

nopolios advienen reciamente y los Estudios Churubusco o los Tepeyac o los América se dedican con ánimo febril y potemkiano a forjar palmo a palmo un nuevo país, con calles pobladas de cabarets y malas comerciantes que no saben vender el corazón; con madres que trabajaban como sirvientes para que su hijo estudiara en un colegio decente y la madre iba a ver anualmente al hijo sin identificarse pero el hijo era mala cabeza y la madre en cambio heredaba a su anciana patrona y partía a Europa y al regreso ya millonaria encontraba a su vástago convertido en limosnero y no lo reconocía y el hijo derrotado terminaba muerto de frío en sórdido callejón.

Surgía una reacción en contra del primer nacionalismo puritano. La burguesía deseaba vengarse de la ingenuidad campirana que era la esencia de su pasado y de Flor, la inocente y pura novia de Jacinto, el caporal y por eso, Lulú, Marlene, Gladys, hacían su aparición con la boca pintada, la rumba prevaricadora y el corazón deshecho. Como tardía reacción a los desmanes de los nuevos latifundistas o como cartilla de introducción al artículo 27 constitucional que a la letra dice, el Indio Fernández acartonaba la Revolución, la regalaba para siempre un cielo estático y ponía a llorar estoicamente a Dolores del Río, la emperatriz de la desdicha rural. Iluso, arbitrario, más bien cursi, el Indio fue un antecedente de interés, otra de las secciones de la ruta única, no del todo desprovisto de aciertos formales. Pero, al ser su ejemplo fuente de contaminación, se le corrompió, primero con el halago y luego con la indiferencia. Por último, se le dejó hacer las postrimerías de su talento.

El monopolio cinematográfico buscaba el progreso del país, cuya manifestación señera era el auge de sus cuentas bancarias. Por ello, lanzaban a la publicidad un México inventado, ficticio, con ídolos, héroes y situaciones de cartón piedra, con la misma psicología mecánica y bravera del Bravo hasta el Suchiate y nos aprovisionaban de una fantasía: su ciudadano ideal con la mentalidad de un caballo emprendedor y la valentía de un niño poco imaginativo. Y sin embargo en este clima ideal nutrían sus sueños de ambición y su amor por la grandeza posible, todos los mexicanos de provincia y todos los de la capital desde luego. ¿Qué macho de cantina no le habrá tomado algún golpe a Pedro Armendáriz, algún truco para, más rápido el adversario, levantar la ceja y retirarse con el ánimo digno? ¿Qué mujer fatal no ha elaborado su voz copiando las excelsitudes sonoras de la Félix y no ha tratado impiamente devorar el alma y envilecer la pasión de Santos Luzardo, ahora honesto cajero o respetable pagador? ¿Qué animador de fiesta de fin de cursos no adquirió (antes de la TV) sus ademanes y repertorio humorístico por la contemplación de Cantinflas, Tin-Tan, Pardavé, Raúl de Anda, Ramón Pereda y Maritoña Pons?

El nacionalismo llegaba a la cumbre con la película que confirmaba lo irreplicable de las personalidades de los pueblos: *Como México no hay dos*. Si llegáramos a percatarnos de nuestra condición de sal de la tierra, veríamos el subdesarrollo como un mal menor. Jorge Negrete era una época: desde *Ay Jalisco no te rajes* a *No le saque, Tlaquepaque* (película que no hizo, pero que muy bien pudo filmar). Los charros reinventaron toda una zona del país, libre

de los problemas que causaban los créditos, las siembras, las cosechas, los precios del mercado. En los estudios de cine, las Babilonias de la capital, sólo había serenatas, parrandas, balazos y hembras bravías. Es decir, *westerns* a la intemperie, chauvinistas. El charro, más que nuestro símbolo, fue nuestra sentencia universal; ¡Esos Altos de Jalisco, qué bonitos!, *El ahijado de la muerte*, *Historia de un gran amor*, *Camino de Sacramento* y, sobre todo, *El peñón de las ánimas*, el drama bajo el quelite más célebre que se recuerda.

Pueden darse varias razones que expliquen por qué en cine hemos vivido al margen del sentido del humor. Quizá una nación que se integra necesita todavía tomarse muy en serio o la solemnidad es nuestro destino o la comedia es ajena a los veneros de nuestra idiosincrasia. El caso es que únicamente las películas hechas con el corazón y los nobles propósitos nos comunican la presencia de un sólido *sense of humor*, quizás involuntario pero no por ello menos vigoroso. Ya a la distancia se advierte que lo mejor de Cantinflas nunca llegó al cine. El señor Moreno, quien grabó en la mente del pueblo mexicano los diez únicos chistes que constituían la totalidad de su guardarropía, proyectó una versión ideal del lenguaje político nacional y fue un

cómico rastacuero, reiterado, que se apoyaba en el método menos convincente: el juego de palabras.

Lo más obviamente reaccionario del cine nacional es el renglón de la añoranza. Don Susano Peñafiel y Somellera, un *souvenir* del porfiriato, evocó la vida antes del "Ipiranga", las tertulias bohemias y hasta las tandas del Principal. La voz de Sofía Álvarez —como hoy la de Ernestina Garfias— enalteció las veleidades aristocráticas de nuestra burguesía y los actores que torpemente encarnaban a Nervo, Juan de Dios Peza, Juventino Rosas o Porfirio Díaz, recibían el impulso de Joaquín Pardavé, el advenedizo y quejumbroso adorador de los tiempos del globo de Cantolla, de la perseverancia de Zúñiga y Miranda y de la imperinencia de las huelgas de Cananea.

Es imposible extenderse infinitamente a propósito de los comentarios que provoca la lectura del libro de García Riera. Del alemanismo a nuestros días, la caída del cine mexicano ha sido frenética y sin tropiezos. Se han perdido sus escasos valores, que se fincaban en un cierto sabor de testimonio, de documento indirecto. Ahora todo culmina en una supuesta crisis, forma benévola de designar la extinción rabiosa de una industria, que gracias al medro, la baratura y el comercialismo rebasó los límites de lo risible para dedicarse de lleno a lo gangsteril.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Luis Cernuda. *Ocnos* (tercera edición aumentada). Ficción. Universidad Veracruzana. México, 1963. 194 pp.

NOTICIA: Esta tercera edición aumentada de *Ocnos*, colección de poemas en prosa que como los otros poemas en verso de Luis Cernuda ha ido creciendo de una manera natural, obediendo siempre a una necesidad interna, salió a la venta unos cuantos días después de la inesperada muerte de su autor. Junto con *La realidad y el deseo*, al que en cierta forma se suma, el libro forma parte de la obra más importante de Cernuda, aquella que da expresión a su voz poética — a la que se debe contar entre las más altas y puras de nuestro tiempo. Esencial y fatalmente poeta, Cernuda es autor también de tres libros de ensayos: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, *Pensamiento poético en la lírica inglesa y Poesía y literatura*, "obras de sus circunstancias", como él mismo señala en el prólogo de una de ellas, pero de espléndida realización, así como de otras dos obras en prosa: *Tres narraciones* y *Variaciones sobre tema mexicano*. Tradujo a Hölderlin y Troilo y Crésida de Shakespeare.

EXAMEN: "Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna (*Como dal fuoco il caldo, esser diviso — Non può'l bel dall'eterno*), y aun cuando no lo sea, tal en una corriente el remanso nutrido por idéntica agua fugitiva, ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos del tiempo durante un instante desmesurado", dice Luis Cernuda en *El enamorado*. Casi todas las prosas poéticas de *Ocnos* son expresión directa de un momento de revela-

ción de la belleza — "hermosura", como Luis Cernuda gusta llamarla con un característico pudor de lenguaje— robada al tiempo por el poder de la palabra: son poesía. La explicación del título del libro ("Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno") sitúa ya la posición de Cernuda ante ese ejercicio poético: "Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos. Podría dejar de trenzarlos, pero entonces ¿a qué se dedicaría?" Ésta resulta así una condición fatal. Desde su escepticismo, el poeta se ve obligado a responder a la belleza con la palabra, aun teniendo conciencia de la inutilidad de esa respuesta, más allá de la propia realización. En este sentido, los poemas de *Ocnos* forman una especie de diario íntimo y personal, una afirmación contra el poder del tiempo, la fugacidad de la belleza y la indiferencia del público. "No hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con pasos de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida", dice el poeta en *Regreso a la sombra*. Y a partir de esta tranquila aceptación de la condición humana, de esa conciencia trágica, que tan bien aclara el singular lugar de Cernuda dentro de la poesía contemporánea, el poeta nos va entregando, sin embargo, su alto testimonio de la situación del hombre con toda su ansia de felicidad, su soledad y su percepción del poder del tiempo sobre él, por mera fidelidad a su voz poética, a su demonio.

Por otra parte, es indudable que Cernuda puede hablar, puede hacernos escuchar, comunicarnos la belleza de un lugar, de una ciudad, de algunos árbo-

les o del mar con una voz cuya intensidad y delicadeza no tiene rival en la poesía contemporánea, haciendo descansar el poema tan sólo en esa capacidad de revelación, de hacernos sentir junto con él, sin necesidad de ningún otro apoyo, renunciando al tema, a cualquier idea que le permita construir el poema. En esta dirección, demuestra que su lenguaje es de una pureza ilimitada; cada uno de sus giros, de sus rumores secretos, de sus acentos ocultos nos conduce a la realidad y nos obliga a percibirla como si nosotros mismos estuviéramos descubriéndola, sintiéndola junto con el poeta, paralelamente a él. Pero si Cernuda puede hacer esto es porque su sentimiento es de una pureza absoluta y es él el que lo hace tan gran poeta y convierte a *Ocnos* en una de las pocas, auténticas obras de expresión poética en prosa.

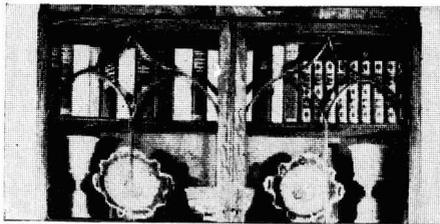
CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. G. P.

REFERENCIA: Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1963, 295 pp.

NOTICIA: Informa la solapa: "Elena Garro nació en Puebla, en 1920. Ha publicado *Un hogar sólido* (Colección Ficción, 1958), serie de piezas en un acto renovadoras de nuestra literatura dramática. La mayor parte de su obra —novela, cuento, teatro— permanece inédita o dispersa en revistas de México, Estados Unidos, Alemania y Francia."

EXAMEN: La duda que nos asalta al principio de la lectura de esta primera novela de Elena Garro es la siguiente: ¿podrá la autora mantener a través de todo el libro el estilo descriptivo escogido, la forma de narración por medio de imágenes que transitan de lo poético a lo fantástico y lo absurdo, formas que, por otra parte, constituyen una característica de sus cuentos y su teatro? Y nos hacemos la misma pregunta después, cuando se reiteran los contrastes con respecto al tiempo y al recuerdo, cuando los sentimientos de los personajes —Isabel y Nicolás; Francisco Rosas, el general que dicta todas las órdenes en el pueblo; Juan Cariño, el loco; Rodolfo Gorívar, el acomodaticio; Tomás Segovia, el poeta; las amantes de los miembros del estado mayor, mujeres que vegetan en un ambiente de sueño, a las que rodea un hálito de dulce irrealidad, etcétera— se expresan a través de planos superpuestos que, esporádicamente, se alejan de la narración central manteniendo sólo un eje que sirve de vínculo, de liga aclaratoria. Repetidamente el mundo de cada personaje, siempre al influjo de un procedimiento general usado por Elena Garro, se va explicando dentro de los sucesos externos; en el aire no queda ningún rastro de lo interno, excepto aquellas imágenes que tendrán consecuencias posteriores dentro de la trama. Por fortuna, los párrafos dedicados a explicar estas imágenes manifiestan, al mismo tiempo, la línea concreta que estructura la novela, excepto en dos ocasiones en las que el misterio —¿vía de escape? ¿deliberación?— se mantiene al nivel de lo irracional: en el momento en que desaparece la hermosa Julia junto con Felipe Hurtado y al finalizar la novela, cuando, para Gregoria, Isabel, desesperada, se convierte en una piedra. A pesar de estas huidas al misterio, el lenguaje



je usado (verdadero "estilo" de Elena Garro) cumple con su misión de equilibrar la forma de la novela.

Sensible al problema que plantea el narrador de toda novela, la autora de *Los recuerdos del porvenir* logra otro acierto al escoger al "pueblo" para que explique los acontecimientos, pues éste adquiere un carácter móvil, a veces objetivo y en ocasiones subjetivo: Ixtepec es un conjunto de casas, calles, árboles y plazas y, asimismo, gente que entra y sale, que se aglomera el día del mercado y que se une para manifestar sus protestas. Sin embargo, la conciencia del pueblo, expuesta con claridad en cuanto a la tragedia que en él se desarrolla y de la que es testigo, no se hace patente respecto a los hechos históricos de la época: la defensa de Zapata, Villa y Felipe Ángeles (en franca oposición a las figuras de Carranza y Huerta y al poder otra vez en manos de las clases "adineradas") concluye con una injustificada simpatía por el levantamiento cristero.

CALIFICACIÓN: Interesante.

—A. D.

REFERENCIA: Juan Vicente Melo. *Fin de semana*. Alacena. ERA. México, 1964, 93 pp.

NOTICIA: Éste es el tercer libro de cuentos de Juan Vicente Melo, que en 1962 publicó *Los muros enemigos*, y unos cuantos años antes otra obra de cuyo título no quiere acordarse. *Fin de semana* contiene tres relatos, cuyas dimensiones exceden los límites tradicionales del cuento: *La hora inmóvil*, *El verano de la mariposa* y *El día de reposo*. Un tanto caprichosamente, el autor hace que estos tres relatos se inscriban dentro de los tres últimos días de la semana y de ahí el título del libro.

EXAMEN: Se ha dicho ya y no está por demás repetirlo que Juan Vicente Melo tiene lo que podría considerarse un sentido natural del ritmo en su lenguaje. Sus palabras se levantan, ondean, giran vertiginosamente, descienden, parecen detenerse de pronto para volver a alcanzar altura y en todo momento obligan al lector a acomodarse a su paso, a su aliento. Sin embargo, mucho más importante que esa particular riqueza y ese poder envolvente del lenguaje, me parece la posición desde la que el autor enfrenta a la realidad que trata de recrear por medio de él, y que es en el fondo la que lo hace posible y le otorga su verdadero sentido. En los tres relatos que forman *Fin de semana*, pero especialmente en el titulado, significativamente, *La hora inmóvil*, nos encontramos frente a un mundo en el que con toda intención y con un claro propósito se ha distorsionado el sentido del tiempo. La sucesión temporal, lógica, dentro de la que cada acontecimiento ocurre en un momento determinado y

los sucesos devienen naturalmente, no existe en el mundo de Juan Vicente Melo. Al contrario, en él todo parece estar fijo para siempre, detenido en un instante al que es necesario llamar el momento de la revelación. Todo el "tiempo", el suceder anterior y posterior a ese instante, gira alrededor de él, como una especie de aditamento, sin lugar verdadero y que sólo parece posible gracias a él. Por esto los relatos de Melo se caracterizan por su notable estatismo interior y es sólo el lenguaje el que otorga esa sensación de movimiento a algo que en realidad está fijo, haciendo posible que el autor comunique, transformada en palabras, una percepción de la realidad que de otra manera resultaría imposible de transformar en acción, en "relatos", y que al mismo tiempo es la que lo obliga a encontrar ese lenguaje.

El verdadero sentido de la obra de Melo debe encontrarse en lo que nos dice, nos entrega, ese momento de la revelación que sostiene los tres relatos. En los tres, durante el supuesto desarrollo de la acción, nos sorprende la forma en que el autor unifica la naturaleza, el mundo exterior y los personajes; una y otros parecen formar parte de la misma realidad, estar radicalmente unidos, sin ninguna diferenciación. Vemos, así, cómo a las catástrofes emocionales de éstos, de una manera misteriosa la naturaleza responde con otras catástrofes y la realidad se nos presenta como si ésta fuera su esencia natural. Fluye el río en *La hora inmóvil* y su movimiento se hace imperceptible, no tiene principio ni fin. La tarde, el girar de la tierra, se detiene en *El verano de la mariposa*. La tierra tiembla en *El día de reposo*. Simultáneamente, Roberto Gálvez regresa al pueblo, la solterona se detiene al borde del abismo, Antonio-Ricardo recuerda el nombre que lo llevará a descubrir su identidad secreta. Los dos tipos de acontecimientos parecen corresponder al mismo orden. Pero precisamente a partir de esa unificación se produce la ruptura y entonces el lector descubre que Melo nos ha conducido al momento en que el personaje se encuentra a sí mismo, se reconoce, se revela como destino. A partir de este reconocimiento, el mundo vuelve a ponerse en movimiento y los personajes aparecen ya como conciencias desgarradas, que conocen y experimentan su separación de él, su soledad radical.

Juan Vicente Melo ha conseguido así hacer objetiva, transformar en imágenes comunicables, una concepción totalmente subjetiva del mundo. La realidad es verdaderamente un producto de la visión interior de los personajes, pero éstos sólo llegan a ser en el momento en que se ven a sí mismos separados de ella, en el instante en que se afirman como destinos, independientes de la naturaleza y asumen su soledad.

Sin duda, en esta dirección la literatura de Melo es esencialmente pesimista, nos entrega la verdad de un mundo en el que, si se elige a sí mismo, el hombre sólo puede encontrar la destrucción, pero por esto mismo y por la seguridad con que el autor ha sabido adecuar la forma al contenido último de su visión del mundo, su voz cuenta verdaderamente.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—J. G. P.