los acontecimientos de actualidad, ve las cosas del mundo desde un punto de vista más elevado, trata de penetrar en su sentido, los somete a su criterio, el criterio de un espíritu humano y religioso. Humana y religiosa, ésta es la actitud de Rouault ante el mundo. Lo religioso ha tomado el camino de lo social.

"Miséréré et Guerre" fué para Rouault lo que los "Desastres de la guerra" para Goya: un libertarse de las dolorosas vivencias que acosan el alma en tiempos apocalípticos. Ambas series son documentos humanos. Goya, perteneciente a la época de la Ilustración, está convencido de que una fiel reproducción de las atrocidades de la guerra contribuirá a impedir una recaída en esa barbarie. Rouault plasma algo distinto: la devastación que la barbarie causa en el alma, el espíritu, la moral del hombre. Desde los síntomas procura penetrar en la naturaleza de la enfermedad.

En un artículo publicado por la revista "Verve" de París, Rouault dice: "He pintado abriendo los ojos día y noche hacia el mundo perceptible, y cerrándolos a veces para mejor ver cómo brota la visión y para someterla a una disposición ordenada." Mediante esta mezcla de visión y realismo —realismo que es al mismo tiempo un avanzar hacia el sentido del fenómeno, tan problemático en este mundo del siglo XX— Rouault logra dar expresión a la inquietud de nuestra época, a nuestra angustia espiritual, no menos honda que aquella otra angustia que se apodera de la humanidad ante la deificación de la violencia, en espera de lo que puede venir.

"JIM CROW"

Por José ROJAS GARCIDUEÑAS

(La reciente expulsión de una estudiante universitaria y otros actos segregacionistas, en Alabama, han atraído de nuevo la atención hacia el grave y permanente problema racial de los Estados Unidos, he creído oportuno ofrecer en esta revista universitaria los siguientes párrafos, como testimonio personal, páginas de una serie de apuntes que he llamado Cuaderno de State College, redactado hace 6 ó 7 años pero inédito.)

ALGUNA vez, en poblaciones texanas de la frontera visitadas anteriormente, y luego durante este viaje (en 1948), en estaciones de Texas y de Arkansas, había visto los letreros que indicaban lugares reservados para los negros y eso, como toda noticia de los malos tratos y de humillaciones por motivos raciales, me produjo siempre una violenta indignación rayana en cólera. Por lo mismo, cuando en la etapa última o penúltima de mi viaje de ida, cambié del Missouri Pacific al ferrocarril de Pennsylvania y vi que allí los negros compartían con nosotros los mismos carros y el mismo comedor, sentí auténtica y profunda satisfacción. Semanas después me sor-

prendió ver la enorme proporción de población negra que tiene Filadelfia y quedé complacido de no encontrar letreros que impusieran clasificaciones estúpidas, creo que hasta tuve la ingenuidad de pensar que toda discriminación sería imposible en esa ciudad que en su propio nombre pregona los conceptos de fraternidad y de amistad.

Nada se me ocurrió indagar, simplemente —¡verdadera simpleza!— supuse que la discriminación racial respecto a los negros era cosa exclusiva de surianos espurios y ajena a los libres yanquis del Norte. La fácil hipótesis parecía confirmada por la circunstancia, no ignorada de mí, de que la institución a la que yo ser-

vía —The Pennsylvania State College—, no discrimina a nadie pues cuando el solicitante pide su admisión la Universidad examina sus calificaciones y antecedentes académicos, pero nunca investiga nacionalidad, religión ni raza. Diariamente veía yo a los estudiantes negros de "Penn State", en verdad muy pocos, asistir a clases y convivir con los demás muchachos y alternar con las chicas rubias o morenas, sin taxativa alguna. Por lo menos en ese aspecto me sentía complacido de vivir en un país civilizado o, mejor dicho, en la región civilizada de ese país.

Pero ni el barrio en que se vive se conoce en un día, ni tampoco deben hacerse juicios prematuros en cuestiones tan com-

plejas como son las condiciones sociales de un país extranjero; de nada sirven las hipótesis gratas cuando no tarda en mostrarse la ingrata realidad.

Un mediodía, a los principios del invierno, terminadas mi tareas de la mañana me dirigí, como de costumbre, a tomar el lunch. Salí del Campus y caminaba apresuradamente cuando me sorprendió ver cuatro o cinco estudiantes, hombres y mujeres, que pasaban y repasaban frente a una peluquería, enarbolando unos carteles; a pocos pasos la escena se repitió ante otra barbería, también allí unos muchachos paseaban carteles que, en gordas letras pintadas a mano, tenían leyendas como: *¡Estamos por la igualdad de derechos!*, *¡debe haber auténtica democracia!*, *¿somos demócratas o nazis?*, y, sobre todo, repetían: *¡Abajo Jim Crow!* y las iniciales *N. A. A. C. P.* Nada entendí de esto último ni tampoco me detuve a inquirir, yo tenía prisa y hambre y empezaba a nevar. En el restaurant comenté la noticia con mi mujer y por la tarde tuvimos la explicación de lo que había ocurrido.

Supimos que en una de las cuatro peluquerías de State College se habían negado a atender a un estudiante negro. La cosa no era nueva, sólo que nosotros ignorábamos los antecedentes. En realidad, en la Universidad no había discriminación ninguna, pero en el pueblo sí; dentro de Campus todos los estudiantes tienen iguales derechos, pero fuera de él cualquier particular dueño de un negocio, por una perversa interpretación de la libertad individual, puede hacer entre sus clientes la selección o diferenciaciones que le venga en gana. No solían hacer ninguna ni los restaurantes ni los cines ni otros negocios, pero sí la hacían las peluquerías, no sé por qué causa y supongo que únicamente por la voluntad de sus propietarios, de modo que el medio centenar de estudiantes negros para arreglarse el pelo se veían obligados a ir a Tyrone, una ciudad situada a veinte o treinta millas de State College.

En tales condiciones, la víspera del día a que antes me referí un muchacho negro entró a una peluquería de State College pidiendo le cortaran el pelo, los peluqueros se negaron a servirlo y lo expulsaron del local. El negro avisó a sus compañeros y los estudiantes adversos a la discriminación racial armaron el alboroto: destacaron piquetes de guardia frente a las peluquerías, repartieron volantes y fijaron carteles de protesta, hicieron propaganda antidiscriminatoria por la radiodifusora del College, estimularon un boycott contra las peluquerías del pueblo y, finalmente, convocaron para un mitin de protesta.

El alma de ese movimiento, que desgraciadamente no prosperó mucho pero que al menos agitó por varios días la tranquila rutina de la vida del lugar, los activos organizadores fueron los miembros de ese grupo cuyas iniciales *N. A. A. C. P.*, no pude entender hasta conocer el nombre completo: *National Association for Advancement of Colored People* (Asociación Nacional pro Mejoramiento de la Gente de Color, diríamos aproximadamente nosotros).

Tres o cuatro días después, un sábado a las dos de la tarde, se efectuó el mitin en la terraza frente al pórtico de Old

Main. Dos horas largas estuvimos ahí de pie, Margarita y yo, resistiendo una temperatura de algunos grados bajo cero y las rachas de un vientecillo helado, bajo un cielo sucio que amenazaba deshacerse en nevizca de un momento a otro. Pero, de las muchas molestias que pasamos allá, seguramente esa fue una de las poquísimas que aceptamos con gusto. Ciertamente no era mucho el agregar dos personas a la concurrencia, pero no po-



GENERAL NATHAN BEDFORD FORREST
... señaló el camino del Ku-Kux-Klan...

díamos hacer más y, por otra parte, por un sentido de elemental decoro y por íntimo y fuerte impulso, nos era preciso manifestar, al menos en esa forma, nuestra protesta contra esos actos y esos principios de lesa humanidad, que manchan y rebajan no sólo a quienes los practican sino también a quien los acepta y voluntariamente los tolera.

Fueron varios los oradores: habló el estudiante agraviado, causa de la protesta, luego una profesora, también negra, que tenía un cargo directivo en la *N. A. A. C. P.*, y había hecho el viaje desde Filadelfia o Harrisburg para asistir al mitin; un profesor de "Penn State" se unió en nombre propio y en el de muchos colegas a la protesta; otro estudiante se refirió a la discriminación contra los judíos que, aunque menos intensa y más limitada que la relativa a los negros, constituye un aspecto más en el grave problema racial de los Estados Unidos; más oradores tocaron fases diversas de la cuestión tales como los esfuerzos de algunos gobiernos, particularmente el de Franklin D. Roosevelt, en pro de conseguir la igualdad efectiva de todos los norteamericanos, refiriéndose también a la importante colaboración de los negros en la vida norteamericana desde la cultura y el arte hasta su contribución de sangre en la última guerra, donde muchos negros ayudaron a salvar una democracia que les sigue negando aquella igualdad

y aquellos derechos que con sus propias vidas habían defendido.

Todo eso me llevó, entonces, a inquirir y enterarme mejor del terrible problema, pútrida llaga del cuerpo social de los Estados Unidos. Con el profesor N. L. Brentin, buen compañero y gran amigo a quien debo innúmeros favores, espíritu noble y corazón magnánimo, tenía yo largas conversaciones y cierta vez le pregunté cuántos y cuáles son los Estados de la Unión en donde se discrimina a la población negra.

—¿Discriminación? ¡En todos!, me contestó.

—¡Cómo!, repliqué francamente sorprendido, ¿no es solamente en el Sur? Aquí no he visto indicación ninguna que separe a negros y blancos, y me consta que los negros viajan en los mismos transportes y entran a los mismos cafés que los blancos, lo he visto en Pittsburgh, en Harrisburg, en Filadelfia y aquí en State College, y por lo mismo me ha extrañado mucho lo ocurrido a ese estudiante en la peluquería.

—Sí, me dijo Brentin. Pero es que usted está confundiendo discriminación y *Jim Crow*. A la separación de colores, a la segregación oficial de negros en determinados lugares le llamamos *Jim Crow*; no sé de donde venga ese nombre absurdo, pero todo el mundo lo entiende. *Jim Crow* oficial sólo lo hay en el Sur, no sé exactamente en qué Estados, tal vez de Missouri para abajo y sobre todo en Texas, Alabama, Arkansas, Georgia y todo eso; aquí en el Este y en el Norte no hay *Jim Crow*. Pero discriminación, desgraciadamente, la hay en todos los Estados Unidos porque en ninguna parte del país el negro se encontrará en el mismo plano social, de negocios, de trabajo, etc., que el blanco. Es lamentable y yo estoy en contra de eso, pero así es.

Así pues, la discriminación es total y general: el sistema de segregación, *Jim Crow*, también lo hay en todas partes, solamente que en el Sur es oficial, expreso y más brutal; en el Norte la ley no lo impone, pero lo tolera y lo deja al arbitrio de los particulares. Y hasta hay quienes opinan que acaso el *Jim Crow* del Sur sea preferible, en cierto modo, aun para los mismos negros, porque allá el interesado sabe siempre con precisión a dónde puede entrar y a dónde no, mientras que la aparente e hipócrita tolerancia del Norte le mantiene en constante inseguridad: en Filadelfia, en Baltimore o en Nueva York, el negro que no conozca previamente la ciudad y no tenga amistades que la informen, nunca sabe si en un hotel le admitirán o no, ni si le servirán en un restaurant o podrá entrar al teatro o al concierto.

Es indudable que tales condiciones crean una situación falsa que debe de ser muy molesta para los negros, dejándolos sujetos a continuas ofensas y humillaciones. Mas, a mi juicio, peores son las canallerías de que son víctimas en los Estados del Sur, por eso han emigrado en tan gran número y las ciudades del Norte tienen tan fuerte proporción de población negra.

En el Sur la condición del negro es tan dura y opresiva que ha llegado a

crearle un hondo sentimiento de temor y desconfianza tan arraigado y profundo que, en muchos casos, es ya subconsciente. El propio Brentin, cuya posición antidiscriminatoria me consta y de cuya sinceridad tengo el más íntimo convencimiento, me refirió la siguiente anécdota que me parece altamente reveladora:

En los últimos meses de 1947 el equipo de foot-ball de Penn State fué a Texas a competir con los universitarios de allá. En el equipo de Penn State había dos o tres magníficos jugadores negros, muy considerados por su destreza, y esto ocasionó dificultades para el encuentro con los texanos; logróse allanar la resistencia y, por vez primera, en suelo de Texas hubo un partido de foot-ball en el que muchachos blancos y negros jugaron juntos. Ganó Penn State y así, por primera vez también, blancos texanos, en su propia tierra, fueron derrotados por jugadores negros. El suceso tuvo gran resonancia, cosa tanto más fácil puesto que de los acontecimientos deportivos todo el mundo se informa, y se habló mucho y largamente de ello. Poco después, a principios de 1948, mi amigo Brentin hizo un viaje a México; venía en su automóvil y en un pueblo de Texas, mejor dicho, en una gasolinera de la carretera, se detuvo para aprovisionar su coche. Acudió a atenderlo un empleado negro y, mientras ponía gasolina, revisaba las llantas y demás menesteres, Brentin trabó conversación con él, le dijo que venía de State College, cosa que además podía colegirse por la pequeña placa del College junto a la otra, mayor, del Estado de Pennsylvania, y asociando las ideas, Brentin le preguntó al negro:

—Y, ¿qué se dice de nosotros aquí?

La alusión al juego era evidente y el negro la recogió al instante,

—¿Habla usted del foot-ball?

—Sí, dijo Brentin.

Entonces el negro dudó un segundo. Ciertamente nadie podía oírlos, estaban solos al borde de la carretera, pero rápidamente el negro debe de haber pensado que era peligroso mostrarse contento de que muchachos negros hubiesen competido y vencido a los blancos texanos, tampoco quiso mentir, en fin, quién sabe qué obscuras inhibiciones hayan funcionado, el hecho es que, tras brevísimo silencio, evadió lisamente la cuestión diciendo:

—A mí me gusta más el base-ball.

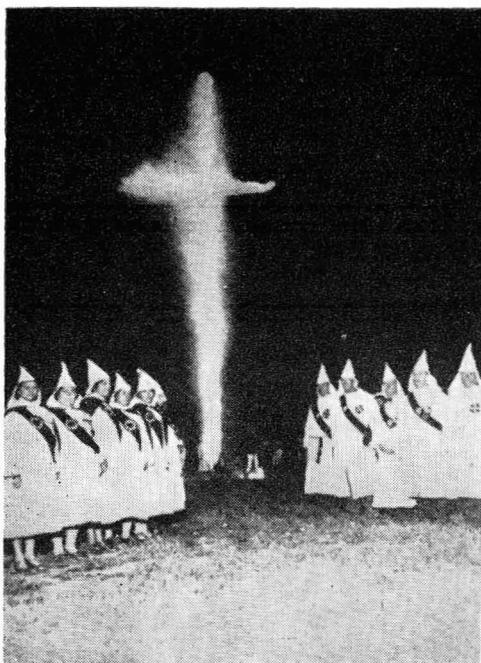
La discriminación es continua y terrible en todas partes y alcanza puntos que serían ridículos si no fuese por el fondo de malquerencia y odio que los vuelve abominables.

Yo ví un vulgar libro de texto en que había una anécdota o cuentecillo que terminaba por un chiste o burla que un chiquillo hacía a una cándida señora, ese capítulo estaba ilustrado con un dibujo en que el niño aparecía en la figura de un gracioso negrito y eso fué bastante para que en Boston la censura, no oficial pero sí unánime de los profesores de varias escuelas, rechazara enérgicamente el libro por la intolerable ofensa de que apareciera un niño negro riéndose de una señora blanca; la casa editora tuvo que hacer nueva edición "blanqueando" al muñequito.

En Nueva York los turistas suelen visitar aquella parte del N.O. de Manhattan llamada Harlem que, entre paréntesis, poco tiene de pintoresco y no es sino una vasta barriada donde mucha gente pobre se apiña en horribles casas; tal vez los visitantes suponen que si los negros se reconcentran allí es tan sólo por sus particulares y libres preferencias, pero la realidad es otra. Lo cierto es que los



... el nacionalista Ku-Kux-Klan ...



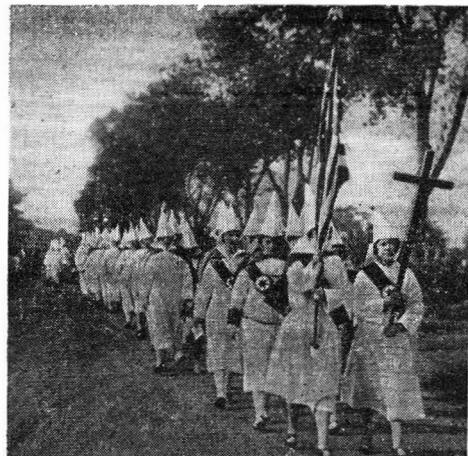
... canallesca institución ...



... revivir la cólera y el asco ...

blancos se niegan a convivir con los negros y, aunque la ley nada dice, los propietarios blancos de los demás barrios no alquilan sus casas a los negros, y en los contratos de compraventa se inserta estipulación expresa por medio de la cual el comprador se compromete a no transmitir ni la propiedad ni la posesión del inmueble a individuos de raza "de color"; en tal forma, los negros se ven reducidos a vivir en donde los blancos quieren; así se ha formado el Harlem negro. Pero tampoco es eso todo: los negros tienen que vivir en Harlem, mas da la "casualidad" que la inmensa mayoría de los propietarios de las casas y vecindades de Harlem son grandes ricos precisamente de raza blanca, que imponen rentas tres o cuatro veces más altas de las que corresponderían a iguales fincas en otros barrios pero, como los negros no pueden vivir en otros rumbos, quedan siendo víctimas de esa otra forma de explotación.

En cuanto a los salarios de hambre, los malos tratos, la explotación en las formas más inhumanas que sufren los negros del Sur, no hay ni para qué insistir, como tampoco deseo revivir la cólera y el asco, mencionando las torturas, los linchamientos, los crímenes de toda suerte, con que los Estados del Sur mantienen su opresión sobre la población negra, de todo lo cual es resumen y ejemplo esa naciona-



... aquellos rigoristas puritanos ...

lista (¡tenía que ser!) y canallesca institución del Ku-Kux-Klan.

Indudablemente la única solución para semejantes problemas raciales es acabar con la diversidad de razas, pero no hay indicios de que los Estados Unidos quieran entenderlo, a menos que lo entiendan a la manera nazi: con campos de concentración, cámaras de gases y hornos crematorios. Aquí en México tuvimos afluencia de raza negra desde el siglo XVI y no tenemos problema negro porque casi no hay negros: a través de los años se han ido fundiendo con las otras razas, esa actitud mucho más cristiana que la de aquellos rigoristas puritanos nos dió la solución. En cambio, la población negra de los Estados Unidos, que hoy alcanza unos veintitrés millones, aumenta continuamente y, en consecuencia, el problema no hace sino agravarse a pesar de las restricciones, la opresión, las torpezas y los crímenes, de que hacen continuamente víctimas a esos 23 millones, explotados y degradados por la mayor parte de sus compatriotas del "pueblo más libre de la tierra".

LETRA Y ESPIRITU

C A M U S

Y LA LITERATURA COMPROMETIDA

Por Tomás SEGOVIA

CUANDO, algunos años después de la guerra, Camus empezó a ser uno de los autores franceses más leídos, creo que el impacto que produjo en la juventud tenía un matiz especial, que lo distinguía claramente en medio de aquel confuso renacer esperanzado y un poco atónito. Lo que hacía de su obra algo especial y en aquel momento único era el bien que nos hacía. Este bien nos lo sigue haciendo, y en esto sigue siendo casi única, pues es claro que los tiempos han cambiado poco y han mejorado menos. Pero en aquel entonces esa obra fué como un rayo del cielo, porque hay que reconocer que era totalmente inesperada. La alegría y la esperanza del fin de la guerra duraron poco, y pronto hubo incluso quienes se propusieron convencernos de que toda alegría y toda esperanza eran criminales.

La guerra nos había tenido como en una especie de separación, separación incluso de cada uno para consigo mismo, y al terminar, hubo un momento de alborozo al sentir que estábamos otra vez juntos, como después de un peligroso viaje, y con todo el tiempo por delante para mirarnos a los ojos e intentar comprendernos. Pero pronto descubrimos que no teníamos casi nada que decirnos, aparte de los reproches mutuos y las confesiones de nuestra derrota y de nuestra desesperanza. Las primeras voces que este nuevo encuentro nos hizo oír hablaban de la literatura comprometida y estaban cargadas de acusaciones. La importancia que llegaron a adquirir estas discusiones sobre los compromisos del escritor me parece perfectamente comprensible, porque en ellas iba implícito todo lo que constituye el vasto problema característico de nuestra época. Todo el mundo se apresuraba —porque se trataba de algo ineludible— a tomar partido frente a esa cuestión. Pero creo que todos producían la curiosa sensación de ser recién llegados a ese problema, de tomar una posición un poco apresuradamente, para no confesar que no estaban preparados a optar; posición que defendían luego con la grandilocuencia y la extremosidad de quien no tiene verdaderas razones, razones entrañables, sino a lo sumo deducciones aproximadas. Ninguno parecía tener una respuesta natural, una de esas respuestas que parecen seguir directamente a la pregunta, no porque sean arbitrarias, sino porque, estando en armonía con todo nuestro ser, brotan naturalmente, parece que nos esperábamos la pregunta que les corresponde; respuestas que no tenemos que empezar a inventar, a calcular, por muy inteligentemente que sea, al tropezarnos con una pregunta que nos hace perder el equilibrio, que rompe nuestra unidad, ya sea porque esta unidad era precaria o porque la pregunta misma era falsa. Basta, naturalmente, una sola respuesta natural, justa, entrañable, para mostrar que no era nuestra unidad la que en este

caso estaba en falta, y la pregunta queda inmediatamente descubierta, casi puesta del revés por esta respuesta. Esta fué la clase de respuestas que Camus dió a esta cuestión. Porque la cuestión del derecho a la literatura era también la del derecho al arte y, de un modo más general, la del derecho a la vida. No bastaba con decir que no tenemos derecho a la literatura; había que mostrar además que esta renuncia implicaba la renuncia a la vida, es decir su subordinación. Los que reivindicaban el derecho a la literatura tampoco le daban toda su significación, y de este modo la pregunta se convertía en una de éstas, tan frecuentes, cuyas posibles respuestas son todas necesariamente falsas. Las diferentes actitudes tomadas frente a este problema no hacían sino expresar la gravedad de la confusión de nuestra época. Sabíamos tan sólo que nuestra postguerra era más seria, más honrada que la otra, pero también más desesperada y aparentemente tan incapaz de encontrar salidas. La actitud de Camus en aquel momento fué verdaderamente ejemplar. Eramos conscientes de nuestros problemas, pero no parecíamos ser conscientes de nosotros mismos. Camus agarró el toro por los cuernos y lo detuvo un momento para que pudiéramos mirarlo y conocerlo. Seguramente el ser como nadie hombre de nuestra época era lo que le había permitido instalarse en esta época inmediatamente, y gozar del margen necesario para tomar distancia y, precisamente, no ser sólo hombre de su



ALBERT CAMUS

época, no hacer de eso una meta, no *detener* la época.

Así Camus llegaba a la cuestión del escritor desde una posición clara y consciente con respecto a otros problemas que aquél debía implicar. Todos los escritos suyos que rozan este tema admiten, aunque no lo digan expresamente, que es inseparable de los grandes problemas de la justicia y la libertad, la razón y la vida, la unidad y la pluralidad. Las voces de los primeros años de postguerra parecían enumerar largas listas de prohibiciones. Como las religiones que se anquilosan y mecanizan, nuestro tiempo era moralista sin ser ya religioso, anatematizaba sin revelar, nos exigía seguir viviendo sin darnos una sola razón de vivir. Por eso *El mito de Sísifo* empieza por plantear sin miramiento alguno la cuestión de si de veras hay que vivir. No sé de nadie a quien la primera frase de ese libro no le haya producido un verdadero escalofrío: "No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio." Escribir esto al principio de un libro es ahorrar una impresionante cantidad de camino. Y si después se sigue viviendo, se ha contestado ya a la cuestión de la literatura, puesto que se ha dicho que sí a la vida y a la hermosura que no es sino su expresión; y si se ha dicho que sí del todo, se ha aceptado y se ama la diversidad, y se afirma, por ejemplo que hay "una voluntad de vivir sin rechazar nada de la vida que es la virtud que más honro en este mundo." Por eso es natural que Camus nos diga después que hay que "amar la luz que escapa a la injusticia". Porque, amando la justicia hasta el límite de lo posible, él sabe sin embargo que esa "luz"; esa alegría, ese calor que ella limita y somete, es al mismo tiempo su razón y su sostén. Por eso Camus es de los pocos que han recobrado el derecho a hablar del amor, lo cual parecía ser objeto de la primera de las prohibiciones de nuestro tétrico moralismo.

El derecho al amor es el derecho al arte. El primer, el gran problema del arte en nuestros días es un problema moral: es el de su legitimidad misma; del mismo modo que la legitimidad es también hoy el primer problema de toda vida concreta. El arte parece sin duda una traición a la justicia, porque escapa a ella; pero sólo escapa como la luz, como la alegría de ser, como el amor y como la vida misma; escapando al mismo tiempo a la injusticia. Cuando Camus reivindica la dignidad del arte no está traicionando la justicia, porque el arte no puede oponerse a la justicia puesto que empieza antes. La injusticia de ser éste que somos y no otro cualquiera, de amar a quien amamos y no a uno diferente y de ser amados de tal o cual persona concreta y determinada; la injusticia general de estar vivo y la excelsa injusticia de la hermosura; todas estas injusticias son de otra especie que no puede oponerse a la justicia humana. *Ser*, en rigor, es una injusticia. Pero aquí empieza todo y todos los demás problemas tienen que dejar su sitio a este primer hecho.

Si la posición de Camus nos hace tanto bien, nos deja, por fin, una puerta abierta y la posibilidad de vivir para algo que no sea nuestra propia negación, es porque afirma que tenemos derecho a amar la vida sin avergonzarnos ni de ella ni de nuestro amor; a no avergonzarnos nunca, ni siquiera frente a la jus-

ticia cuyo deseo nos abrasa, de estar injustamente vivos, injustamente dichosos de estar vivos y hasta injustamente orgullosos, con un orgullo que no es sino una aceptación infinitamente grave. Mientras esta posición no hubiera sido tomada, el problema estaba mal planteado. Era fácil atacar al arte, puesto que sus defensores lo separaban de todo y lo dejaban frío e inerte. El error de estos defensores era rehuir la justicia no dándonos a cambio más que la belleza, la belleza del arte, la triste belleza sola. Pero la belleza no puede ser el fin del arte sino sólo su cuerpo. Comprender esto: que el arte no se propone la belleza, sino que ésta es sólo una cualidad suya,

aunque fuese la única, es colocarlo otra vez en su fuente originaria, en la expresión, en la manifestación desbordante de la vida que escapa a la injusticia, que es alegría más que belleza y que explica la hermosura en lugar de explicarse por ella. Así Camus el artista puede estar en el centro de las cosas, y en primer lugar de la justicia misma, sin renunciar a la vida y a su calurosa diversidad. Puede ser un pensador sin dejar de ser un hombre y comprometerse sin dejar de crear. Porque el artista así entendido está evidentemente empeñado en la lucha, y el puesto que en ella ocupa es precisamente el que algunos querrieran hacerle abandonar, para tomar otro que traicio-

na lo que él más venera. El problema de los compromisos del arte está mal planteado porque finge ignorar que el arte siempre ha estado comprometido, aunque no con ese mundo amputado, estrechamente histórico con el que quieren comprometerlo ahora, sino precisamente contra esa y las otras amputaciones. En ese libro luminoso, meridiano, lleno de una hermosura abrasadora que se llama *El verano*, Camus ha dicho que el sentido de la historia de mañana está en la lucha entre la inquisición y la creación. Es preciso tener fe en que, como él dice, "a pesar del precio que costarán a los artistas sus manos vacías, se puede esperar su victoria".

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRÉSPO DE LA SERNA

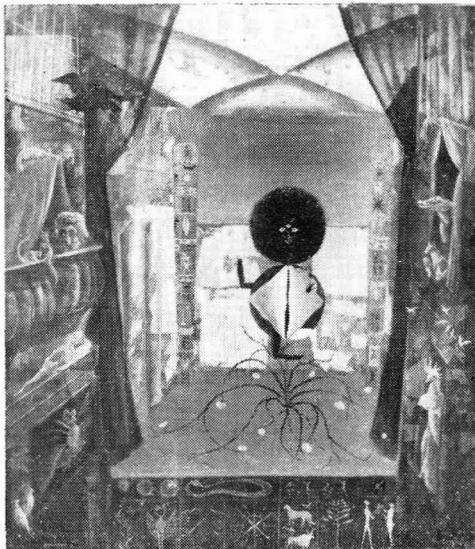
EL REALISMO MAGICO DE LEONORA CARRINGTON

VOLVIENDO a leer lo que hube de escribir sobre ella hace justamente seis años creo que mi impresión general sobre su arte parece estar dictada por lo que acabo de admirar de su pincel. Sin duda ha afinado y caldeado —valga el epíteto— más sus tonos y valores, sobre lo que era ya, desde entonces, de una calidad finísima. Si cabe, ha acrecido su, al parecer, inagotable veta de invenciones plásticas, de tal modo que resulta difícil concebirla de regreso a la vida común y corriente, y se la imagina uno incorporada lógicamente o identificada por completo a sus cosmos de fantasía, tan reales y comprensibles en su aparente desquiciamiento de lo tangible tradicional de nuestros conocimientos.

Leonora reside entre nosotros hace mucho tiempo. Pero su temperamento no es de los que se circunscriben y limitan por un medio ambiente geográfico cualquiera. El mundo en que respira es de una amplitud enorme. Se compone de fragmentos cósmicos actuales, de recordaciones de otras vidas vividas por ella en épocas remotas, de visiones corpóreas vistas nítidamente en la vigilia (day dreaming) o en el sueño. En su arte se conjugan elementos plásticos del mundo objetivo, transportados por la imaginación y la fantasía más atrevidas, a un clima en que existe un orden y un equilibrio de fuerzas, de formas, de ideas, de imágenes poéticas, perfectamente lógicos, perfectamente reales.

Aún persisten en estas extraordinarias invenciones suyas leyes naturales que otros pintores han subsistido por su cabal contravención dentro del campo plástico, como sucede en Marc Chagall, o en Picasso. Algunas libertades —más bien de especie francamente lírica— como en "Levitación" y en la simultaneidad de la acción, caen todavía dentro de unas posibilidades concebibles sin ningún trastorno fuerte de nuestras costumbres. La colocación de estos factores en un ámbito de edificaciones, de flora y fauna, reconocibles fácilmente sin esfuerzo, desde un ángulo óptico, no corre parejas con el contenido ideográfico en que Leonora se mueve con entero albedrío. Crea sus personajes, los transforma, transmuta lo humano en divino, o en criaturas del

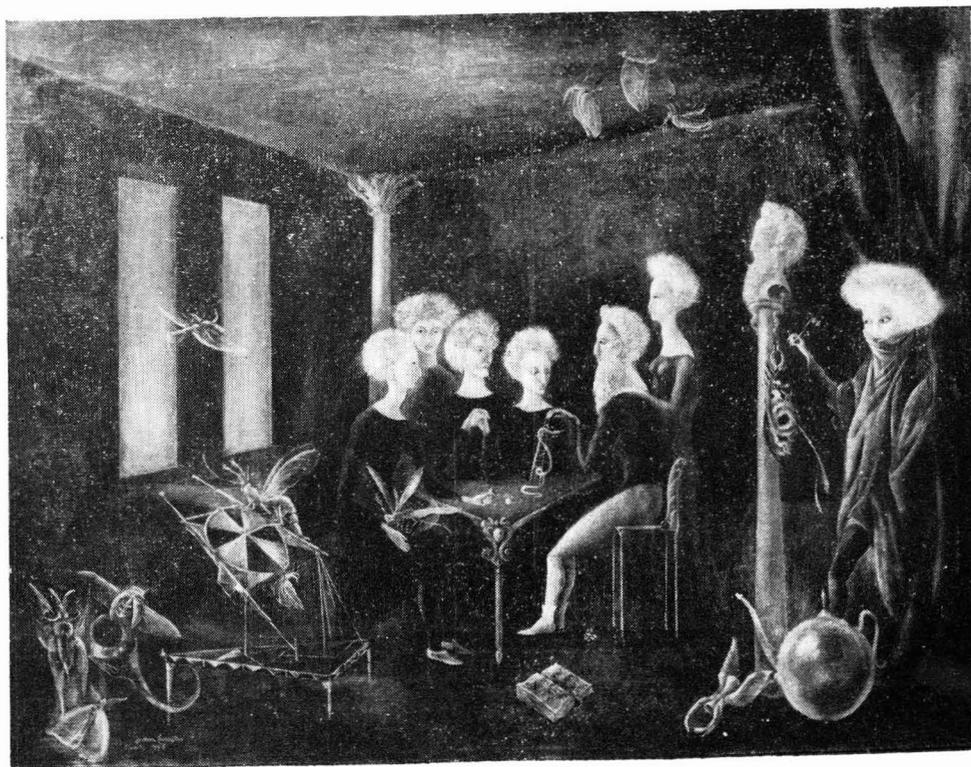
reino animal o vegetal o mineral, y los hace accionar y vivir como lo haría un demiurgo dotado de poderes omnímodos de magia. Eso, magia, es lo que satura el arte de tan exquisita pintora.



LEONORA CARRINGTON
... "La función del mago" ...

Y, claro está, con esa fuerza anímica, que parece no amilanarse ante ningún problema de forma o de representación de lo conceptual, logra crear unos mundos propios, enlazados con las realidades del espacio y del tiempo, con todos los espacios y todos los tiempos. Su lenguaje es un lenguaje en que se mezclan voces de Hieronimus Bosch y de Breugel el Viejo, delicadezas ingenuas de primitivos e imaginistas de libros de horas, perspectivas románticas y de ensueño del arte medioeval, detalles inconfundibles del Renacimiento, reminiscencias de Goya, de Ensor, de Munch, de Odilon Redon, de Klee; huellas y metástasis con un sentido moderno occidental, de elementos orientales (chinos, persas, javaneses, tibetanos, maoríes, hindúes principalmente, etc.).

Tiene además, en alto grado, ese candor infantil que permite a los niños simplificar en imágenes abstractas la realidad ambiente. Pero sobre todo se adivina en ella un estado interior que no es únicamente poético en el sentido corriente de la palabra, sino ultrafantástico; casi un fenómeno de genialidad, que le imprime una fisonomía aparte de los demás pintores actuales. Sin embargo, aun viviendo, como vive, como se ve que vive, en un arrebatado de inspiración lírica constante, moviéndose a sus anchas en una riquísima vida interior, en sus cua-



... "Querido diario, nunca desde que dejamos Praga..."

droso somete esas escapadas, ese delirio sin par, a un ordenamiento tectónico perfecto, que, por otra parte corresponde a esa otra Leonora, madre de familia y esposa, cuidadosa de su hogar, jovial y finísima con sus amigos, persona en quien hay que adivinar cuando se la topa a primera vista, a la hechicera que sabe convertir hasta lugares comunes en cosas de un sentido nuevo y hondo.

En sus obras se halla palpable una especie de misticismo pagano que se traduce, más que nada, en la representación de las figuras humanas o antropomórficas, con formas elongadas, de preferencia verticales. El arreglo de los distintos términos del cuadro, edificios, vegetación, y acción, tiene mucho del arte de los primitivos —anteriores al Renacimiento— en que está presente la simultaneidad de lugar y de vivencias, en una unidad pictórica. Ciertas obsesiones freudianas la persiguen en ese mundo onírico de la realidad que es su arte. Algo en que lo totémico-mágico se mezcla con el dinamismo y la inventiva del hombre. Convierte a hombres, mujeres y niños en animales, completamente o a medias, como lo hacían los egipcios, y más tarde Bosch. Les dota —a estas criaturas— de actitudes y ademanes “conocidos”, afales, curiosos, intrigados, exactamente como los humanos, y es que en realidad están participando de apetencias antinómicas, que en el fondo no vienen a ser sino la imagen perfecta de la naturaleza compleja del hombre, espíritu y materia, dios y animal.

En ese camino de raptó creador introduce en la vida mundanal, más o menos imaginativa (suprarrealista, diríase, como una de las mejores sacerdotisas de esa variante del arte moderno, en que Dalí ha pugnado por ser pontífice máximo, sin lograrlo; más, mucho más fina que Leonor Fini, y de mayor estro poético que un Ernst, etc.), a endriagos, ángeles, o simples fantasmas o ectoplasmas de remotos o vagos parecidos a lo humano. Cuando realiza tan acabadamente estas concepciones de su mente, rica en fantasía, se adivina su deleite que la

lleva, de modo lógico, al preciosismo clásico de una pintura hecha con devoción minuciosa, sabia, en que no sobra ni falta nada, y en que lo armónico del clima plástico creado, no registra el más leve desentono ni acritud. Un espíritu juguetón, de sana y jocosa visión de lo viviente, campea en el más mínimo de sus temas: el inocente e intencionado

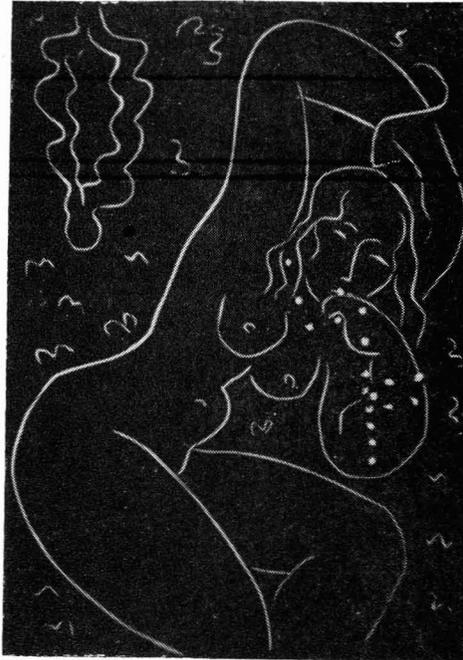
“humour” inglés, a veces tan escondido, tan poco “matter of fact”, que sólo con una atención de intensa simpatía y afinidad, se le puede definir y aislar de cada cuento feérico, o de hadas, que es cada tela suya.

La técnica de esta noble pintora es admirable. Su originalísimo arte se viste de un ropaje, como se ha indicado, emparentado con escuelas antiguas, y para ello incluso emplea métodos que algunos artistas de hoy han olvidado o menospreciado, como es el construir su pintura partiendo de un esquema general hecho con el temple de huevo legendario para ir luego puliendo y completando transparencias, modelados, atmósfera, con el corazón y el intelecto alerta, para que nada choque ni aparezca hiriente, en el conjunto, en una palabra, para que su mundo concebido “a priori” tenga una vida propia en definitiva, y valga por sí mismo. A esta tarea, que debía ser la de todo pintor —sin apresuramientos ni actos de nada extrahumano, sino consciente y cuidadosa hasta el extremo— se agrega la cultura y las aficiones que la conducen a disponer de un acervo enriquecido de su propia imaginación. No obstante, su pintura no tiene nada literario, como podría acaso ser. Los motivos de la literatura mundial, de su historia, de las religiones y métodos filológicos, tan sólo están usados como pivotes de referencia, y nada más. Y como, en realidad los temas son tan claros si uno los examina con una mente limpia, no habría necesidad de colgarles títulos. Por ello Leonora se los pone, cuando se trata de una exposición en que acude público de diversas reacciones e impulsos, primero en su idioma materno, porque es fácil que así le salgan a la medida, y luego, porque constituyen una válvula más para desfogue de su espíritu humorista.

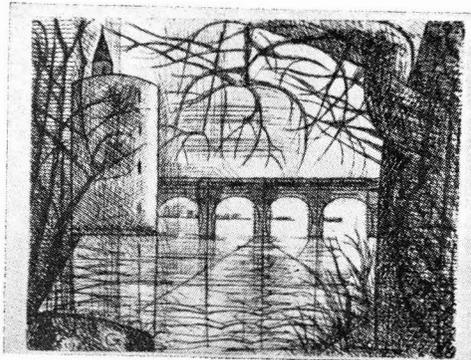
INFORMACION Y COMENTARIOS

En la galería “Carmel”, donde expone Raúl Gamboa (véase el número anterior de la revista) le acompañaban hace días otros tres artistas jóvenes: Henry Hagan, Manuel Felguerez y Lilia Carrillo. Esta última presenta motivos figurativos tratados con cierta libertad de forma en que se adivinan dotes que desarrolladas convenientemente pueden llevarla a una buena expresión de arte. Aún no está más que en los comienzos. No creo que sienta mucho el color. Sin embargo, su dibujo es interesante y de posibilidades. A Hagan ya le hemos visto sus simpáticos ejercicios en torno a variaciones de Klee, Miró, etc., con su “miaja” de arte infantil. Tiende sin duda a lo decorativo. No profundiza mucho. Se contenta con efectos de ritmo espacial, más o menos “sentido”. En cuanto al escultor Felguerez, de quien vi una exposición prometedora hace tiempo, no puedo decir que en lo que envía se advierta ninguna novedad. Es una repetición de modalidades en que lo forzado de la acción descoyunta las figuras que esculpe, un poco caprichosamente, sin obtener lo que acaso ansie.

En la galería de la Ciudad de México (Las Pérgolas de la Alameda), reservada celosamente por el Gobernador Uruchurtu para jóvenes mexicanos, proscrita por ende para otra clase de artistas, sobre todo extranjeros, se ha estado exhibiendo una muestra bastante completa de la obra de Celia Calderón y de Ni-



MATISSE: *Desnudo*



GROMAIRE: *Paisaje*



JAMES PINTO: *Los vendedores*

colás Moreno. La primera, no obstante su marcado realismo, parece dejar más en libertad que el segundo su mano y su mente, o sea es más interpretativa de la naturaleza, mientras que Moreno analiza y detalla, en sus paisajes. En los dibujos y grabados está más a sus anchas la joven pintora. A pesar de su voluntad lo que pinta no pasa aún de una etapa de separación del contorno, muy nítida, y de su entinte por medio del color. Sin embargo ya empiezan a notársele aciertos, más suyos, sin duda, que las primeras obras que hace tiempo le vimos. Moreno está mejor cuando abandona un poco la trama rítmica del detalle acucioso y hace uso de planos bien logrados en forma y en colorido.

En la Casa del Arquitecto se han estado exhibiendo tallas muy bien hechas en maderas distintas, por el norteamericano Jacob Heller, que hace tiempo expuso obra suya en la extinta Galería de San Angel y en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales. Su estilización de la figura humana en movimiento produce escenas muy interesantes, de gran decorativismo.

El buen grabador Arturo García Bustos expuso en el Taller de Grabado y Pintura "Casa de la Juventud" —Tabasco 45— once grabados de mucha fuerza y simbología, relacionados con la tragedia social y política de Guatemala. G. B. es un producto de la disciplina y la organización bien orientada del Taller de Gráfica Popular. Su estilo se asemeja mucho al del animador de ese centro, Leopoldo Méndez.

El director del Instituto de Arte Mexicano —Puebla 141— pintor Alfredo Guati Rojo ha iniciado la formación de una biblioteca de libros de arte que serán utilizados por los estudiantes de tal plantel así como por todos los que lo necesiten. Solicita donaciones. Cada donador recibirá una constancia de su acto gracioso y edificante. El propio instituto ha constituido ya un núcleo inicial de mil volúmenes.

En el mismo local cuatro artistas norteamericanos, relacionados con la escuela de arte de San Miguel Allende, han expuesto obras recientes. A uno de ellos, James Pinto, de origen yugoslavo, ya le conocíamos todos por sus exposiciones anteriores. En esta ocasión volvemos a contemplar su estilo expresionista, de muy libre concepción y amplitud formal, con cuyos medios interpreta motivos locales, con un sentido muy personal de verdadero pintor. Samuelson también interesa por su aplicación de directrices geométricas a su organización espacial, dentro de la cual distribuye con buen equilibrio y efectos decorativos espontáneos, sus temas. El más abstraccionista del grupo es John Baldwin. Ibarra, escultor, ofrece algunas piezas en que se advierte una buena técnica, pero ahí se queda...

Aquel Evrard de Rouvre —de París— que organizó ha tiempo una espléndida exposición del libro ilustrado de lujo en el "foyer" del Palacio de Bellas Artes, ha traído un excelente grupo de estampas, unas en color otras en blanco y negro, en colaboración con la sociedad "Présence des Arts", el Departamento de Relaciones Culturales, el Comité Nacional del Grabado y la Institución del Grabado Contemporáneo, de Francia. La exposición se ha celebrado en la Galería Excelsior. No todo era de primera ca-

lidad, pero, de todos modos se ha podido estudiar bien técnicas y estilos, tanto de los que siguen en París una tendencia decorativista abstracta, como de los que en lo figurativo han realizado magníficas obras que están de acuerdo —en muchos casos— con la pintura o la escultura, principales quehaceres de sus respectivos autores. Entre los más conocidos se hallaban los nombres de Picasso, Braque, Gromaire, Matisse, Rouault, Chagall, Miró, Lucart, Leger, Dufy, Derain, Bonnard, Vlaminck, de Segonzac, Renoir, Maillol, Laurens. Muy interesantes algunos "nuevos" como Caillard, Ciry, Cottet, Goerg, Fonta, Baron, Minaux, Decaris, Jacquemin, Fougeron, Guerrier, Clavé, Lam, Prassinós, Tremois, Gischia, Buffett, Aizpiri, Laboureur, Dominguez. Los "abstraccionistas" han sido Pignon, Villon, Singier, Soulaes, Tal Coat, Schneider, Springer, Fiorini, Magnelli, Manessier, Masson, Esteve. Se destacaba un japonés, Kaiko Moti.

En la salita del Ateneo Español se ha presentado un joven —Félix Blanco— al parecer recién llegado, que analiza justamente el crítico Ceferino Palencia, cer-

teramente, en el catálogo, manifestando que se trata de alguien que aún no parece tener precisa y clara su orientación, y que, en consecuencia, está "verde" para exposiciones. Es un error enseñar al público lo que no son más que pinitos de mayor o menor habilidad e ingenio plástico. Los antiguos —que seguimos admirando— y los nuevos maestros que están dejando una lección, nunca hicieron eso...

En la Cámara N. de Comercio Raúl Anquiano pronunció una conferencia, ilustrada con proyecciones, revelando el proceso que siguió en la pintura del óleo mural que allí hizo hace poco y que está en vías de completar, como sugerí cuando lo comenté, con otro panel sobre temas del comercio y la industria de México, en el vestíbulo del mismo edificio. El pintor aprovechó su tribuna adventicia para hacer algunas declaraciones pertinentes acerca de las insinuaciones de algunos artistas y comentaristas de arte tendientes a rebajar los esfuerzos de los artistas mexicanos de hoy para proseguir en la tarea que les legaron los innovadores de los años veinte.

TEATRO

FUENTE OVEJUNA EN CHIMALISTAC

Por Francisco MONTERDE

LA primera representación memorable de *Fuenteovejuna* en la ciudad de México, en este siglo, fué aquella que realizó la compañía de Margarita Xirgu hace unos veinte años, en el Palacio de Bellas Artes. Constituyó uno de los mayores éxitos de esa temporada teatral, que dió principio con el estreno del drama *Yerma*, de García Lorca, en el que presentó al lector Pedro López Lagar, quien empezaba a destacarse junto a la gran actriz española.

Hubo después otra interpretación de la misma comedia de Lope: la dirigida por Enrique Rambal, el mayor, en el teatro Esperanza Iris, hace poco más de un lustro. Fiel al texto, mas sin el relieve dramático de la anterior, no llegó a borrar el recuerdo de aquélla.

Este año ha vuelto a representarse *Fuenteovejuna* ante público mexicano, desde mediados de febrero. Las representaciones efectuadas en la antigua plaza de Chimalistac, Villa Obrégón, D. F., han alcanzado una resonancia que supera a la lograda con las precedentes: las organizó el Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y las patrocina el mismo Instituto, con el Departamento del Distrito Federal. La dirección del espectáculo fué confiada a Alvaro Custodio, director del Teatro Español de México.

ANTECEDENTES LOCALES DE REPRESENTACIONES AL AIRE LIBRE

Antes de que se multiplicaran por toda la República los escenarios al aire libre —de los cuales fué el primero, sin duda, el de San Juan Teotihuacán, ahora olvidado—, la misma actriz dramática

española, en su visita anterior había protagonizado la *Electra*, de Hoffmannsthal, en un tablado construido frente a la Tribuna Monumental de Chapultepec, no lejos de donde se efectuó, a principios de este año, una representación shakespiariana.

Más tarde hubo funciones esporádicas en otros sitios de la capital y sus alrededores, como las que Xavier Rojas, aun inseguro, que guió en la Plaza de Santo Domingo; frente al Hemiciclo de Juárez; en la Plaza de la República y en varios jardines y rincones urbanos.

Pórticos de iglesias como la del Carmen, en San Angel, y el mismo templo de Chimalistac —que el actor y director Enrique Alonso aprovechó, con su Teatro del Pequeño Mundo, para llevar a ese grato ambiente su pastorela *El portal de Belén*—, habían servido de fondo a esa clase de funciones decembrinas.

Hace un par de años se efectuó, en una huerta de Tlalpan, la representación del *Peer Gynt*, de Ibsen, bien lograda por intérpretes en su mayoría extranjeros. En Guanajuato, el director Enrique Ruelas ya había acertado a encontrar, en la Plaza de San Roque, el mejor marco para los *Entremeses* de Cervantes.

LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA, EN LA PLAZA DE CHIMALISTAC

Las representaciones de *Fuenteovejuna* en la plaza de Chimalistac se sitúan, no sólo cronológicamente, cerca de las funciones cervantinas y de las sucesoras guanajuatenses: los *Pasos* de Lope de Rueda, en la plaza de Mexiamora. Reconocen tal antecedente, como las de Guanajuato deben reconocer el de las efectuadas ante la Catedral de La Habana, en

Cuba, y en varias ciudades europeas, desde el medievo.

En ésta última, como en sus predecesoras, no se trata sólo de construir un tablado en una plaza, para hacer representaciones al aire libre sino de aprovechar elementos ya existentes, con otros adicionales: la topografía y la arquitectura auténtica, sumadas a los recursos del teatro. Por eso la realización de *Fuenteovejuna* en Chimalistac, en parte coincide con ellas y en parte difiere de las anteriores.

Como en una y otra plazas guanajuatenses, en la de Chimalistac —donde una placa recuerda al autor de *Santa*, Federico Gamboa, cuyo busto se halla en lugar próximo, a espaldas del templo—, el agua de la fuente refleja lo circundante y más allá eleva ahora su alto mástil una cruz de piedra florecida.

Además de esos elementos se han aprovechado aquí, debidamente, las callecillas que dan acceso a la plaza por los costados de la iglesia; las portadas de las dos mansiones que se alzan a los lados; una de ellas, de la familia Tam, para residencia del Comendador, y la frontera —del ejemplar bibliotecario de la Escuela Nacional Preparatoria, don Antonio Tagle—, para el Ayuntamiento de Fuenteovejuna.

Los copudos árboles de la plaza Federico Gamboa, que sobreviven a las tallas, por fortuna, sirven no sólo para dar al ambiente el carácter rural requerido por la mayoría de las escenas de la obra; los troncos y las ramas disimulan las instalaciones eléctricas y los indispensables reflectores.

Por este último elemento, sobre todo, el escenario natural de *Fuenteovejuna* difiere de los ya mencionados.

EL DIRECTOR Y LOS INTERPRETES EN LA REALIZACION

Pone un sello propio en la realización el hecho de que, por la necesidad de situar las escenas de la obra al aire libre, se haya dado a ésta, casi totalmente, unidad de lugar —plaza y campo de Fuenteovejuna—, sin que por ello se limite la acción, que goza de absoluta libertad en las obras de Lope de Vega.

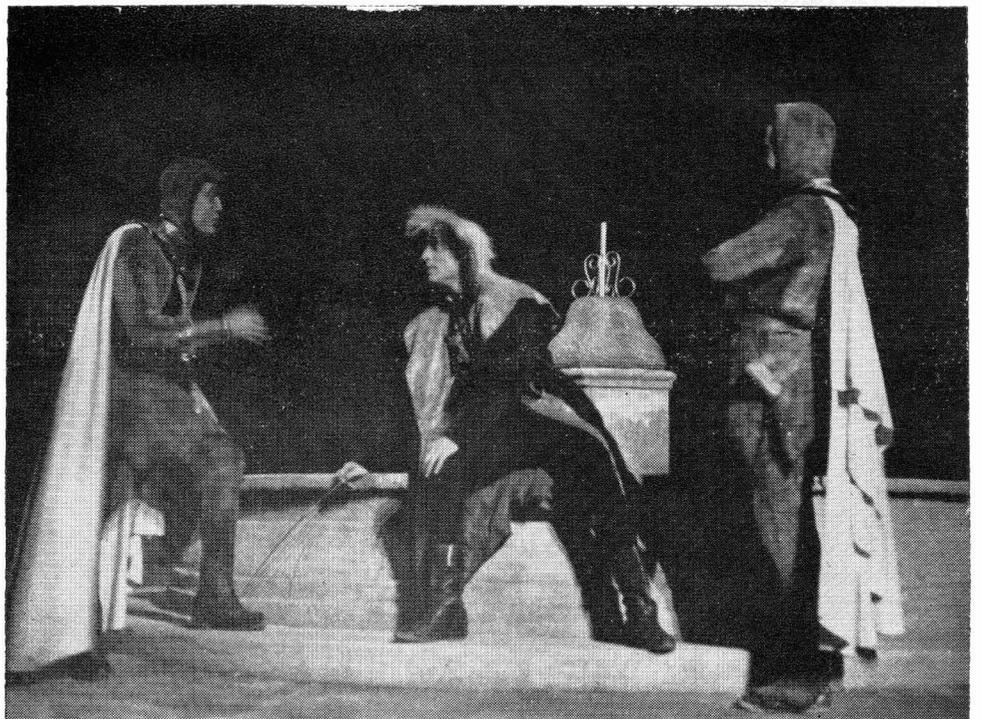
El director Alvaro Custodio conoce bien el terreno por donde se mueve —del cual se apartó transitoriamente: "hijo pródigo" que se halla de vuelta, después de haber explorado caminos adversos—; y las licencias, bastante leves, que se tomó al suprimir escenas y personajes de ambiente cortesano, están justificadas por los resultados obtenidos.

En el escenario que eligió con tino, suficientemente amplio para que dentro de él actúe sin atropellarse más de un centenar de personas, la atención de los espectadores no se dispersa, ni el diálogo se resentirá, cuando se perfeccione el equipo de sonido, aún deficiente: como está, obliga a varios de ellos a desarrollar un enorme esfuerzo.

Las escenas en las cuales puede la acción desplegarse de modo natural, espontáneo —danzas, cantos, rondas simultáneas de hombres y mujeres en torno a la cruz y a la fuente— y aquellas en que el ritmo se precipita, acelerado por las pasiones —persecución de los labriegos por los soldados; reacción de aquéllos contra los segundos—, son de las que permiten comprobar el dominio del director sobre sus conjuntos.



...rebaso los límites del teatro...



...un espectáculo a la altura de los mejores...



...dominio del director...

Lo espectacular, a veces, rebasa los límites habituales en el teatro, como cuando la turba se lanza contra el joven comendador que ha atropellado honras y lo persigue por las escaleras de dos de los pisos de su residencia, hasta alcanzarlo y darle muerte en el pretil de la azotea, mientras las campanas del templo tocan a rebato.

Hay algunas treguas compensadoras de tal violencia, antes y después de que estalle el odio que desata Laurencia con sus enérgicos apóstrofes: las escenas que se suceden tranquilas entre donaires y agudezas, en esta obra de Lope, de asunto histórico y a la vez de heroísmo colectivo, en el ataque y en la resistencia contra el opresor; ya que *Fuenteovejuna* es, según el acertado parecer de Menéndez Pelayo, "la alianza entre la monarquía y el pueblo" hispano — antes de que sobreviniera la ruptura entre una y otro.

De ese conjunto de intérpretes, femeninos y masculinos, se destacan y adquieren relieve personal, en escenas sucesivas,

entre las actrices, Pilar Sen —Laurencia—, María Idalia —Pascuala—, Rosenda Monteros y Nancy Cárdenas, que han interpretado una tras otra la parte de Jacinta; y sobre los actores, Miguel Maciá, en el áspero papel de Fernán Gómez de Guzmán; Manuel Castell —Esteban, el Alcalde—, Manolo García —Fronoso—, Alejandro Reyna —Mengo—, Eduardo MacGregor —Barrildo—, Manuel Santamaría —el juez— y quienes los acompañan y secundan.

Las canciones, de mediados del siglo xv —selecciones y arreglos de Jesús Bal y Gay, director musical—, tienen acertados intérpretes en la solista Esperanza Menocal, el guitarrista Jacinto Vargas y los conjuntos, que también ejecutan los bailes, dirigidos por el coreógrafo Rafael Díaz.

Dignamente montado, con vestuario del INBA, Opera Nacional y Teatro Español de México, *Fuenteovejuna* es un espectáculo que está, por su decoro, en cuanto a presentación y realización, a la altura de los mejores en su género, no sólo entre los propios.

EL CINE

MUCHO ha avanzado formalmente el cine desde las primeras películas exhibidas, a principio de siglo, en los barracones de las ferias. Se han dejado atrás tantas cosas que hoy apenas podríamos aguantar una película de la época muda, como no sea *El acorazado Potemkin*, de Sergio Eisenstein, *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer y acaso una decena más. Las demás cintas están destinadas al público reducido de los *cine-clubs*, en donde a veces el *snobismo* eleva al rango artístico cintas absurdas y "raras". El cine envejece pronto, porque una película se hace con la visión estética de una época, y así queda para siempre, tal como se filmó. La explicación es sencilla: una obra de teatro puede ser antiquísima, pero se escenifica de acuerdo con la escena actual. La novela de un clásico — el Quijote, pongamos por caso —, aunque escrita al modo y al gusto de una época, o con su lenguaje, para decirlo mejor, encarna en nuestra imaginación con vivencias actuales. El cine presenta demasiados puntos de referencia a su época; objetiviza de tal modo que en muy contadas ocasiones puede trascender su material.

Un realizador, uno solo, sigue comoviéndonos con sus películas cortas de 1916. Este hombre, director, argumentista, actor e incluso músico de sus obras, es creador de un personaje mítico y universal — un vagabundo con algo de príncipe y mendigo, de Cristo y de pícaro —, es hacedor de un arte silencioso que habla en todas las lenguas y en el que se mezclan lo trágico y lo grotesco, como en Cervantes, como en Dickens, como en Gogol, y se llama Charles Chaplin. Desde hace cuarenta años, su figura es bien conocida en el mundo; en Norteamérica se le llama Charlie, Carlitos en Argentina, en Italia Carlino, Karl en Alemania y Charlot en Francia y algunas partes de Europa. Mucho se ha hablado y escrito acerca de él — "el gran padre de la ternura", creo que le llama Neruda —, pero Chaplin sigue siendo un misterio como hombre y como creador. Tiene, como un genio clásico, el don proteico: en cuanto creemos haberlo apesado, cambia de forma. Sólo un artista así puede enfrentarle nuestro siglo: Picasso. *Monsieur Verdoux* y *Guernica* son obras paralelas, síntesis geniales de la época más turbulenta de la historia.

"Chaplin es un gran poeta — dice Elie Faure —. Charlot es el único gran poeta de este tiempo que contempla la vida desde un ángulo constante y conscientemente heroico." Fernard Leger dijo: "Charlot es el arte de inventar, es el único universal que agrada, que divierte a todo el mundo, porque inventa y no imita." Y André Maurois: "Dentro de tres siglos, Charlot será lo que para nosotros Villón: un gran poeta arcaico."

Ahora tenemos en las manos una *Vida de Chaplin* firmada por Georges Sadoul (Fondo de Cultura Económica, Breviario 109), el prestigiado crítico cinematográfico francés. En él, con un ameno estilo, Sadoul nos relata la fecunda vida del cineasta, su accidentada historia con-

AL MARGEN DE UN LIBRO SOBRE CHAPLIN

Por José de la COLINA



...la pantomima, contra la palabrería...



...aquí se dice...

yugal — cuatro mujeres, numerosas amantes, un proceso por supuesta paternidad —, los ataques que ha recibido, dada su actitud independiente y justiciera, por parte de la prensa amarillista, las *ligas de la moral* y, en fin, todo el sector atrasado y engañado del mundo. Uno de los hombres más amados del mundo es también de los más odiados. Frente a las multitudes que lo aclaman, está la vergonzosa lista de acusaciones, procesos judiciales y campañas difamatorias que lo tachan de sátiro, de avaro, de "rojo", de antiamericano.

El libro, en lo puramente biográfico, es bastante completo, y aconsejable para el lector poco enterado de la vida del artista. En cuanto a valoración estética, falla. Para decir en qué, diremos nuestra visión de Chaplin antes de enjuiciar la de Sadoul.

Sadoul comienza así su biografía: "Este hombrecillo que marcha solo por la carretera con su sombrero hongo, su bastón, sus zapatos demasiado grandes y su andar de pato, vino al mundo el 28 de febrero del año 1914. El creador genial de Charlot, Charles Spencer Chaplin, nació el 16 de abril de 1889 en Londres, Inglaterra, y no (según una leyenda que él no ha desmentido nunca) en Fontainebleau, Francia..."

La infancia de Chaplin es bien triste, una infancia de callejeo y hambruna que "prestará su decorado a las mejores y más ilustres películas de Charlot". Hijo de actores, Chaplin es contratado a los dieciséis años por la compañía de pantomimas de Fred Karno, donde aprende los misterios de lo cómico y lo patético y desarrolla su gran capacidad histriónica, su mágico don para expresar todos los matices del espíritu humano. En unas declaraciones en defensa del cine silencioso, allá por 1930, Chaplin decía: "... la pantomima es inapreciable en el drama, pues sirve para efectuar la transición gradual de la farsa al 'pathos' o de la comedia a la tragedia, con mucha mayor suavidad y menor esfuerzo que la palabra." Más adelante definió la pantomima de un modo formidable diciendo que es "la imaginación muda".

Chaplin hace su primera película en 1914, en Norteamérica. Habría de hacer en ese año treinta o treinta y cinco comedias cortas en las que no se aparta mucho del cine cómico de la época, a base de persecuciones y pastelazos, pero es en una de esas cintas, *Carrera infantil de autos*, donde descubre su tipo: un vagabundo pálido, de ojos grandes y claros, pequeño bigote, baja estatura, con bombín, bastón flexible, pantalones anchos y grandes botas. Este personaje se llamaba entonces Chas, era tímido y torpe, se metía siempre en medios ajenos al suyo, donde ponía todo patas arriba, y escapaba de los guardias, sus eternos enemigos, con su "andar de pato" o poniéndoles zancadillas. Pero este personaje infantil y egoísta va a evolucionar. En 1915, Chaplin, mediante un jugoso contrato con la compañía Essanay, comienza a escribir y a dirigir las películas en que actúa, y desde entonces ya no dejará nunca de hacerlo. De este arte para niños, de ese reino de lo cómico puro, Chaplin deriva hacia el humorismo. Ya en una película de esa época, la parodia de *Carmen*, vemos que "a través de las payasadas, la nota patética rasgaba a veces el maquillaje". En 1916

realiza algunas pequeñas joyas de dos rollos. Como *La calle de la Paz*, *El balneario* y *El inmigrante*, en las que abre dos dimensiones a su arte: el sentimiento y la crítica social. Su personaje es un sensitivo que aspira a la libertad y al amor, que ejerce el bien, que no sabe vivir en el mundo. Y el mundo que le rodea tiene sus características y sus personajes arquetípicos, como en la Comedia italiana: es un mundo de calles grises, de hombres enchisterados, de hambrientos, de hampones, de policías de cachiporra y muchachas dulces. Un mundo que muestra una trama social injusta que se opone al hombre. Cada día es una odisea para llenar el estómago; la serie de trucos, de hazañas, de picardías, a que puede llegar este Pierrot de arrabal por obtener una salchicha, es inacabable; cuando ha logrado la salchicha, llega un perro, acaso no más hambriento, y Charlot le cede su frugal comida. Ese mundo, esa vida se trasluce con toda su crudeza en *Vida de perro*, película de cuatro rollos filmada en 1918. Pero, aunque se enfrente a un mundo hostil que la mayor parte de las veces no comprende, el personaje chapliniano no pierde su alegría ni su afán de lucha. Hay en él, en su generoso sentimentalismo, en su gracioso bailoteo, un gran fondo dionisiaco. A veces su personaje es lo único humano en sus películas, y sirve de piedra de toque para mostrar lo que los hombres tienen de mecánico, de muñecos sujetos a una matemática reiterativa e inútil. Así se le ve en *El balneario*, por ejemplo, milagro de ritmo cinematográfico, del que Delluc dijo que era un ballet.

El chico (1921) es de tono francamente sentimental. Partiendo de un tema melodramático, Chaplin añora su miserable infancia londinense para crear un poema de ternura y de gracia, donde le envuelve un halo melancólico. Aquí se ve apuntar el romanticismo de Charlot. La frustración ya no será un recurso cómico, como se veía en sus primeras películas. El tema de la frustración había aparecido ya como algo doloroso en dos películas anteriores a *El chico*: *Armas al hombro* e *Idilio Campestre*. Lo frustrado en *Idilio Campestre* (1919) es la "elegancia" con que el pobre peón de granja pretende deslumbrar a su Dulcinea y hacer que olvide al dandy recién llegado; lo frustrado en *Armas al hombro* (1918) es esa esperanza del soldado el día que llega el correo y no le trae carta, y no tener derecho a leer la carta que recibió otro, aunque sea por encima del hombro. Pero lo que se frustra en *El chico* es algo más grande, es un sueño de bondad, es un anhelo de amor, una lucha por vencer la soledad del ser humano. Porque sí, es en esta película donde vemos a un Charlot rebelde, a un hombre angelical que olvida su dulzura y se agita como una fiera para defender lo que ama. En adelante, el hombrecillo de la palidez lunar tendrá algo por qué moverse: el amor. Chaplin está, desde esta cinta, muy lejos de ser —como decía Maurois— "un gran poeta arcaico"; cuando dice: "... es el hombre que más me ha enseñado, después de Montaigne, Cervantes y Dostoyevski". Con frecuencia se oye pronunciar junto al nombre de Chaplin el de Shakespeare y alguien decía que Charlot era el Molière judío.

Y no está mal dicho Molière —tampoco estaría mal Voltaire— cuando se habla de cierta faceta satírica chapliniana, que

comienza con *El Peregrino* y alcanza su perfección en *Monsieur Verdoux*. *El peregrino* (1923) es una comedia que pone en solfa la tartufería protestante, y tiene un momento insuperable de pantomima, que hubiera aplaudido el mismo Jean Gaspard Debureau: el sermón mudo sobre la historia de David y Goliat.

En el año 1923 también, Chaplin filma su único drama puro, que escribió y dirigió por completo, mas sin intervenir en él como actor: *Una mujer de París* o *La opinión pública*, alegato contra los prejuicios de la sociedad, contra el maligno poder de la gente que se inmiscuye en la vida privada de los individuos (como lo hizo en la vida de Chaplin la prensa de Hearst, el fatídico *Ciudadano Kane*). Se trata de una obra innovadora en lo formal, amarga en su filosofía fatalista, y se exhibió precedida de un prólogo del mismo Chaplin donde se pueden hallar sus ideas más peculiares. El prólogo dice así: "La humanidad está formada, no por héroes y traidores, sino simplemente por hombres y mujeres; y las pasiones que les impulsan, buenas o malas, es la naturaleza quien se las ha dado. Los seres humanos caminan a ciegas. El ignorante condena sus fallas, pero el que sabe se compadece de ellos".

La más grande obra chapliniana, la película que hace nacer un clásico irrefutable, la que lanza para siempre el mito chapliniano, es *La quimera del oro* (1925), comedia trágica y épica acerca de los buscadores de oro en Alaska, en realidad un nuevo ángulo del hombrecillo solitario entre la furia de los fuertes, encendido de amor en un desamparo cósmico. Bien se puede hablar aquí de Shakespeare, de Cervantes, de Beethoven. Imagen, ritmo, gesto y contenido son una unidad perfecta, sin igual, que tiene la grandeza de la mejor de las novelas, de las tragedias, de las sinfonías. Nunca se mencionará bastante lo *musical* de esta obra —y no nos referimos a la música *sonora*, sino a eso que según Nietzsche "engendra el poema de su propia sustancia y renace sin cesar". De esta película es aquella escena famosa en que Chaplin transforma dos tenedores y dos panes en un bailarina: es decir, en ritmo, en música.

El circo (1928) es un retorno a la comicidad, pero su final, realizado en una de las temporadas más amargas de la vida de Chaplin, es quizá el más triste de todos. La soledad y la amargura, la búsqueda desesperada del eterno femenino se intensifican de manera agrídulce. La tristeza de ese final de *El circo* impregna toda *Luces de la ciudad*, película muda filmada en 1931 que defiende la pantomima contra la palabrería que entonces inundaba el cine sonoro. Es tal vez la obra más triste de Chaplin. Nunca hemos visto al vagabundo de las grandes botas más solo y más indefenso, nunca nos ha parecido más dolorosa la busca sin éxito de lo ideal femenino; casi es irreconocible ese Charlot que se ha conformado con la soledad y la miseria, un Charlot que acepta la compasión de la mujer por la que ha hecho hasta lo imposible. Y sin embargo, la última toma de la película, ese primer plano en que le vemos sonreír, parece estar más allá de la tristeza, parece ser, también, menos interesado que la esperanza; diríase que anuncia un logro metafísico.

Tiempos modernos (1936), es una comedia que plantea el conflicto del hom-

bre frente a la sociedad, es la visión agudamente humorística de un mundo mecanizado que hace al hombre víctima de sus propias creaciones. Ese estilo de *ballet* que en *El balneario* era pura creación formal, adquiere en *Tiempos modernos* una significación superior; en esta cinta los personajes parecen condenados a una danza sin objeto, inexorable. No es sólo una caricatura de los hechos sociales de nuestro tiempo, sino también la elucidación de ciertos deseos individuales del hombre y la afirmación del derecho a no ser un número más de la masa, a no ser un simple fenómeno social. Esas escenas donde hace Chaplin uso de su don para animar los objetos inanimados quieren acaso decir que es el hombre, desde su unitaria personalidad, el que da un sentido al mundo; que es la voluntad humana, centrada en una personalidad *única e intransferible*, la que cuenta.

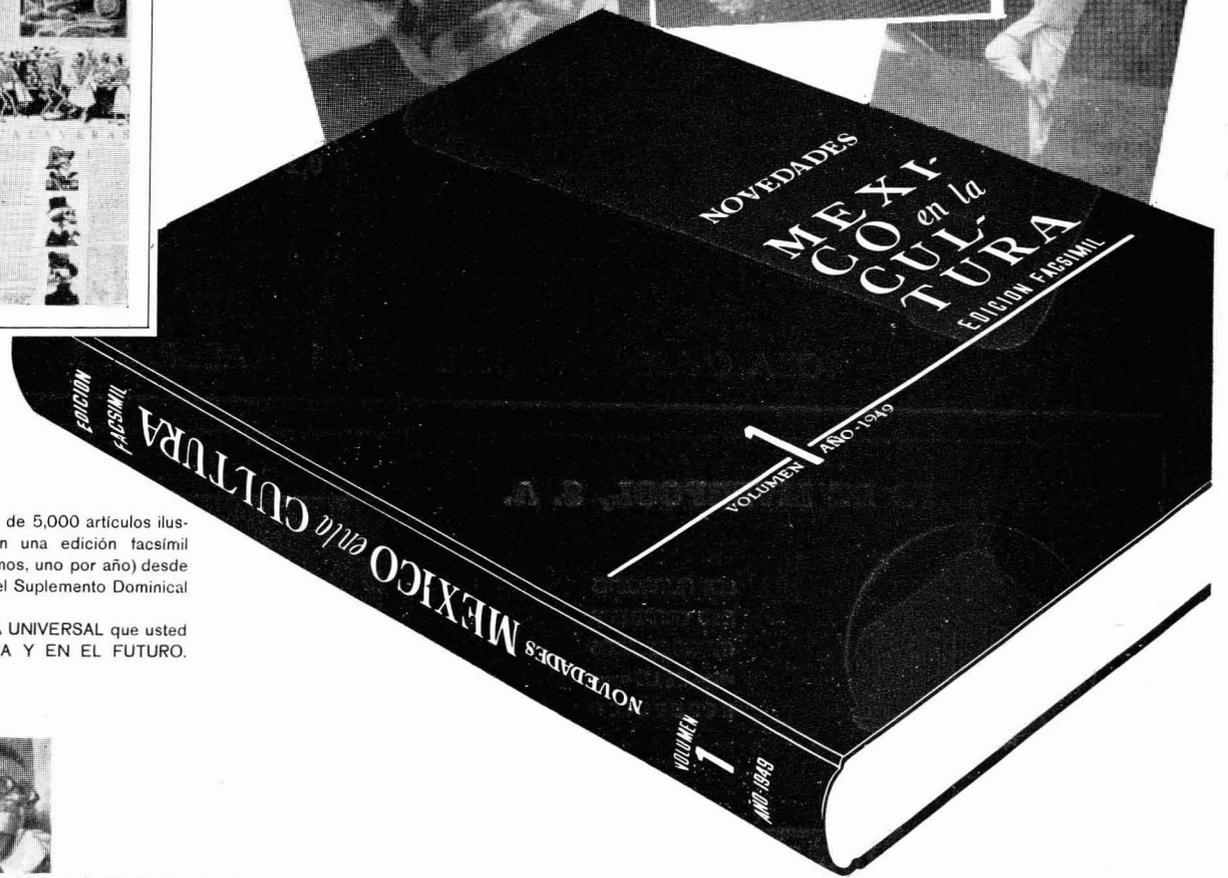
Cuando Chaplin está escribiendo *El gran dictador*, en 1938, los diplomáticos alemanes y las organizaciones fascistas de los Estados Unidos presionan en contra del proyecto, temiendo la caricatura del amado *Fuehrer*. En 1940, ya en filmación la película, Chaplin es denunciado por la Comisión de Actividades Antiamericanas. Cuando la película se exhibe, el público, envenenado con la propaganda anti-Chaplin, le vuelve las espaldas; la película no agradó. En ella se ataca a las dictaduras de una manera valiente. El discurso final —Chaplin habló aquí por vez primera en la pantalla— nos parece hoy excesivo y retórico, pero entonces era válido por su oportunidad. No es de las mejores películas chaplinianas, pero es buena en esa línea satírica, que en Chaplin, más sentimental que otra cosa, se da muy poco.

Monsieur Verdoux es la primera comedia en que Chaplin abandona a Charlot, pero sólo aparentemente, pues bajo el atuendo elegante de este cínico asesino de mujeres, el vagabundo que vive para el amor alienta como nunca, pero ahora con garras para defenderse y defender a los suyos. La intención de esta cinta sobrepasa la anécdota. Chaplin lo confesaba en las entrevistas: "Para el general alemán von Clausewitz, la guerra era la continuación de la diplomacia por otros medios. Para Verdoux, el crimen es la continuación de los negocios, con métodos diferentes". Con esta bien tramada comedia de asesinatos, el eterno anarquista se ríe de una sociedad que no se ha elevado gran cosa sobre la ley de la selva, y señala a los comerciantes del dolor humano. Verdoux dice a sus jueces: "Si se mata a una sola persona, se es un asesino. Si se mata a millones de hombres, se es celebrado como un héroe. Se felicita a los que inventan bombas para asesinar a las mujeres y a los niños. En este mundo sólo se logra éxito estando organizado..." ¿Es *Monsieur Verdoux* una comedia o, más bien, una tragedia? Bajo su desolada filosofía a lo Shopenhauer, sigue existiendo la "cálida leche de la ternura humana". Esta película fue estrenada en 1947 y tuvo en Estados Unidos un fuerte fracaso económico, debido en gran parte a los *boicots* declarados por los enemigos de Chaplin.

Candilejas es la menos buena de las grandes películas de Chaplin; su principal defecto es que lo que en otras obras se *hacía sentir*, aquí se *dice*, pero la gente no comprendió la grandeza triste que colorea muchas escenas.

(Pasa a la pág. 32)

Una obra editorial sin precedente



6 años de acuciosa compilación de 5,000 artículos ilustrados con 15,000 grabados, en una edición facsímil debidamente encuadrada (6 tomos, uno por año) desde que se inició su publicación en el Suplemento Dominical de "NOVEDADES".
ES UN LEGADO A LA CULTURA UNIVERSAL que usted leerá, releerá y consultará AHORA Y EN EL FUTURO.



En su opinión el Suplemento de NOVEDADES dedicado a las artes y las letras, llena una necesidad real y evidente en el público de México, que necesita ya de una información de arte y letras en respuesta al volumen que nuestra producción tiene y al interés que se desarrolla más y más entre el público hacia esta producción. Además, la alta calidad estética del material del Suplemento, su excelente selección, disposición tipográfica, amabilidad y calidad, lo hacen un aporte importante a la cultura popular patria.

Diego RIVERA



Complacido celebrar con ustedes el buen éxito del Suplemento Literario de "Novedades", con el cual vienen presentando preciosos servicios a la cultura mexicana.

Romulo CALLEJAS



La vasta cultura de México durante estos días letrados puede reconstruirse, en sus mejores aspectos, gracias al Suplemento de "Novedades". Cuanto en el pasado los hemos tenido mucho que agradecerle.

Alfonso REYES



Considero que la obra que, ha leído el Suplemento dominical de NOVEDADES, México en la Cultura, ha sido de extraordinaria importancia para dar a conocer al público de México los nuevos valores, simbólicos y morales, en Filosofía, Literatura y Arte, y también para reavivar el conocimiento de los más importantes escritores de todos los tiempos. La gran satisfacción que ha alcanzado México en la Cultura, demuestra el interés con que se el público está obra de difusión. Es de felicitar a los organizadores de esta importante sección de NOVEDADES.

Alfonso CASO

"MEXICO EN LA CULTURA" Morelos 58, 9o. Piso México, D. F.

Sírvanse enviarme mayores datos sobre su edición facsímil "México en la Cultura" a

NOMBRE _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____

solicite folleto descriptivo. "MEXICO EN LA CULTURA" de "NOVEDADES" El mejor Diario de México. MORELOS 58, 9o. PISO TELEFONO 10-97-07 MEXICO 1, D. F.

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.

ROSALES 20

MEXICO 1 D. F.,

TELEFONOS: 10-08-45
18-32-15
35-37-44



DR. B. LANGE



COLORIMETRO UNIVERSAL

Modelo VI

De dos celdas fotoeléctricas. Para mediciones por deflexión de aguja, por compensación al punto cero y por substitución. Accesorios para espectrofotometría, fluoroscopia, mediciones con luz ultravioleta y reflectometría. Tubos y cubetas de 0,2 hasta 100 cm³.

TODA CLASE DE ARTICULOS PARA LABORATORIO

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE **LIVERPOOL** TIENE QUE SER BUENO!

SIEMPRE



ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM.

ARTICULO 123 No. 62

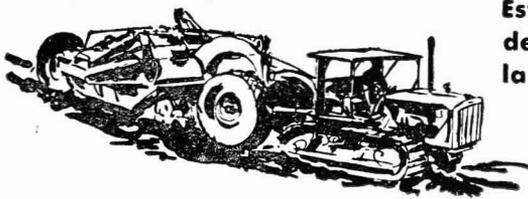
Chocolate
**MORELIA
PRESIDENCIAL**
*Antiquo
del Asilo
de Morelia*

ELABORADO Y GARANTIZADO POR
LA AZTECA S.A.
LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO



FRACCIONAMIENTO
PLAYAS
QUITARRON

Enclavado entre las bellezas clásicas de *Acapulco*



Estamos en proceso de ejecución
de esta obra y rápidamente avanza
la urbanización que usted admirará
por su calidad

ACONSEJAMOS A USTED MUY SINCERAMENTE
QUE COMPRE AHORA A PRECIOS DE APERTURA
Y ELIJA SU TERRENO ENTRE LOS MEJORES

lotes desde **400** m²
a precios desde **\$40.00** el m²

Informes en Acapulco:
Jesús Carranza 7 altos Tel. 98
en México, D. F.:
Madero 26, segundo piso, Tels:
21-64-89, 21-24-49, 21-24-57



Fraccionadora Aburto, S.A.



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



RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$ 149,562,885.62

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

AHORRE USTED

PERO ACUDIENDO A SISTEMAS BANCARIOS

EL BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

LE OFRECE A USTED SUS SERVICIOS BANCARIOS Y LE PARTICIPA QUE LOS FONDOS QUE USTED DEPOSITE EN CUENTAS DE AHORRO, ADEMAS DE ESTAR SEGUROS, LE PRODUCIRAN UN INTERES DEL 4% ANUAL, Y QUE CAPITALIZARA SUS INTERESES CADA SEIS MESES

NO OLVIDE QUE SUS AHORROS DE HOY SERAN SU PATRIMONIO DE MAÑANA

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

CAPITAL SOCIAL: \$ 5,000,000.00
 CAPITAL EXHIBIDO: 4,000,000.00
 RESERVAS DE CAPITAL: 532,908.24

OFICINA MATRIZ:

V. Carranza N° 52.
 México, D. F.

Teléfonos: 18-19-55 36-66-28.
 Apartado 7583.

SUCURSAL:

Mante, Juárez y Ocampo,
 C. Mante, Tamps.

Gerente General y Primer Delegado Fiduciario,
 ENRIQUE ORELLANA MORA.

(Publicación autorizada por la H. Comisión Nacional Bancaria en oficio N° 601-11652. Exp. 701. 4/6 de fecha 20 de abril de 1955).

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16

y

Ciudad Universitaria

Libros de reciente aparición

Textos de Orozco. Por Justino Fernández. Estudios y fuentes del arte en México. N° iv.

Principios de sociología criminal y de derecho penal. Por Raúl Carrancá y Trujillo. Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales.

Schiller desde México. Por Marianne O. de Boop. Ediciones Filosofía y Letras, N° 1.

El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría. Por Fray Agostino Gemelli, O. F. M. N° 2.

Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico. Por Gabriel Marcel. N° 3.

Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830. N° 4.

Imprenta Universitaria



UNICAMENTE

CONSERVAS

DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
 JACQUES
 Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *La emancipación literaria de México*. México y lo Mexicano, 21. Antigua Librería Robredo. México, 1955. 92 pp.

Por las polémicas que últimamente se han suscitado en torno al nacionalismo literario este libro presenta particular interés. Su autor no se propone definir el grado de originalidad alcanzado por los escritores, sino hacer la historia de la lucha que sostuvieron los hispanoamericanos, en especial los mexicanos, para lograr su emancipación literaria. Aparte de lo breve y lo claro de su exposición, este libro posee las siguientes características en su estructura conceptual: separa el fondo y la forma de las obras que estudia para insistir sobre la temática, crea una interdependencia de los valores sociales y estéticos, compara el movimiento de emancipación literaria de México con el del resto de Hispanoamérica.

Este volumen se divide en tres partes. La primera se refiere a la emancipación mental de Hispanoamérica. Los iberoamericanos conquistaron su independencia; pero persistió entre ellos el espíritu colonial, además las clases privilegiadas resistieron en lo posible los nuevos planes democráticos. Frente a esta clase se levantó una generación liberal, fué este un combate, como quien dice, del futuro con el pasado. Por esto, en aquellos tiempos surgieron dos corrientes intelectuales: el antiespañolismo y la desespañolización, apoyadas por las mismas censuras españolas contra España. Primero los hispanoamericanos buscaron inspiración cultural en los países que representaban al liberalismo para anteponerla a la cultura española, mas luego buscaron soluciones en lo nacional.

Segunda parte: Doctrinas y realizaciones hispanoamericanas. Los escritores, dejando a un lado los modelos españoles, aprovecharon las circunstancias difíciles; pero favorables que les ofreció su independencia política para lograr su emancipación literaria. La escuela romántica fomentó el deseo de libertad y de diferenciación de las distintas nacionalidades. Andrés Bello en uno de sus poemas hizo una "declaración de independencia intelectual", y después abogó por una cultura original americana: "independencia igual a nacionalismo, y nacionalismo igual a originalidad". El primer grupo, al sur del Continente, en adoptar este programa fué la Asociación de Mayo, y la primera antología sistemática iberoamericana fué la "América Poética". Los temas

LIBROS

predilectos del nacionalismo fueron: el histórico, patriótico, indígena, costumbrista, popular y descriptivo.

La tercera parte relata la emancipación literaria en México. Este problema se planteó en México de manera diferente que en los países el Sur, ya que aquí había desde antes una conciencia más arraigada de lo

nacional. Por otra parte, un período casi continuo de luchas políticas apartó la atención de los intelectuales de los asuntos literarios, no fué sino hasta 1868 cuando Altamirano dió cuerpo al nacionalismo; pero la práctica procedió a la teoría. El liceo Hidalgo, donde se agrupaban los escritores nacionalistas, fué el escenario de la

polémica Altamirano-Pimentel, el primero defendía sus ideas y el segundo abogaba por la continuación de las letras españolas. Las teorías de Vigil vinieron a afinar y a complementar las ideas de Altamirano.

C. V.

SERGIO BUARQUE DE HOLANDA. *Raíces del Brasil*. Colección Tierra Firme, 58. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 186 pp.

Se habla en este libro de un pueblo americano cuyo nacimiento y trayectoria son muy semejantes al nuestro, en esencia iguales. De ahí, pues, que su lectura deje la clara idea de una crítica a nuestra evolución, y, además, un sabor de imparcialidad bien marcado, ya que se habla de otra nación. El autor critica la evolución del Brasil. Ahonda efectivamente en sus raíces, para buscar en ellas el por qué de su estado actual, la razón de sus problemas, modos de vida, virtudes y defectos.

El libro se inicia con un estudio de la personalidad del conquistador en cuanto ésta influye posteriormente o determina el modo de ser del brasileño actual. Se hace notar, primeramente, la situación de España y Portugal en Europa; su calidad de agregados, de europeos y no europeos, que los hizo sobremanera aptos para conquistar y transformar lo que hoy es América. Los conquistadores, (españoles y portugueses, que en lo fundamental son semejantes, aunque, como lo hace notar el autor, discrepan vagamente en sus caracteres) son ante todo personas, tienen una alta idea de la dignidad humana, de la individualidad de cada hombre, son, ante todo, arrogantes, nada amigos de acogerse a gremios o a grupos amplios, más amantes del ocio que del negocio. Codiciosos, sí, pero de lo que se obtiene rápidamente, de lo que se logra con un gran esfuerzo pero de manera inmediata, por ello son conquistadores, aventureros, y, en muchos casos, ladrones. Gran parte de estos modos de ser pasan, sin desfigurarse a veces, otras a medias, al carácter del brasileño (del mexicano aun), así, puede decir el autor: "El orden que acepta no es el que logran los hombres con trabajo, sino el que crean con abandono y cierta libertad; el orden del sembrador, no del constructor." De aquí también el abandono o relegamiento a segundo término de las actividades comerciales (que exigen siempre cierta despersonalización) o la anarquía y desunión

DANZA PARA CUAUHEMOC de RAUL LEIVA

Por Carlos PELLICER

LA aparición de este poema nos hace mirar de frente, hacia un futuro cercano: la realidad indo-americana en una etapa de afirmación que iniciará una vida más familiar, más entre nosotros, más viviente. De toda nuestra antigua gente que arrojó el choque europeo, ninguna alcanza a tener el poder fascinante de Cuauhtémoc: la extrema juventud, la prestancia física, la imaginación creadora, la capacidad de mando y, sobre todo, esa llamada de destino que lo hace quemarse de los pies a la cabeza, primero en la tremenda lucha por defender su hogar y luego durante esos cuatro años de martirio en la soledad de su corazón, prisionero e inválido, rodeado constantemente por una realidad enemiga, trágicamente real.

Acercarse a nuestra gente mayor, apasionadamente, en justicia de pasión, es un goce superior y es así como el heroísmo y la belleza y un hondo sentido humano de justicia del hombre ante el hombre, deben ser el principio de toda actividad indo-americana y universal. Martí elogia a nuestro gran pintor José María Velasco. Rodó erige monumentos a Bolívar, a Rubén Darío y a Montalvo. Así se inicia la verdadera integración de nuestra América. Chocano canta a Juárez y al Chapultepec del 47; Pereyra ensaya sobre el Mariscal Sucre; Elysis Toribio Medina, desde Chile, hace bibliografía continental. Busquémonos para encontrarnos y ver cuán evidente y posible es nuestra unidad. Bolívar y Martí, Rodó, García Calderón y Vasconcelos, "piensan en y para" nuestra América.

Rómulo Gallegos, el magnífico, ha escrito ya una novela mexicana. Cardozo y Aragón, ágil como nadie, entra poderosamente en esta gran casa pintada que es México. En estos días, otro guatemalteco le trae ofrendas a Cuauhtémoc. Es un poema escrito junto a las rocas, bajo la tempestad. Escrito un poco a rachas y también a gritos. Raúl Leiva abre, como un fastuoso abanico de palabras, la "danza" para Cuauhtémoc. Y entre colores de sol que se va, dice, con agitado aliento, públicamente, lo que fue y lo que nos queda de esa hora lúgubre en que el águila descendió para acompañarnos siempre, no en el aire, sino en la tierra, comunicándonos a todas horas su grandeza para vivir, morir y sobrevivir.

Pero también este poema tiene mucho de hoguera. Yo, que lo he leído ante un grupo, he sentido el fuego en mi garganta. Las estrofas caldeadas por un sentimiento de collar arrancado a pedazos. Leiva le dice al héroe: "Tú, la más alta piedra en el collar del pueblo". Y en todo el poema, alanceado de imágenes espléndidas, danza el rayo de la muerte pero dejándonos la esperanza, a pesar de todo, como en el poema incomparable de Rubén Darío.

Ahora que la traición con nombre de Gobierno llena más de la mitad de nuestra América, la voz admirable de este poeta pone en nuestros oídos un clamor de fuego, de palabras que danzan, todo un cuerpo hecho ritmo en que lo poético de un desastre ejemplar llenó su corazón y nos lo devuelve hecho poema —danza-poema—, como un latido enorme del corazón de nuestra América que tiene en Raúl Leiva a un admirable ser viviente.

en lo que a los asuntos nacionales se refiere (dada la alta estima de la individualidad).

De estas consideraciones pasa el autor al estudio propiamente del tipo brasileño, "el hombre cordial", como el mismo lo llama, el hombre llano y cortés (con cortesía nacida, no adquirida) hospitalario, generoso, que se encara con la vida sin ambages, y que lleva su cordialidad irrespetuosa (toda cordialidad es irrespetuosa) hasta el acercamiento de tú a tú casi, en el terreno religioso. "Lo que representa semejante actitud —dice el autor— es una transposición característica, al dominio de lo religioso, de ese horror a las distancias que parece constituir, por lo menos hasta ahora, el rasgo más peculiar del espíritu brasileño." ... "una religiosidad de superficie, menos atenta al sentido íntimo de las ceremonias que a su colorido y pompa exterior". ... "un culto que sólo apelaba a los sentimientos y a los sentidos y casi nunca a la razón y a la voluntad". Nada extraña, después de esto, el apogeo del positivismo o la ausencia de una moral sólida fundada en la religión.

Concluye el libro con importantes ideas acerca de la Revolución brasileña. El autor se enfrenta aquí con la problemática que un movimiento social así, implica. Sugiere que la revolución no fué un suceso determinado y circunscrito en el tiempo y en el espacio, sino más bien, un lento proceso de maduración nacional, de arraigamiento de Portugal para ser más auténticamente Brasil, complejamente unido a los problemas rurales, y a cierto rudimentario e incierto "Americanismo" aún no plasmado interiormente en el hombre común.

El libro es, en resumen, sincero y atrevido, hace llegar la crítica (siempre llena de sugerencias y posibles soluciones) a sinceridades dolorosas pero necesarias, indispensables en nuestros países tan predisuestos naturalmente a la placidez de mentiras reconfortantes y grandezas ilusorias.

A. C.

ARTURO SOUTO ALABARCE, *El Romanticismo*. Editorial Patria, México, 1955. 96 pp.

Este librito, aunque destinado a la divulgación de algunas ideas generales sobre el romanticismo, aporta una visión propia del tema. Nos muestra cómo el romántico rompe con una estética que establece un estilo ideal y universal. El romántico prefiere gritar donde el clásico escribe

un alejandrino, y considera que él mismo es lo novelable, lo pictórico, lo poetizable. El arte gana en sinceridad, en calor humano, en comunicación emotiva, pero debe renunciar a lo perfecto, a lo clásico. Por esto los románticos han dejado una obra informe, con mucho de bueno y de malo. Los temas, de tendencia sombría, la falta de humorismo y cierta teatralidad buscada, definen al romántico como un desmesurado.

Souto abarca el romanticismo en conjunto, más como una corriente ideológica y estética que como una lista de nombres, y estudia la personalidad romántica a través de cuatro figuras: Goethe, Scott, Byron y Hugo.

Goethe es el Jano bifronte que mira tanto al romanticismo como al clasicismo. "En un siglo estéril fue el único hacedor, el único poeta". Ya en los últimos años de Goethe encontramos la definición del romanticismo como un exceso patético, como algo enfermizo.

Por lo que se refiere a Walter Scott, ¿cabe considerar a este abogado apacible y burgués como a un romántico? Si nos fijamos bien, Scott no hace más que aportar el mundo novelesco tan caro al romanticismo, pero sus novelas históricas no están escritas a la manera romántica, no expresan el yo del artista, condición *sine qua non* del romántico. En la obra de Scott "alternan belleza y folletín",

dice Souto; más folletín que belleza, creemos nosotros.

Byron es el romántico-tipo, tanto en obra como en vida: más pasión que intelecto y menos contemplación que acción. Sus creaciones están saturadas del tono romántico: vaguedad, frustración vital, melancolía, luz y sombra.

Hugo es el atleta, el cantor de lo épico popular, y parece buscar más la fuerza que la belleza; describe la titánica formación de Notre Dame, los movimientos de las multitudes, de los pueblos; lucha por la justicia social, por el ideal cristiano, y tiende al simbolismo.

Finalmente, el libro repasa los documentos capitales en la materia, estudia el ambiente histórico, hace una estupenda revisión de los temas románticos, termina con un corto panorama del romanticismo en España y México, y presenta una buena bibliografía.

J. de la C.

TOMÁS DÍAZ BARTLETT, *Con displicencia de árbol*. Poemas. Dibujos de Elvira Gascón. México, 1955. 64 pp.

Pocos han intuido como Tomás Díaz Bartlett la clave del quehacer poético. Pocos han sabido, como él, no llevar las palabras más allá de la vivencia y utilizar sólo aquellos elementos que han nacido en la unidad del poema. Elementos no surgidos para embellecerlos a posteriori de la idea.

E L A R C O Y L A L I R A

(Viene de la pág. 4)

ficar al bestial y mercantilizado *homo terrenalis* que florece en nuestro tiempo.

El poeta es aquel que sí le pide peras al olmo. Así lo han proclamado los surrealistas. "El surrealismo —sostiene OP— no le propone tanto la creación de poemas como la transformación de los hombres en poemas vivientes." Los partidarios de esta escuela poética, por eso, han hecho una consigna de las famosas frases de Marx y de Rimbaud. Por eso mismo, Octavio ha llegado a sostener lo siguiente: "Apenas cesen las oposiciones de clase, se liquide el Estado y la dialéctica infernal del esclavo y el señor se resuelva en una real comunidad, se acortarán las distancias entre el hombre y los hombres, el hombre y las cosas, el hombre y su conciencia. El ser

humano se recobrará y conciencia y existencia serán una sola y misma realidad. En una sociedad comunista el automatismo poético, lejos de ser una paradoja, sería el estado normal de los hombres. El trabajo se convertiría, según la conocida frase de Lenin, en arte. Y a medida que la conciencia humana sometiese la existencia a su voluntad, todos seríamos poetas porque todos nuestros actos serían poemas, es decir, creaciones" (pp. 245 y 246).

Extraordinario el libro de Octavio Paz. Le auguramos una amplia resonancia polémica, porque muchos no estarán de acuerdo con sus enfoques, pero no podrán dejar de reconocer en el autor a uno de los poetas y ensayistas más altos de nuestra española lengua.

En el libro anterior de Díaz Bartlett asistíamos al despliegue de un carácter sensual vertido sobre la naturaleza y sobre temas idílicos. Es decir, un mundo que ya es poético, pero de una poesía demasiado explícita, demasiado espectacular que lo muestra todo, que no se deja buscar, que no se justifica con un pequeño misterio. "Tiene ojos para oír y sentimientos para mirar", decía, con una curiosa concepción sinestésica, Carlos Pellicer en el prólogo a ese primer libro de Bartlett, "Bajamar".

Con *displicencia de árbol* nos presenta a un poeta que ha vuelto los ojos y el sentimiento a otro mundo, a un mundo que no es poético, pero del cual se va extrayendo la poesía. Poesía que se crea de una voluntad de fortalecerse en el dolor y la soledad, en lugar de destruirse en ellos. Intuición de las cosas, de su lenguaje oculto. Espera de las respuestas que ineludiblemente vendrán:

Así estaré despierto
y más de pie que nunca;
con displicencia de árbol
y la pupila de agua,
de agua que no pregunta y que
(sucede.

El mundo se ve así, desde adentro. El poeta, sin embargo, no ha caído en imágenes crípticas. Habla de sí mismo —¿cómo no, siendo poeta?— pero *da* todo.

Bartlett se distingue por ese mundo *transparentado*. La forma se adelgaza para hacer visible todo lo que le bulle y le inquieta; nunca para dolerse de su interioridad —soledad, por fuera—; más bien para afirmarla.

No; aquí mejor, por dentro,
y no saber siquiera si se inflama
(un rosal,
si una estrella se fuga,
si se marchita el viento.

O sea: renuncia. Se renuncia a la belleza que uno no crea, a la belleza que *está* y nada más. Se busca otro camino, más difícil, un camino que ha de abrirse en un mundo contrario, a veces hostil. Hay poemas que van diciendo cosas terribles con un sereno fluir poético, sin alaridos, sin choques:

A veces,
cuando me acuesto a remontar mi
(sangre

y veo
que de mi árbol genealógico
soy la parte que duele,
le digo a mi tristeza
que soy de las paredes,
que he de usar una muerte
(indiferente,
de esas que no trasciendan
más allá de mi cuerpo...

El cuerpo es forma de la muerte; no hay que llevar la muerte más allá del cuerpo.

P R E T E X T O S

Por Andrés HENESTROSA

Como no hay que llevar la palabra más allá de la poesía.

Se advierte a veces, no una influencia, sino una sutil afinidad con Rilke. Hay esa misma quietud, ese mismo silencio elocuente de lo inanimado, de las habitaciones, de los momentos que no pasan. Existen poemas que pecan de *construccionismo*, esa manera de ir haciendo por yuxtaposición, por ensamble de metáforas e imágenes sobre el tema, en lugar de captar imágenes y metáforas en una síntesis sensitiva de todo aquello que el tema ofrece. Poemas contruidos son *Los negros, Invierno, Detrás de la distancia*. Los otros presentan una madurez, una profundidad y un sentimiento que hablan de uno de los mejores poetas nuevos de México.

J. de la C.

CARLOS GUILLERMO KOPPE. *Cartas a la Patria (Dos Cartas Alemanas sobre el México de 1830)*. Ediciones Filosofía y Letras. Imprenta Universitaria. México, 1955. 146 pp.

En 1835 se publicaba la sexta edición de unas cartas de viaje, de autor anónimo. Eran catorce cartas, de las cuales las dos últimas se refieren a México. El autor, se supo más tarde, era Carlos Guillermo Koppe, diplomático alemán que residiera dos veces en este país y que además de sus famosas Cartas nos ha dejado su libro *Mexicanische Zustände (1830-1832)* y unas notas eruditas, sobre la conquista de México.

Para la traducción de las dos cartas sobre México que, precedidas de un *Estudio Preliminar* de Juan A. Ortega y Medina, constituyen el libro que comentamos, se ha utilizado la edición citada al comienzo de la presente nota.

La primera carta empieza con el arribo de Koppe a Veracruz y algunas reminiscencias de su travesía desde Nueva York, así como de los peligros que encerraba la navegación de entonces. Muchas reflexiones respecto a la política y a las costumbres y algunas noticias históricas ilustran esta carta, la menos extensa de las dos.

La segunda carta nos muestra al extranjero menos vuelta la cara a Europa. Ahora se enfrenta más directamente al mundo que pisa y que si bien lo deslumbra también le plantea sus problemas más inmediatos. Llegar a Puebla, primero, y después a México, es toda una aventura: "Lo que he visto y experimentado hasta aquí, resulta sin lugar a dudas más rico en experiencias

MUCHOS de los grandes escritores mexicanos del siglo pasado, a pesar de las varias recopilaciones y reediciones que se han hecho de sus escritos, permanecen en cierto modo desconocidos. Y es que frecuentemente escribieron en periódicos y revistas de corta vida, y en un ambiente de inseguridad que no les permitió ni siquiera coleccionar sus escritos, ni que, pasados los años, pudiera encontrar esas publicaciones quien se propusiera corregir tales omisiones. Nuestras bibliotecas que con frecuencia no han sido otra cosa que meros depósitos de libros, más estorban y desazonan al que se proponga la tarea de ir salvando para nuestra bibliografía las producciones desconocidas del siglo pasado. Esta ha sido en gran proporción la suerte de Guillermo Prieto. A pesar de lo mucho que se ha rescatado de las publicaciones del siglo XIX de sus trabajos literarios, aun queda mucho disperso en las hojas periódicas publicadas en esta Capital y en algunas provincias, sin ir más lejos recordemos el caso de un pequeño volumen publicado hace un cuarto de siglo con los artículos firmados por "Fidel", con el nombre de San Lunes, título de aquella columna que escribiera en esta Ciudad de México. El editor, al señalar el pequeño volumen como tomo 1º, claramente indicó que le seguiría otro u otros. Pues bien, nunca más se continuó la serie. ¿Por qué?, es cosa que nadie sabe a ciencia cierta, pero desde luego no fue por falta de material para integrarlas. Se dice que la persona encargada de la recopilación no encontró manera de integrar el material para el tomo segundo, por lo menos, y también se dice que la casa editora desistió de aquel empeño en vista de su escaso éxito comercial. Pudiera ser que las dos circunstancias concurrieran a hacer fracasar el propósito, dejando así tantas buenas cosas en la sombra. En el año de 1895 se publicó en la ciudad de México, bajo la dirección del periodista Victoriano Pimentel, un semanario de índole pedagógica. El niño mexicano, que tuvo, como es regular que la tengan muchas publicaciones periódicas, efímera vida. Muy viejo, en el ocaso de su larga y trabajada vida, don Guillermo Prieto fué invitado para colaborar en *El niño mexicano. El romancero, el coplero sin gloria y sin fortuna como a él placía llamarse*, aceptó entusiasmado la invitación, siendo recibida su colaboración con unánime aplauso.

Prieto escribió allí una sección titulada "Galería de Niños Antipáticos", dentro de aquella tendencia que dió origen a libros como *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *Los niños pintados por sí mismos, de décadas anteriores*. Esas piezas debidamente seleccionadas pudieron constituir, acompañadas de otros de similar asunto y factura, un tomo de obras no coleccionadas y casi del todo desconocidas del autor de *La Musa callejera*.

He aquí la lista de los artículos de esa Galería y posible índice de ese volumen que alguna vez habrá de publicarse.

- I. Un niño mal educado.
- II. Pomposo Fachunda.
- III. Tragoya.
- IV. Papucha.
- V. El jurado de las Ponzoñas.
- VI. Chuchito Tentori.
- VII. Los Cascarrias.

De *El niño mexicano* se publicaron 39 números: del 15 de septiembre de 1895 al 28 de junio del año siguiente. Las colaboraciones de "Fidel" aparecen en los números 11, 17, 19, 21, 27, 28, 32 y 34.

No todos los artículos tenían títulos; los que carecían de él los dedujo del contexto mi amigo, el librero y gustador de nuestra literatura, don Manuel García.

Si otra cosa no agregara a la fama de Guillermo Prieto esta Galería, sí podría servir para mostrar que todavía en vísperas de su muerte conservaba el autor todas aquellas cualidades y defectos que fueron inseparables de su pluma, desde que apareció, siendo muy joven, en la brega periodística.

y aspectos y quizás más atrayente, que todo lo que me ha acontecido en no importa dónde."

La ciudad que más impresionó a nuestro viajero es Puebla, a la cual dedica sus más entusiastas palabras de admiración: "en cualquier parte del mundo esta ciudad sería juzgada hermosa. Las calles se cortan en ángulo recto, tienen excelente empedrado y cómodas banquetas como no se encuentran en ninguna ciudad europea."

Con la llegada de Koppe a México terminan estas cartas que, como apunta el autor, serían un prólogo a la *Mexicanische Zustände*.

A. L.

DR. FRAY AGOSTINO GEMELLI, O. F. M. *El Psicólogo Ante los Problemas de la Psiquiatría*. Traducción y Nota Preliminar del Dr. Oswaldo Robles. Ediciones Filosofía y Letras, N° 2. Imprenta Universitaria. México, 1955. 98 pp.

Gemelli considera como principio común a las diversas escuelas psicológicas, el mayor o menor grado de oposición a la psicología atomista del período de Wundt que, de acuerdo con la fisiología del siglo pasado, trató de limitarla a una serie de hechos, teorías y leyes, que descartaban "la significación interior de la vida psíquica".

La reacción tendería, para el psicólogo italiano: primero, en reconocer que el hombre es una unidad (punto, en cierta forma, aceptado por todas las escuelas); y, segundo, en dar razón de tal unidad. Partiendo de lo anterior, propugna una investigación que abarque "todas las actividades del hombre y sus variadas manifestaciones, tanto individuales, como sociales; normales, como patológicas". Sin embargo esta investigación no deberá confundirse, dice, con el conductismo materialista de los primeros conductistas americanos.

Todo el libro es una argumentación para probar la unidad somatopsíquica del ser humano, que, según el autor, no quiere reconocer la psiquiatría.

Por otra parte, sostiene que la vida mental del hombre, más allá de sus fundamentos puramente biológicos, que no lo diferenciarían de los animales, tiene una personalidad: "una unidad indisoluble que resulta de la suma de una multiplicidad de partes y culmina en una cima, que las resume y las armoniza".

A. L.

E L C I N E

AL MARGEN DE UN LIBRO SOBRE CHAPLIN



...milagro de ritmo cinematográfico...

(Viene de la pág. 27)

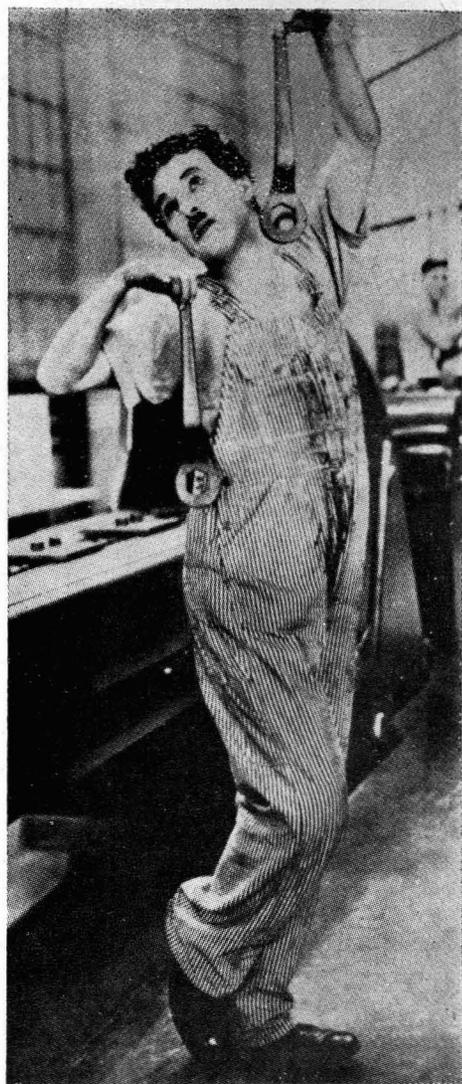
Y aquí volvemos al libro que suscitó estos comentarios.

Sabemos que Sadoul es el historiador más serio del cine; los libros que ha dedicado a este arte son los más dignos de confianza, en lo que se refiere a documentación. Sin embargo, en el estudio crítico, falla porque olvida, las más de las veces, enfocar la obra cinematográfica desde un punto de vista estético, y porque no puede juzgar sin ciertos partidismos. No hay en este libro un análisis de la forma chapliniana, del estilo de Chaplin. Sadoul considera primordialmente el contenido y las derivaciones de la obra de arte, y generalmente olvida lo demás. Efectivamente, Chaplin ha demostrado en sus películas una honda preocupación por el aspecto social, pero no es éste su único tema. El tema social en Chaplin, como en todos los grandes creadores, no es más que un aspecto de otro tema más grande e inquietante: el tema humano, el conflicto interior. Charlot se enfrenta a problemas que debe resolver él solo y que seguirían existiendo en un mejor orden social. ¿Es que la soledad de *La quimera del oro*, de *El circo*, de *Luces de la ciudad*, no sería la misma si Charlot tuviera mejor posición económica, o si la tuvieran todos? Desde luego, hay un mundo que se opone al personaje, pero es siempre para contrastar más su individualidad, para ayudarle a cumplirse dentro de sí mismo. Película por película, Chaplin defiende la soledad desde la cual el hombre puede amar y crear en bien de todos. En una de sus películas cortas hay la siguiente escena: Charlot está a la puerta de un bar, tocando el violín. Frente a la puerta contraria, una orquesta ambulante se instala para interpretar una ruidosa marcha que apaga el violín lírico del vagabundo. Sin embargo, éste sigue tocando. Chaplin es éso: un violín solitario que toca una dulce, hermosa canción, tratando de hacerse oír en el estrépito de una orquesta.

El es, con unos cuantos hombres como Thomas Mann, Machado, Picasso, Albert Schweitzer, la conciencia y el espíritu de nuestro alocado siglo.



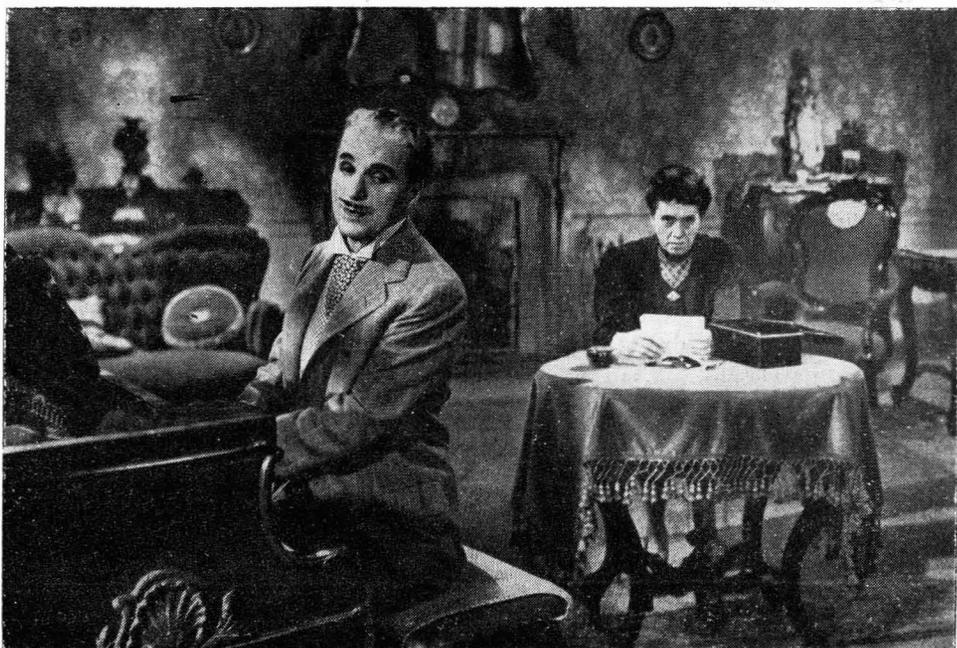
...el tema de frustración...



...el hombre víctima de sus creaciones...



...ataca a las dictaduras...



...la primera comedia en que abandona a Charlot...