

EL POETA EN SU VENTANA

Por Manuel DURAN

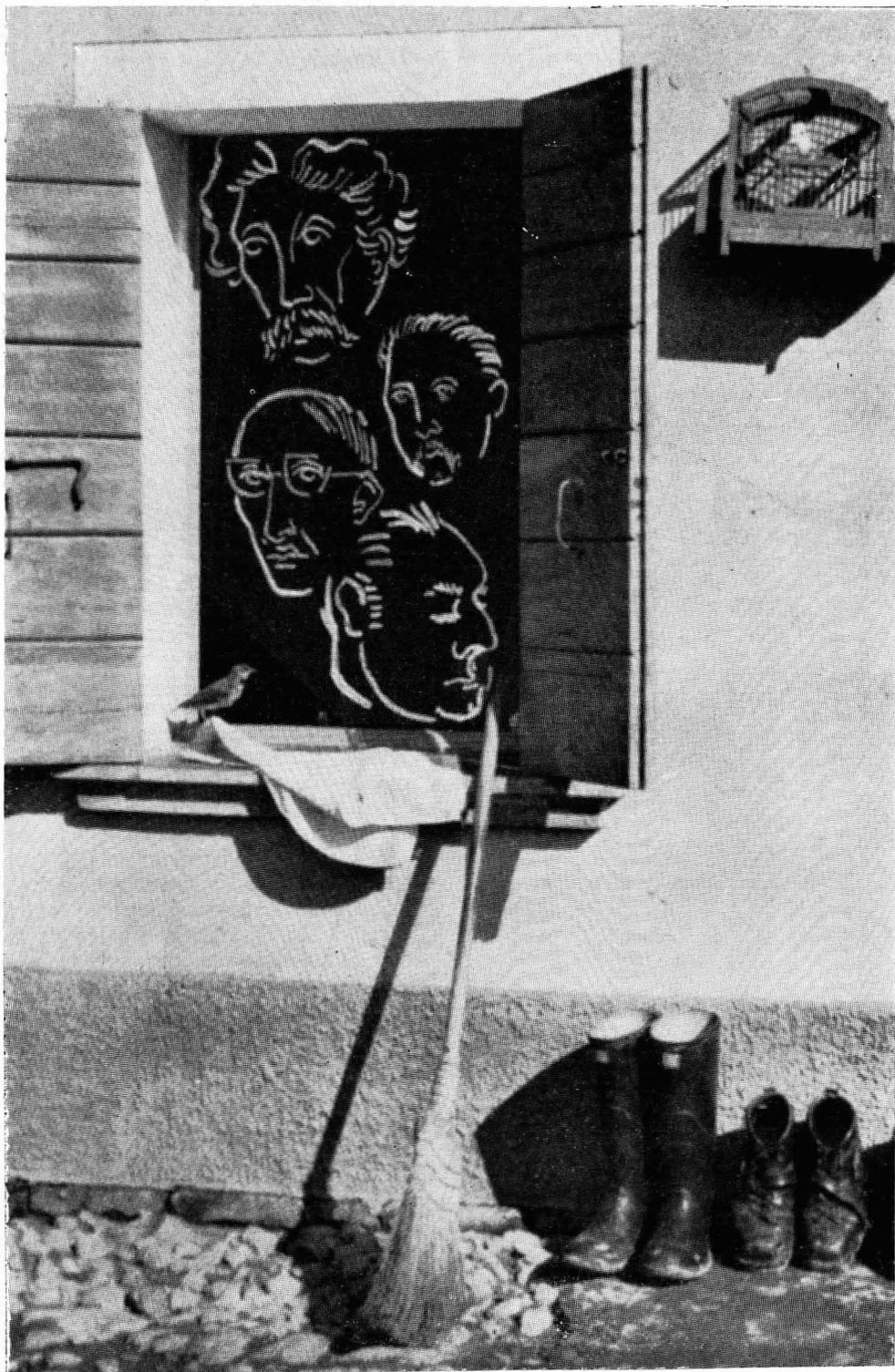
TODAS LAS DESGRACIAS y calamidades que afligen al hombre, nos dice Pascal, provienen de que no sabe quedarse a meditar en soledad en su habitación. Y Baudelaire corrobora:

*L'homme, ivre d'une ombre qui passe,
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.*

(*Les Hiboux*)

El poeta se halla en su estudio. Piensa, escribe. Pero necesita algo: una ventana. La ventana tiene que estar abierta, tiene que dar al mundo exterior. Turguenev sólo podía escribir con los pies sumergidos en un cubo de agua caliente bajo su escritorio, y de cara a la ventana abierta de su cuarto. "El cubo de agua caliente —comenta Koestler en *The yogi and the commissar*— significa la inspiración lo subconsciente, la fuente de la creatividad, o como queramos llamarlo. La ventana abierta simboliza el mundo exterior, la materia prima para la creación del artista." El poeta, el artista creador, puede cerrar la ventana, quedarse a solas con sus pensamientos, y cortar así toda comunicación con la experiencia cotidiana: es la torre de marfil. Puede, por otra parte, evadirse por la ventana, salir volando, metafóricamente, o perderse entre la muchedumbre que se apretuja en la calle. La primera postura es, por ejemplo, la de Mallarmé. La segunda, la de la poesía comprometida. Cabe, sin embargo, otra: la ventana quedará entreabierta; el poeta combinará la luz que le llega de fuera con la luz interior, más suave y tranquila.

Tratemos ahora de sorprender a cuatro poetas frente a su ventana. La elección de cuatro poetas —en este caso Mallarmé, Rilke, Jorge Guillén y Pablo Neruda— puede parecer —y forzosamente es, hasta cierto punto— arbitraria. Pero no del todo. Por alguna parte hay que empezar. Y estos poetas están lo bastante cerca unos de otros para que así no caigamos en la tentación de escribir una larga disertación sobre "La ventana a través de los siglos", parecida a esas famosas tesis positivistas de que se burla Leo Spitzer al darnos el imaginario título de una de ellas: "El caballo en la poesía épica alemana del siglo XII". En este plan absurdo no sería difícil escribir un trabajo sobre: "Las celosías en la poesía lírica árabe", "Los balcones y el estilo barroco", "El ojo de buey y la literatura semipornográfica del siglo XVIII". Habría, claro está, una introducción sobre "El empleo literario de la ventana virtual" (ventanas que no existen en el texto pero que deberían existir: así en Lucrecio,



"cuatro poetas frente a su ventana. En este caso Mallarmé, Rilke, J. Guillén y Neruda"

SUMARIO: *El poeta en su ventana*, por Manuel Durán • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Tres poemas* de Emilio Prados • *La cabalgata*, por José de la Colina • *El maestro Eckhart y el papado*, por J. M. Cohen • *Una sociología de la "irresponsabilidad organizada"*, por Enrique González Pedrero • *Artes Plásticas*, por Jean-Clarence Lambert • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Prometeo, el fuego y la universidad*, por Manuel Pedroso • *Libros*, por Alberto Bonifaz Nuño, Carlos Valdés y Emma Susana Speratti Piñero • *Dibujos* de Héctor Xavier y Bartoli.

cuando describe la alegría de los que “mientras en el agitado mar los vientos de tormenta arremolinan las aguas, contemplan desde la orilla las grandes penalidades que otros soportan...” “Pero la mayor alegría de todas es permanecer sereno en una tranquila ciudadela [ventana interior] bien fortificada por las enseñanzas de los sabios, y contemplar desde esta elevación a los que vagan sin rumbo en vana búsqueda de una posición vital, oponiendo sus inteligencias una a otra...” Hay ventanas virtuales cada vez que pasamos de un *dentro* a un *fuera* en brusca transición: así en la oda *A la vida retirada*, de fray Luis de León, o en la letrilla *Ande yo caliente*, de Góngora).

Ahora bien: es indudable que Mallarmé ha cerrado la ventana. El *Azul* que lo obsesionaba, el cielo mismo, ha muerto. No se hace poesía con ideas, le dijo una vez Mallarmé a Degas, sino con palabras. Y las palabras, a su vez, se van a sutillar, estilizar, adelgazar en forma tal que se van a convertir en aire, en humo, en nada. “Intento construir un poema de una pureza que el hombre no ha alcanzado todavía —y no alcanzará quizá jamás—, pues es posible que sea yo víctima de una ilusión, y que el mecanismo humano no sea lo bastante perfecto para llegar a tales resultados...” Pero luego aclara: “Para mí la actitud de un poeta, en esta sociedad que no le permite vivir, es la actitud de un hombre que se aísla para esculpir su propio monumento funerario...” “Todo lo que existe en el mundo existe para desembocar en un libro.” Y el libro —su libro, sus libros de poemas— es ante todo expresión de su obsesión idealista (en el sentido metafísico) en que la realidad se identifica con la imaginación, y la ventana se transforma en espejo. “La realidad es un artificio que sólo sirve para detener a la inteligencia mediocre entre los espejismos de un hecho.” ¿Qué queda? Por una parte, la obsesión de la *nada*; por otra, un juego al borde del abismo, juego de imágenes y de palabras, pues para él en eso consiste la poesía. Pero es difícil seguir jugando sin un exceso de vitalidad, sin confianza en algo. El juego le lleva a temas cada vez más triviales, atravesados de vez en cuando por un relámpago de angustia. Hay en él, sin duda, rasgos de heroísmo estoico. Creer en la profunda inutilidad de todo esfuerzo humano, y sin embargo dedicarse a escribir poemas sobre abanicos, o a describir una consola, unos prismáticos, un búcaro, una tacita, una cortina de encaje, en versos delicados y difíciles, es algo que no todo el mundo tendría el valor de hacer. Por lo menos las cosas quedan ya claras, y el desengaño triunfa en forma completa. Baudelaire había ya escrito

*Mais mon coeur, que jamais ne visite
l'extase,
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Être aux
ailes de gâze!*

Pero Baudelaire era un exaltado, capaz a veces de actitudes más *positivas*; Mallarmé irá aclarando su posición hasta desvanecer toda duda. La serpiente se muere de la cola: *Ma pensée s'est pensée*. Toda blasfemia —y hay tanta en Baudelaire— resulta inútil, superflua. Lo único que parece quedar en pie no es ni Dios ni Satán, sino el acto poético mismo, la

operación mental gracias a la cual “los vacíos recíprocos del cosmos y de la psique —escribe Claude Vigée— se hacen aparentes a la imaginación. El hombre se hace verbo”. Encarnación a la inversa: es decir, desencarnación. El esteticismo de la época desemboca en una sutil espiral de cenizas. La obsesión por la forma, el culto de las palabras, que tantos libros de texto describen como una búsqueda en pos de la belleza, de la elegancia en la expresión, no hacen sino ocultar la intención nihilista del poeta. Y el poeta es definido por Mallarmé como *Toi qui sur le néant en sais plus que les morts*. Se trata, pues, de refundir y reorganizar el idioma para que pueda expresar la finitud, lo trivial, el rostro mismo de la *nada*. *Je la dis transposition*, escribe Mallarmé al hablar de su fórmula poética. Sí, en efecto, hay una transposición, una transmutación mejor, del oro del mundo externo no en plomo sino en vacío, en silencio. El silencio era parte de la música, pero la parte acaba por representar el todo. Y nos quedamos con las manos vacías; apenas tiembla en ellas, antes de apagarse para siempre, un *aboli bibelot d'incanté sonore*. El poeta se

calla y cierra la ventana. El Fauno, separado de los demás en la embriaguez de su ensueño, se entretenía todavía con sus imaginarias aventuras amorosas: *Aimai-je un rêve?* Pero Herodías, en su diálogo con la Nodriza, desde el fondo de su angustiosa y extrema soledad, nos anuncia su abdicación completa:

Hérodiade:

*O charme dernier, oui! je le sens, je
suis seule.*

La Nourrice:

Madame, allez-vous donc mourir?

Hérodiade:

*Non, pauvre aieule,
Sois calme, et, t'éloignant, pardonne à
ce coeur dur,
Mais avant, si tu veux, clos les volets,
l'azur
Séraphique sourit dans les vitres
profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur!*

(Hérodiade)

Clos les volets, cierra los postigos. Es preciso que la ventana deje de existir. El poeta, múnada sin puertas ni ventanas, seguirá cantando silenciosamente la desharmonía preestablecida.

Rilke parece a veces pertenecer a la familia espiritual de Mallarmé. La misma sumersión obsesionante y estetizante en el objeto familiar, al alcance de la mano, aparece a veces en sus poemas-objeto; la misma refinada y temblorosa fragilidad, el mismo placer ante la mortalidad, aparecen en él. Rilke conocía bien la obra de Mallarmé, y han quedado en él algunas influencias de detalle que son fácilmente reconocibles. Además, la influencia temprana de Maeterlinck iba por el mismo camino, aunque el poeta belga, más sentimental y menos riguroso que el francés, haya contribuido a despertar en Rilke un gusto por lo vago, lo fantasmal, lo huido, que está, en general, ausente de los poemas de Mallarmé (la fluidez de la *Siesta de un Fauno* se debe, ante todo, a la descripción del estado de duermevela del sátiro). Rilke es un poeta mucho más complicado y contradictorio que Mallarmé: sentimientos religiosos, sentimiento de la soledad y la muerte, esteticismo derivado del simbolismo van mezclándose, sucediéndose, invadiendo al poeta en olas que se entrecocan y lo reducen a veces al silencio. En su obra intensa y contradictoria hay como dos momentos en que el poeta toma una posición bien definida y consciente: la “depresión parisiense” que le inspira los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, con sus evocaciones fantasmales y su aire de prolongada agonía, y la reconciliación final con hombres y cosas, con el existir y el no existir, en las *Elegías de Duino*. Lo que parece evidente es que el culto a la belleza, e incluso la religiosidad semi-estética de los primeros años, no resultaban un antídoto bastante poderoso en contra de la profunda melancolía que le producía la vida en la gran ciudad (*Las grandes ciudades no son verdad, no tienen verdadera existencia*, había dicho Rilke). Se podría hacer una lista de los viajeros de origen alemán o centro-europeo que han quedado de-

(Pasa a la pág. 7)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción.

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

“REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO”

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: ” 20.00

PATROCINADORES

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

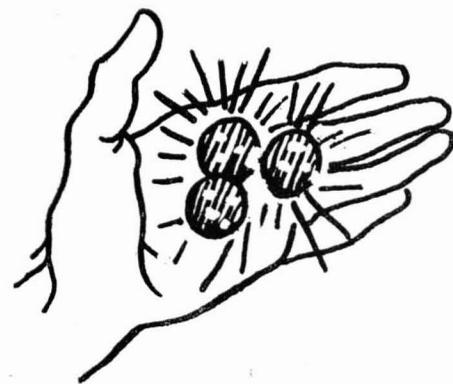
LA FERIA DE LOS DIAS

REALISMO

¿AÑO NUEVO?

1958 es —sin concebible discusión— un año más. Pero ¿será efectivamente para México un año nuevo? Por lo que uno ve, oye y lee, en estas calles, en estos cafés, en estos artículos y “columnas” de periódicos, mucho me temo que nada o casi nada cambiará en los próximos meses. Hay cierto aire de pereza mental (cuando no de gri-

“ACTITUD REALISTA”, defienden no pocos. ¡A tanto hemos llegado! ¿Cómo es posible que el afán de autojustificación nos lleve a desconocer lo obvio: a saber, que la realidad humana y social —en buena parte al menos— no es algo estático y fatal, sino una urdimbre de esfuerzos, de conciencias irrevocables de libres ejercicios? Si hemos de ser realistas, seámoslo por entero, asumiendo con las limitaciones que nos rodean, las puertas hacia la lucha, hacia la operación viva.



brados nos tiene el ambiente, sólo son el reverso del propio conformismo, de la misma vacía autocomplacencia. En el mejor de los casos son medidas travesuras que no trascienden las fronteras de lo convencional; en el peor, provienen de una arbitraria mala fe que no vacila en venderse al mejor postor, o que se sustenta de un veneno destilado por rencorillos inconfesables.

EXCUSAS

EL MEXICANO medio de nuestros días, tan diestro en encontrar excusas, esgrime otra, aún de inferior calidad, para fundamentar sus abstenciones. Vivimos —se nos asegura— en un paraíso. Nuestra cultura y tradiciones son perfectas. Nuestras conquistas pasadas suscitan la envidia universal. Etcétera. Y, claro, se concluye, o se insinúa, que podemos dormirnos sobre semejantes, eufóricos laureles; sueño que deberá interpretarse como un tranquilo signo de madurez.



PREGUNTA Y ESPERANZA

¿SERÁ el de 1958, que apenas va naciendo, un verdadero año nuevo para México? Al margen de lo dicho, y de mucho más que guarda el tintero, así quiero esperararlo con todo el corazón.

—J. G. T.

EJEMPLOS

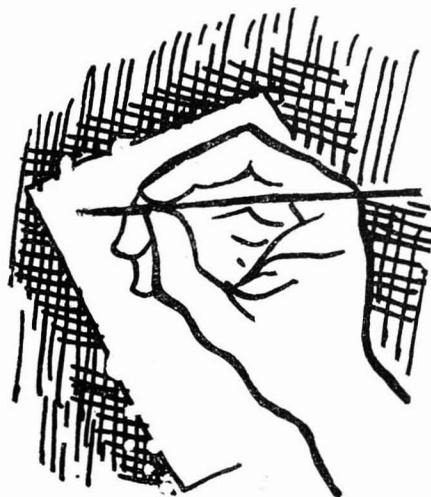
¿NOS HEMOS quedado ciegos? ¿Nadie acierta ya a advertir que hay mucho, muchísimo por hacer; que hay numerosos y elementales problemas que están pidiendo, con la muda elocuencia de los hechos escuetos, una consideración activa? ¿Podemos permanecer dormidos ante el clima de “piadosa mentira”, de chantaje moral sistemático, que prevalece dondequiera? ¿Ante la falta de voces viriles —¡y honradas!— en la prensa? (Los ejemplos son deliberados; después de todo, la media muerte en que se debate nuestro pensamiento es algo quizá más terrible que —digamos— la vasta miseria material del pueblo, o la corrupción de la justicia...)

EL COMADREO

EL CHISTE FÁCIL, los mezquinos ataques personales, el resentido comadreo a que tan acostum-



tona satisfacción con el actual estado de cosas); cierta grave ola de conformismo, en suma, que parece haber asesinado todo espíritu de renovación y rebeldía. Y sin tal espíritu, ¿qué puede ser el hombre sino el monigote de una rutina que se le impone y lo satura?



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

¿TUVO RUBÉN DARÍO, en su breve existencia, la intención de juntar y seleccionar su extensa obra poética? En vida suya aparecieron aquellas *Obras escogidas* (Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1910, 3 vols.), pospuestas al afanoso *Estudio preliminar* de Andrés González Blanco, que ocupó íntegro el primer tomo; en el segundo va la poesía (317 pp.), y en el tercero la prosa. La selección debió de hacerla González Blanco, para que resultara concorde a su estudio; Darío seguramente se limitó a “mal vender” los derechos. En carta a Santiago Argüello, de 12 de enero de 1909, parece referirse a este suceso (*Epistolario*, I [y único], XIII de las *Obras completas*, Madrid, 1926, p. 149).

Si te dijera que he tenido que mal vender una edición de páginas escogidas y mi piano para poder hacer frente a la situación...

Otra carta, la dirigida al marqués de Peralta, 6 de mayo de 1911, se refiere a un proyecto de “obras completas” (*Idem*, p. 142):

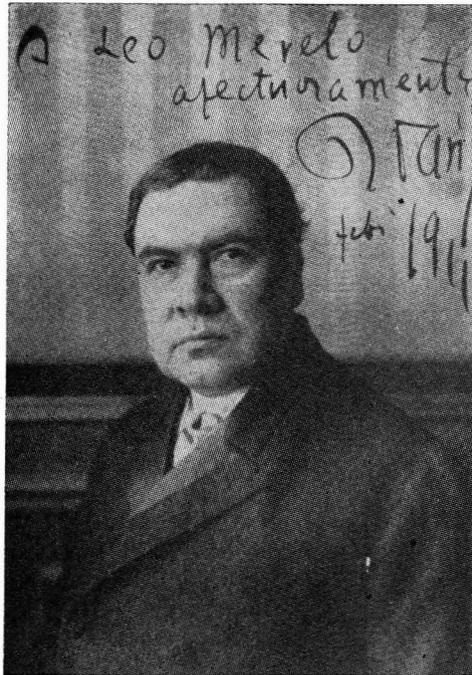
En cuanto a mis libros, como sé sus gustos de bibliógrafo, dentro de poco vendrá la edición de mis obras completas. Todo lo que hay hecho aquí [París], y por los editores de España, es vulgar, popular, impresentable.

Justamente tres años más tarde, ya Darío en Barcelona, se presentó la oportunidad: no la de las obras completas, que tuvieron que esperar su muerte, sino la de una *Obra poética*, que comenzó a publicarse ese año de 1914 y se terminó en 1916, ya póstuma. Lo de “terminó”, es un decir; los bibliógrafos y admiradores de Darío, no están de acuerdo, como en otras cosas, en esto.

Se trata de los volúmenes de la “Biblioteca Corona”, impresos en Madrid por Blas y C^ª, y decorados por Angel Vivanco. Adrede no digo el número de volúmenes; tampoco en esto se está de acuerdo. La obra, al parecer, quedó incompleta debido a los viajes de Darío al nuevo y otro mundo. Don Julio Saavedra Molina, autor de la última *Bibliografía de Rubén Darío* (Santiago de Chile, Edición de la “Revista Chilena de Historia y Geografía”, 1946, 116 pp.), utilizó en ella XVII fuentes bibliográficas anteriores, y encuentra que siete de ellas (Max Henríquez Ureña, Alfred Coester, Erwin K. Mapes, Francisco Contreras, Federico de Onís, Arturo Marasso y Henry Grattan Doyle) titulan el tomo III *Audaz, cosmopolita* y “lo dan por publicado; pero que nadie ha visto” (N^º 70, p. 63). La verdad es que Onís (*Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 152), por lo menos, no da el título, sólo registra: “*Obra poética*, Madrid, Bibl. Corona, 1914-1916, 4 vols.”, y H. G. Doyle (*A Bibliography of Rubén Darío*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1935, p. 5), si bien da el título al referir el contenido de

Obra poética, no lo describe bibliográficamente ni lo menciona en la lista alfabética donde figuran los otros volúmenes: I, *Muy siglo XVIII* (1914, 159 pp.); II, *Muy antiguo y muy moderno* (1915, 201 pp.); y IV, *Y una sed de ilusiones infinita* (1916, 119 pp.); con todo, Carlos Pellicer me asegura: “Lo he visto, lo he mirado... en la biblioteca de Alfonso Reyes.” Tuve acceso a la sección dariana de esta biblioteca, y fracasé en la búsqueda; pienso que me preocupa un falso recuerdo.

Pero Saavedra Molina no sólo se refirió de paso al tomo III en su *Bibliografía de Rubén Darío*, sino que dedicó una monografía a la *Obra poética* y sus pro-



R. Darío— su propia antología

blemas: *Una antología poética de Rubén Darío planeada por él mismo*, publicada originalmente en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1^º y 2^º trimestre de 1944, año CII, 4^a serie, Nos. 53-54, pp. 31-38, y luego reimpresa por separado (Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1945, 12 pp.). Allí dice lo siguiente, pero sin argumentar pruebas sobre la inexistencia del volumen (p. 7):

En cuanto al III, que nadie ha visto, se llamaba, según algunos, *Audaz, cosmopolita*, y parece que no llegó a publicarse.

Pero de los argumentos utilizados en la *Bibliografía* se deduce que resulta más difícil probar la inexistencia que la existencia de algo. Que nadie haya visto el volumen, no prueba nada. Que los bibliógrafos no opinen con unanimidad, tampoco. Lo que ya dice algo, y Saavedra Molina no reparó en eso, es que ninguno de los bibliógrafos que dan por existente el tomo III ha podido indicar (o inventar) estos simples datos: fecha de publicación (puede ser 1915 o 1916) y

número de páginas (cualquiera) del imaginado tomo.

La intención de la monografía de Saavedra Molina es otra más bien, visible en el paralelismo de su título con el del libro autobiográfico del poeta: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, impreso en Barcelona por la Casa Editorial Maucci en 1915, sin fecha en la portada. A pesar de que Saavedra Molina juzga la *Obra poética*, por su distribución, como “equivocada en ciertos casos y [que] peca por omisiones lamentables” (*Una antología...*, p. 8), y que “No contienen [los tomos] poemas nuevos; no son más que una nueva agrupación, un tanto caprichosa, de los mejores poemas de 5 de los libros anteriores” (*Bibliografía...*, p. 63), por dos veces se refiere “al pensamiento que guió al autor en la redistribución de los poemas” y a “la distribución que él hizo de sus poemas en esos cuatro casilleros” (*Una antología...*, p. 8), como justificando el título de la monografía. Tampoco aquí Saavedra Molina dio argumentos que probaran el supuesto empeño de Darío en la edición de una antología “planeada por él mismo”. El propio Saavedra Molina admite que “Darío anduvo algo rígido en su análisis, porque su personalidad tiene más de cuatro dimensiones, más complejidad” (*Idem*). Darío, intencionalmente, no habría restado a su obra “dimensión” ni “complejidad”.

Por el contrario, un secreto a voces, con visos de certeza, atribuye el criterio antológico de la *Obra poética* a sus editores, con exclusividad. Alfonso Reyes en *Carta a dos amigos*, enero de 1926, al poner en guardia a sus posibles albaaceas literarios en contra de las refundiciones editoriales que no respetan la cronología, nos da razones y noticias significativas (*Reloj de sol*, Madrid, 1926, p. 195; ahora en *Obras completas*, IV, México, 1956, p. 476):

Veamos: en principio, no soy partidario de refundir los libros, de redistribuir el material que contienen. No me convence —a pesar de la autoridad crítica de los editores— el sistema de reclasificación alguna vez aplicado a Rubén Darío, donde el material poético vino a quedar arbitrariamente agrupado bajo los cuatro primeros versos de aquella estrofa:

Y muy siglo XVIII y muy antiguo (tomo I);
Y muy moderno, audaz, cosmopolita (II);
Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo (III);
Y una sed de ilusiones infinita (IV).

No me satisface, singularmente cuando el autor ha ido publicando sus libros al paso de la producción más o menos; cuando él mismo los dejó bien organizados.

Con seguridad, Reyes no puso énfasis de bibliógrafo al distribuir los tomos de esa manera, sino de crítico avezado en estos problemas, que está obligado a prevenirnos de toda arbitrariedad. Establece, pues, sus precauciones, pero deja puerta abierta para los casos en que el autor no haya publicado sus libros “al paso de la producción” o cuando no los “dejó bien organizados”. ¿Es el caso de Darío? ¿Quiso “la autoridad crítica de los editores” suplir la negligencia o la ausencia del poeta? Estas son interrogaciones que debemos respondernos en breve.

MEXICO EN LA CULTURA

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

como las mejores del mundo



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

50 ¢ ejemplar

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

ESTA
REVISTA
NO
tiene agentes
de
suscripciones



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



EXITOS EDITORIALES DE DICIEMBRE

Obras completas de JUAN RUIZ DE ALARCÓN. (Tomo I. Edición definitiva. Introducción de A. Reyes. Prologado y anotado por A. Millares Carlo. Encuadernado en tela. 1024 pp. Biblioteca Americana. \$ 80.00.)

Obras completas de A. REYES. (Tomo VI. Capítulos de literatura española. De un autor censurado en el Quijote. Páginas adicionales. 456 pp. Empastado. \$ 42.00.)

EPISTOLARIO DE BENITO JUÁREZ. (Selección, notas y prólogo de Jorge L. Tamayo. Colección Vida y Pensamiento de México. 640 pp. \$ 32.00.)

La agricultura, estructura y utilización de sus recursos, por A. GONZÁLEZ SANTOS. (Empastado. 111 cuadros, 11 gráficas, 6 apéndices y 15 mapas. Sección Estructura Económica y Social de México. 280 pp. \$ 38.00.)

Planificar para sobrevivir, por RICHARD NEUTRA. (Empastado. Profusamente ilustrado. Sociología. 464 pp. \$ 45.00.)

La élite del poder, por C. WRICHT MILLS. (Sociología. 392 pp. \$ 32.00.)

Comercio mundial e inversión internacional, por DONALD BAILEY MARSH. (Empastado en tela. 774 pp. \$ 68.00.)

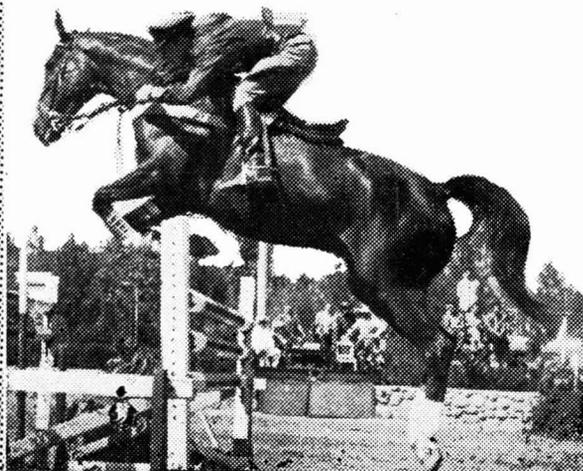
La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, por JEAN SARRAILH. (Empastado. Ilustrado. 788 pp. \$ 80.00.)

AZUCAR

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

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

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



Steele

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

LA
MEJOR
DEL
MUNDO...



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

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



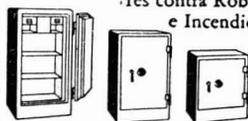
CAJAS
FUERTES

Contra
ROBO
Contra
INCENDIO
Steele

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

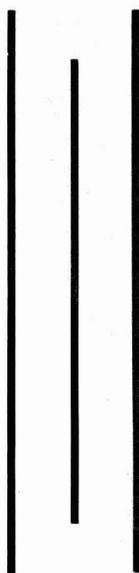
ADMINISTRACION

Y

PUBLICIDAD

EN

ESTA REVISTA



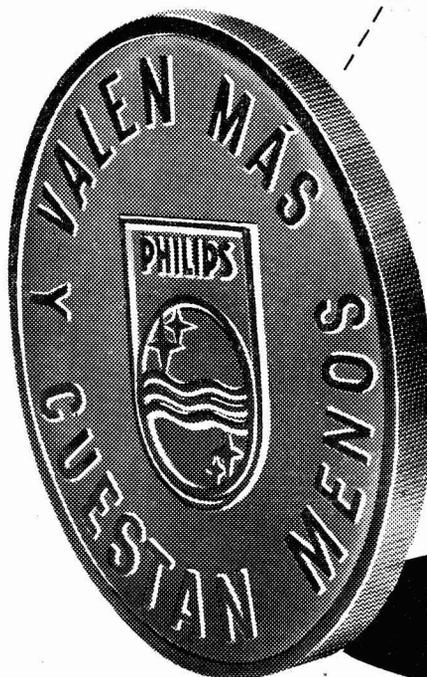
TACUBA 5

Palacio de Minería

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

VALEN MAS Y CUESTAN MENOS

*Como por
arte
de
magia...*



se presentan ante usted unas imágenes claras, acompañadas de un sonido perfecto. Si elige usted un receptor de televisión Philips, recibirá más valor por menos dinero. En esta rama de la técnica, Philips fabrica no sólo receptores, sino también transmisores, equipos para estudios de emisoras y aparatos de televisión industrial, comercial y médica. Philips tiene establecimientos en 56 países y produce aparatos adaptados a cualquiera de las normas de transmisión e incluso combinados para la recepción de varias de ellas. En todos los países y para todas las aplicaciones, Philips le ofrece un mundo de experiencia práctica en televisión. Si usted necesita un receptor o un transmisor, un bulbo o un sistema de TV en pantalla gigante, Philips le dará siempre más valor por menos dinero.

PHILIPS
TELEVISION

PHILIPS, S. E. T.

Oficinas en: Guadalajara, Monterrey, Hermosillo, Villahermosa, León y Chihuahua.

PHI-78a-58

EDITORIAL PORRUA, S. A.

LA REVOLUCION MEXICANA. *Origenes y resultados.*
Por Jorge Vera Estañol. 797 pp. A la rústica \$ 60.00.

MEMORIAS DE DON ADOLFO DE LA HUERTA, SEGUN SU PROPIO DICTADO. Transcripción y comentarios del Lic. Roberto Guzmán Esparza. 325 pp. A la rústica \$ 35.00.

FRANCISCO ZARCO. *El portavoz liberal de la Reforma.*
Por Raymond C. Wheat. Obra escrita bajo la dirección de Carlos E. Castañeda. Traducción de Antonio Castro Leal. 319 pp. A la rústica \$ 22.00.

Distribuidores exclusivos:

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

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

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

DISCOS FRANCESES

*Ives Montand, Péro Duval, S. J., Jacques
Douai, Cora Vaucaire, Pierre Brasseur y
muchos otros artistas.*

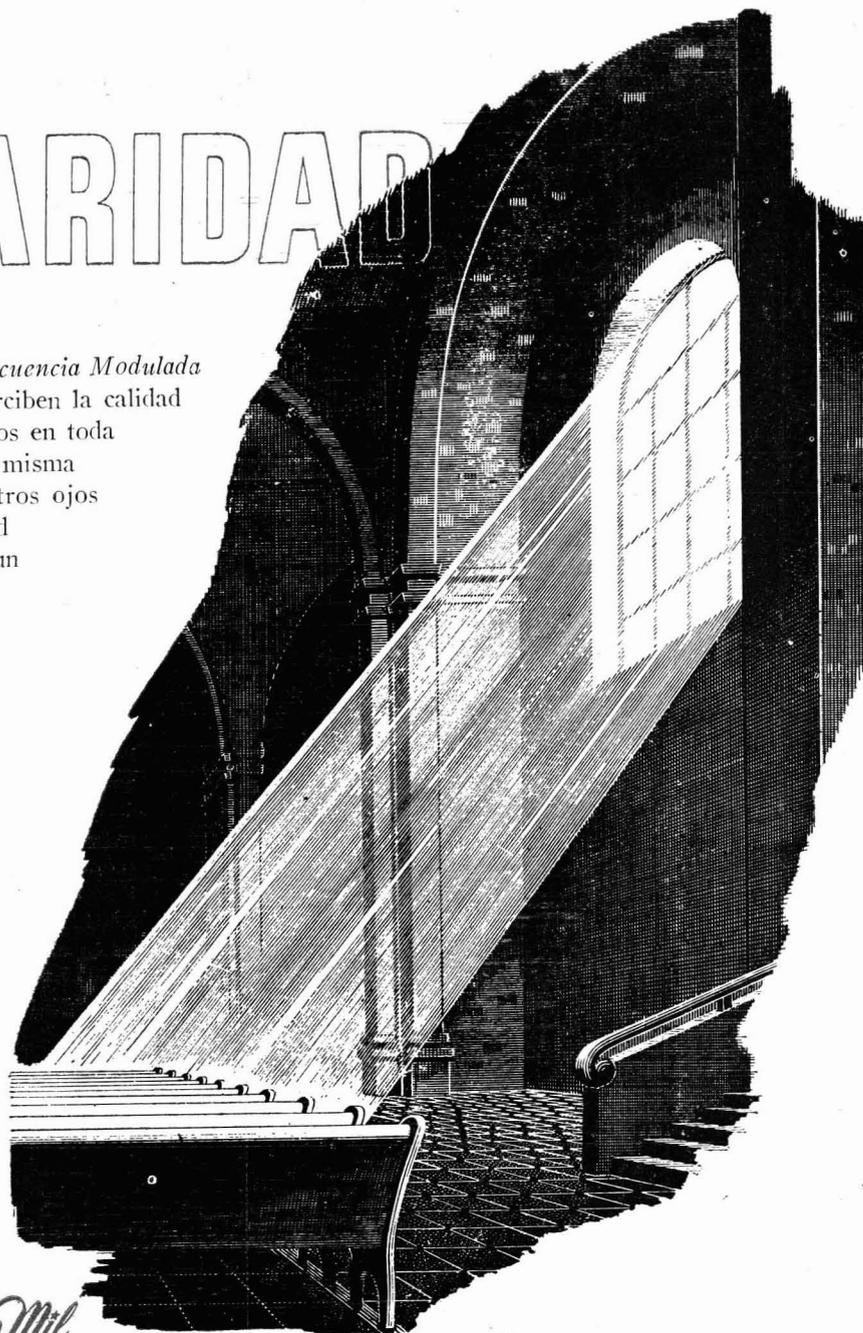
EXCLUSIVAMENTE EN

MARGOLIN, S. A.

A. Obregón y Córdoba. México, D. F.

CLARIDAD

A través de la *Frecuencia Modulada* nuestros oídos perciben la calidad tonal de los sonidos en toda su pureza, con la misma claridad que nuestros ojos reciben la claridad incomparable de un rayo solar.

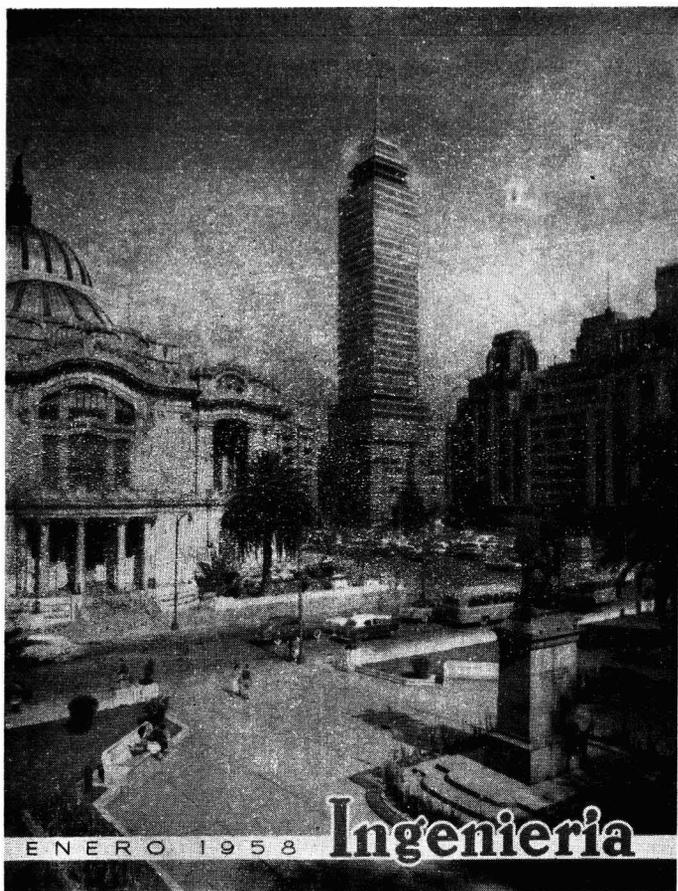


Radio Mil



Disfrute usted con las maravillosas cualidades de la *Frecuencia modulada*, de la más valiosa y completa Discoteca de Música Selecta, sintonizando en los 100.5 Megaciclos de X E O Y - F M.

Si desea usted saber con oportunidad, cuál es nuestra Programación, y así poder escuchar sus Obras favoritas en el horario señalado, llame al teléfono 12-87-53 para tomar nota de su nombre y dirección. Le enviaremos absolutamente gratis nuestra lista de programas, quincenalmente.



En el número de la Revista "INGENIERÍA" que está a la venta desde el 1º de enero de 1958, se publican cinco interesantes artículos en relación con los temblores en general y la manera de contrarrestar sus efectos, así como la importancia y naturaleza de los daños que sufrieron las construcciones de la Ciudad de México debido al temblor del 28 de julio del próximo pasado.

Asimismo aparecen las modificaciones introducidas al Reglamento para la construcción en la Capital de la República, que se acordaron recientemente.

PRECIO DEL EJEMPLAR: \$ 6.00

Suscripción anual (4 números) \$ 20.00

De venta en el Palacio de Minería,
Calle de Tacuba N° 5.
México 1, D. F.

Teléfonos: 12-80-94 21-30-95

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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

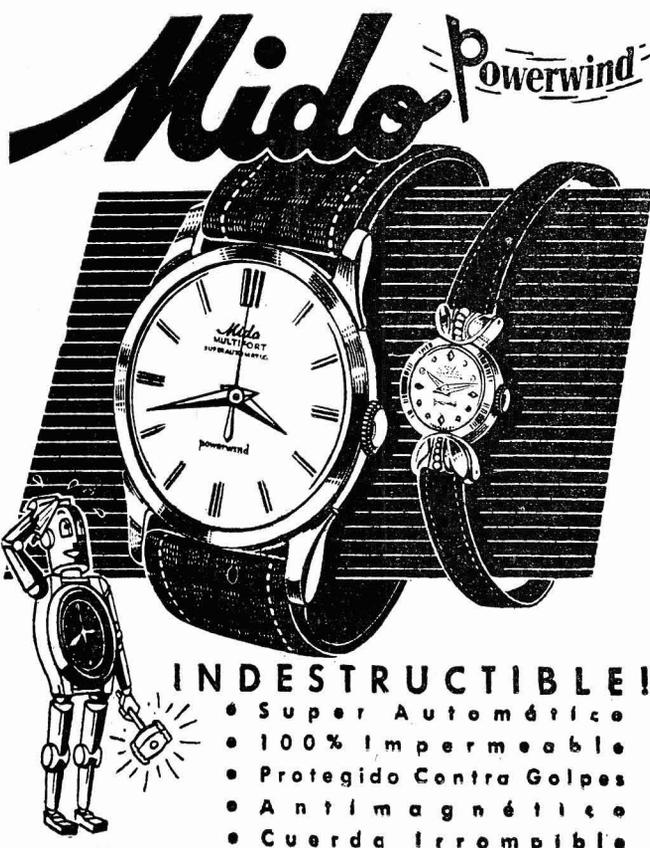
RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 73 Años al Servicio de México —

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

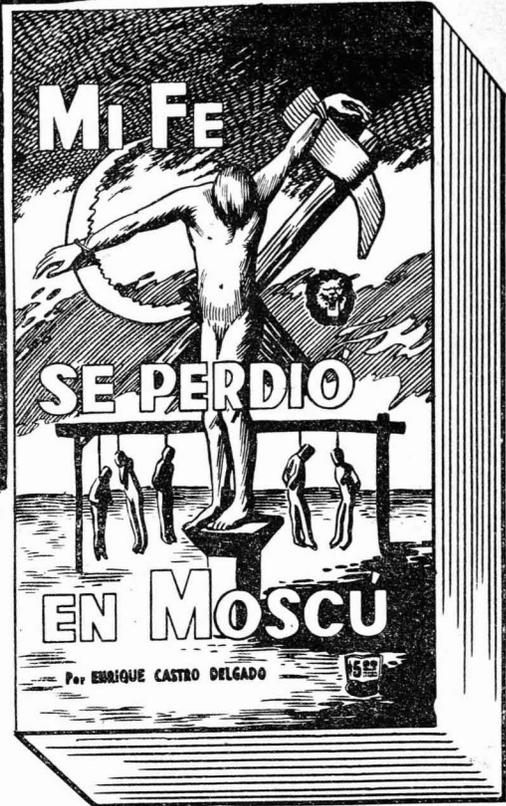


INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

DE LA HOQUERA COMUNISTA



surge una roja llamarada:

MI FE

SE PERDIO

EN MOSCÚ

nuevo y sensacional POPULIBRO "LA PRENSA" que sacudirá sus nervios.

un Populibro
LA PRENSA

escrito por el ex-Representante del
Partido Comunista de España
en la Komintern.

La tragedia de los hombres que desde España fueron a Rusia al terminar la guerra civil, pintada con colores de pesadilla. Enrique Castro Delgado inicia su estrujante relato diciendo...

"Al fin estoy en Moscú. Desde boy, soy un funcionario de la Komintern, representando al Partido Comunista de España"...

Un relato que termina con un grito agónico:

Mi fe se Perdió en Moscú

Libro excepcional, extraordinario, que difícilmente puede superarse en ambientes de derrota, de temor, de hambre, de desesperación: ese ambiente que convierte a un ser humano en algo que vagamente recuerda a un hombre ¡Pídalo en todas partes! Cuesta sólo \$ 5.00 cada ejemplar.



ENCARNACION

CAÍA EL TIEMPO. ¿En dónde? En ese fiel
instante, en el que un mundo se equilibra
y existe entre dos vidas, aún sin cuerpo.

... Y, allí estaba: ¿quién era?...

Presentí,
—no en mis ojos— que, frente a mí, la imagen
de mi palabra, abierta, me miraba.

Me alcé despacio, inmaterial.

Mi aliento
percibí, por fuera, temblando al fondo
intemporal, de mí, que no vivía...

Y, frente a mí, sin voz, vi mi palabra
entera: ¡Un cuerpo real! ¡No mío! El tiempo
en él —ya en flor—, era luz de infinito.
Recordé: ¡en esta tarde!...

En mi memoria,
ya extinguida, un sueño comenzó a arder...
Pensé: ¿mañana?...

El sueño ardió en mi olvido.

Y quise comprender: ¡Mío es el cuerpo!
Y me acerqué a tocarlo... Su calor
quemó en mí. ¡Todo el cuerpo era palabra!

Cayó la tarde. Entré a la sombra, nuevo,
sin mí, sin nadie, alegres los sentidos...
Y desperté, ya en mi palabra, al día.

TRES POEMAS

TRANSPARENCIA

- ¡ABREME!... (Con mi mano
llamo en mí mismo.)
Le abro a mi mano. ¡Al aire
sueño que vivo!

— ¡Abreme!... (Con mi sueño
llamo en mí mismo.)
Le abro a mi sueño. ¡Al aire
mi sueño vivo!

— ¡Abreme!... (Con el aire
llamo en mí mismo.)
Le abro al aire. ¡En el aire
vuelo conmigo!

(Vuelo y no vuelo:
por dos alas herido
sangro sin cuerpo...)

PRESENCIA

TAL VEZ FUE DIOS... (¿Cómo era?): Yo sentí,
que desnudo el tiempo se me asomaba
a su sangre, en mí, que de mí salía.

¡Sí; mi nostalgia enredada, fue simple
— ¡un hilo de luz! ¡camino de un vuelo!
¡vena de plata sin cuerpo!—: ¡Mi vida!

Tan claro lo vi: ¡Mi vida!... Sangraba...
Salía... Mi vida...

Tres tiempos juntos
—en cordón de un sueño a pausas— me unían...

¡Me dejé llevar! Pensé: ¡mi tristeza
amarga! ¡mi soledad! ¡mi abandono!
¡Me dejé llevar! Soñé: ¡mi alegría!

Tan claro lo vi: ¡Mi sueño!... ¿Sangraba?...
Salía... Laberinto de tres tiempos
—nostalgia desenredada—: ¡Mi vida!

Me quedé sin cuerpo. Un hilo de luz
tiraba de mí, ¿hacia dónde?...

(Perdí
mi conocimiento.)

¿En Dios lo perdía?...

Tal vez fue en Dios... (¿Cómo era?): Yo miré
hacia mí: ¡no estaba!...

Pero en la imagen
que tuve, sin mí, sentí que nacía.

LA CABALGATA

...desque vemos el engaño
e queremos dar la vuelta,
non hay lugar.

Jorge Manrique

Por José DE LA COLINA

Dibujos de BARTOLI

ALLÍ ESTÁN, grabadas en la piedra, miles de veces lavadas por la lluvia y calentadas por el sol, las palabras: apenas una recordación donde no hay nombres, donde no se alude a ninguno de los caballeros, ni a él siquiera...

Ni a él, que aquella madrugada del año 1479 había dejado la tienda para salir a la débil luz solar y leer los renglones aún olorosos a tinta, indecisos y febriles como el ánimo que los dictó.

"Gran temor tiene mi vida de mirar
vuestra presencia..."

Guareció el pergamino dentro del peto y se volvió vivamente al oír el son agudo y vibrante que levantaba en el alba rojiza los primeros estandartes y hacía entrechocar los metales. Un sordo retumbar cosquilleó las plantas de sus pies: ya traían los caballos, sujetos por las bridas, y las colas palpitaban en el frío con gestos de bandera.

"... pues amor en vuestra ausencia me
hirió de tal herida..."

Sobre su hombro se posaron el guante negro y la voz seca, menos imperiosos que amigables:

—Debeis montar. ¿Rezabais?

No era necesario volverse, cual si el guante y la voz no fueran alguien, sino algo surgido de uno mismo, el vaho tibio saliendo de nuestros labios.

—Sí —dijo.

Rezaba a los ojos aquellos, a la grisazul mirada fría cuya portadora había huido una vez, la falda siseando sobre las piedras del corredor, dejándolo a él quieto y con las ardorosas palabras atropellándose labios adentro. A ella rezaba, no a la madre de sus hijos.

Malditos el lugar, la música y la ocasión. Mil veces malditos los hacedores de acordadas músicas. ¿Por qué entonces no opuso ella los castillos más inexpugnables, muros y baluartes, y barreras, y cavas hondas y chapadas? Pero ya los laúdes habían iniciado la danza y mi mano acudía a rozar las yemas de sus dedos, y ella sonrió. De modo que ella y sólo ella es la heridora... Antes del combate desfallezco.

Nuevamente la mano apretó su hombro:

—¿Os sentís mal?

—No.

Quedó solo, poniéndose lentamente los guantes, con la cabeza inclinada, no alcanzado por el ajetreo que preludiaba el ataque, la embestida heroica o mortal. Y en verdad no estaba allí, en el campamento, no estaba en aquel alba, sino días y días atrás, en un crepúsculo, oyendo aquella campana tañida con mesurados golpes, cada vez más lentos, cada vez más graves, hasta que sólo ecos y un humo terroso quedaban sobre las dos hileras de guerreros, sobre los cascos y los férreos guanteletes posados en los pomos de las espadas, mientras las últimas paletadas, semideshechas por el viento, cubrían el montículo que abrigaba al Conde de Padres y Maestre de Santiago, su padre, muerto de aquella mala sangre...

Y no murió sobre el caballo, como quería, sino en el lecho. Pero hizo guerra a los moros, ganó sus villas y fortalezas, y cuantas veces ocuparon sus tierras enemigos, él las recobró por sus manos. Se hubiera dicho que sólo guerrear sabía, porque sólo a guerrear nos enseñó. Nunca dama alguna le hiciera flaquear, le alejara el pensamiento del combate. Yo tengo su sangre, pero estos dedos casi son de mujer —él lo decía— aunque más manejaron el acero que la pluma. ¿Qué hu-

biera dicho al ver que aquella esquiva dama me hace flaquear en esta hora? ¿Simplemente hubiera vuelto el rostro comido por la enfermedad, hubiera vuelto el rostro hacia mí para mostrarme sólo silencio? Pero no es por miedo, que deseo guardarme, sino por querer acabar otra empresa, por alcanzar otra fortaleza y derretir la fría mirada grisazul, por detener el altivo paso de faldas susurrantes. Por vivir hasta entonces quiero no morir. Adamado estoy, que no temeroso.

Vio venir hacia él, sujeto por firmes manos, su caballo. Se acercaba con el cuello arqueado, uniendo y desuniendo los cascos con los cascos de su propia sombra, las narices humeantes, los bellos húmedos... Lo montó cuando otros jinetes le rozaban ya con sus cabalgaduras. Un guante negro se había alzado para apremiarle. Aguijoneó al caballo y tomó su lugar entre los guardias de Castilla que debía capitanear. En la hilera, las cabezas de los animales remedaban un oleaje multicolor.

Un cuerno ululó, la mano se alzó, ahora enarbolando una fría llama de acero, la voz saltó por encima de todos como un pendón desprendido, y súbitamente un fragor de metálico aguacero, subiendo de la tierra con el polvo, envolvió el alud de colas, cabezas y espadas, y él subía y bajaba en la montura, mientras metros y metros de terreno desaparecían bajo él, corrían a su lado, golpeados por innumerables cascos. Luego brotó el grito invariable, repetido por dispersas gargantas, coreado por rugidos: ¡Vivan Isabel y Fernandooo!

No volver atrás, imposible; cabalgando en tiempo de ahora. No volver al corredor, tomarla del brazo y obligarla a mirarme, quitar con mi mirada lo gris de sus ojos azules, abrazar su talle, ahuecar la mano para recibir su seno. Yo cabalgando, ella susurrando velozmente en vuelo de ropas por el corredor, aumentando distancia, tiempo.

Todas a una, movidas por otro grito, las lanzas se inclinaron hasta la horizontal, oponiendo puntas y banderines hacia el castillo, que se acercaba adensándose piedra a piedra, vomitando enemigos jinetes por la inmensa puerta.



Acortaban terreno: solitarios árboles huían hacia atrás, rozándolos apenas con sus hojas; montículos subían y bajaban como ondulaciones de una parda alfombra sacudida bajo ellos. La mano enguantada en negro y la llama de acero se alzaban y bajaban una vez y otra, seguidas de colas y grupas atropelladas, desdibujándose en la polvareda acuchillada por sesgados rayos de sol. Y entonces los vio: los otros jinetes.

Jinetes amigos, puesto que también cabalgaban contra el castillo, puesto que también sus lanzas tenían pendones morados. ¿Pero de dónde habían salido, cómo se habían adelantado en la embestida? Porque ya algunos de estos repentinos aliados atravesaban el pecho de los del castillo, ya algunos caían de sus monturas, flechados desde las almenas.

Sus compañeros y él tardarían algún tiempo en llegar a la refriega, pero los cascos sonaban más lentamente, se diluían en el silencio, y jinetes y caballos rozaban apenas el suelo, parecían flotar en el aire.

Vio alzarse el guante negro y la espada, pero no entre los suyos: entre los jinetes adelantados, y vio cómo guante y espada eran derribados de un lanzazo. Volvió el rostro: el jinete de los guantes negros no había caído, cabalgaba a su lado igual que hasta entonces.

Un ramalazo de lucidez le reveló que los mismos jinetes que flotaban a su lado cabalgaban allá delante, capitaneados por un jinete que él conocía. A pesar de la distancia vio el rostro, vio la mejilla abierta y en carne viva, los rojos tejidos, el blanco del pómulo, el pus. *El rostro comido por la enfermedad. Volviéndose hacia mí, mostrándome silencio. Guerreando. Condenándome. ¿Pero por qué? ¿En qué he traicionado a mi estirpe?* Lanzó un grito de terror: aquel jinete ya no era el maestro, sino él mismo. Y se vio allá, embistiendo hasta la entrada del castillo, abatiendo la espada sobre los contrarios;



se vio alcanzado por una flecha, expulsando un violento chorro de sangre, cayendo de la montura.

Oyó un gemido y al volverse vio que el jinete de los guantes negros, atravesado por una lanza, se inclinaba sobre el pescuezo de su cabalgadura y se deslizaba hacia abajo.

El amigo de mi padre; el marido, el dueño de la grisazul mirada y el paso

susurrante. Algo empujaba su sangre, concentrándola en el pecho y en las manos. Como si su padre le hubiera habitado el cuerpo, obligándolo a embestir.

Se encontró ante la puerta del castillo, alzando y abatiendo furiosamente la espada sobre pechos y cráneos, y cuando escuchó el zumbido de la flecha, quiso frenar el caballo, echarlo atrás, pero ya era tarde.

EL POETA EN SU VENTANA

(Viene de la pág. 2)

primidos ante la actividad y la impersonalidad —en ciertos momentos— de París. En esta lista figurarían, en primer lugar, Wagner y Rilke. Rilke va a Meudon, a las cercanías de París, para trabajar con Rodin. Pero el Héroe, el Maestro, acaba por cansarse de él y por rechazarle. Y empieza un período de dudas, de angustia, de espera de la muerte. Más tarde dirá Kafka que se considera a sí mismo “muerto en vida, el verdadero superviviente”. Y Eliot: “Es necesario que pasen muchos años para descubrir que se ha muerto.” Rilke y Eliot son ambos discípulos de Mallarmé y de la corriente esteticista que es como una última degradación del romanticismo. Ambos, sin embargo, señalan el final de un universo poético y el principio de otro. A los poemas *negativos* de su juventud y madurez cabe oponer los poemas o los ensayos *positivos* de la última etapa (y en este sentido las *Elegías de Duino* son muy superiores a toda la última producción de Eliot). En ambos la evolución se produce, en parte, gracias a la religiosidad. Pero sólo en parte. Y sobre todo Rilke, para quien tal postura religiosa está ya latente o explícita desde su viaje a Rusia en 1899, da a veces la impresión

(nos referimos a los poemas anteriores a los *Sonetos a Orfeo*) de manejar su religiosidad como un instrumento más en la gran orquesta simbolista, impresionista, de la que pronto saldrán las primeras estridencias del expresionismo. Sus ángeles son a veces poemas-objeto, ángeles como objetos bellos, estáticos, propios para ser admirados, de adorno. La insistencia en la mortalidad tiene con frecuencia un dejo de sadismo o masoquismo, no el impulso que inspira el paso a una existencia superior en contacto con Dios.

*Tienen todas bocas cansadas,
almas claras sin costura.
Y un deseo (como de pecado)
a menudo visita sus sueños*

escribe en *Los ángeles*. Son las últimas notas de ese matrimonio de lo divino con lo diabólico que se lleva a cabo a lo largo del siglo XIX, de Baudelaire a Valle-Inclán. La belleza nada puede contra la soledad y la muerte:

*La soledad es como una lluvia.
Surge del mar para encontrarse con
la tarde;
surge de la vaga distante llanura
hacia el cielo, como por viejo derecho
de nacimiento.
Y de allí cae a la ciudad desde lo alto.*

*Cae como lluvia en esa hora gris, dudosa,
en que todas las calles giran hacia
el alba,
y en que esos cuerpos, abandonando
toda esperanza,
lo que deseaban, están acongojadamente
solos;
y cuando todos los hombres, que se
odian, se deslizan
juntos en una cama común para dormir,
entonces la soledad sigue fluyendo con
los ríos...*

(“Soledad, Das Buch der Bilder”)

En los *Cuadernos de Malte Laurids* nos encontramos con una historia íntima narrada en un relato visionario. Las anotaciones psicológicas, sutiles pero insistentes, constituyen sin duda una autobiografía lírica, y al mismo tiempo una posición del poeta ante las masas que le rodean. Las masas penetran por fin en la conciencia del esteticismo de fin de siglo, y con ellas la incertidumbre y la zozobra. Ni construcción orgánica ni contraste dramático: el libro avanza a la deriva, de sensación en sensación. Todo es gris, agudo, fugaz. Misterio, vitalidad en sordina pero muy atenta a sí misma; hay descripciones en que la minuciosidad —así ocurre en la escena en que nos presenta la sala de espera del hospital— consigue suprimir a fuerza de detalles toda impresión de realidad. Introspección y ob-

servación de detalles se yuxtaponen en forma tal que nos dan la impresión de que es un lúcido y sensible fantasma el que está escribiendo. Los terrores de la infancia y los recuerdos de los antepasados vienen a complicar y a enriquecer el sombrío presente. La unidad la da la emoción, y la presencia constante de unos pocos temas: la pobreza, la soledad, la tristeza, la muerte. Una especie de parálisis general progresiva parece transmitirse al lector: la desrealización es contagiosa. Los paisajes de París, acuarelados, casi transparentes, son también paisajes sin densidad, paisajes para espectros, prendidos al azar de un cielo gris, vacío. Y por todas partes el terror y la angustia, sin motivo visible, se desprenden del paisaje y de las figuras que lentamente se mueven ante él para hacer presa en el personaje central. Terror que surge de los recuerdos, de mundos increados pero insistentes, de la presencia misma de la muerte en el seno de lo vivo.

Los *Cuadernos* expresan un aspecto de Rilke que no queda claro en los poemas. Por ellos vemos hasta qué punto la tradición poética derivada del romanticismo iba a desembocar en el nihilismo y a servir de punto de partida para una actitud distinta. La búsqueda de Dios es insuficiente para calmar los terrores de Malte: recordemos que hacía ya años que Rilke había partido en busca de la belleza y de Dios, y que su peregrinación le conduce al París de los *Cuadernos*. La conclusión *moralizadora* de los *Cuadernos* —es mejor amar que ser amado— nos indica que Rilke no ha perdido la partida. Parece sobreponerse al terror a fuerza de pasividad, de abandono. No se le ocurre encerrarse en la torre de marfil. Le bastaría cerrar la ventana para no ver la miseria y el caos que le rodean. Pero ello no ocurre ni metafóricamente ni realmente. “¡Pensar que no puedo abandonar la costumbre de dormir con la ventana abierta! Los tranvías eléctricos recorren mi cuarto con ruidosa furia. Los automóviles corren por encima de mi cuerpo. Una puerta se cierra ruidosamente. En algún lado cae y se quiebra el cristal de una ventana. Puedo escuchar la risa de los grandes fragmentos, el murmullo de los pequeños. Luego, de pronto, desde el otro lado, dentro de la casa, un ruido apagado, sordo. Alguien sube la escalera: se acerca más y más, interminablemente: se queda ahí, ahí, durante largo rato, luego se desvanece. Y una vez más la calle. Una muchacha grita: *Ah! tais-toi, je ne veux plus*. Un tranvía eléctrico se abalanza nerviosamente, luego sigue por encima, avanza por encima de todo. Alguien llama. La gente corre, se persiguen unos a otros. Ladra un perro. ¡Qué descanso: un perro! Hacia el alba incluso canta un gallo; y esto me produce un alivio incommensurable. Luego, súbitamente, me duermo.” (*Cuadernos*, 1ª parte.) Rilke se transforma en una especie de *agnus Dei* colectivo. Va a concentrar en su atormentada conciencia todos los sufrimientos y terrores de la gran ciudad. Va a entregarse a ellos deliberadamente, va a dejarse traspasar por todo lo siniestro, por todo lo impuro. Hasta el silencio será mensajero de la destrucción y el caos: “Estos son los rumores. Pero hay algo aquí que es más terrible: el silencio. Creo que en

el curso de los grandes incendios se produce a veces un momento de extrema tensión: las mangueras del agua se apartan; los bomberos no suben ya por sus escalas; nadie se mueve. Sin ruido una negra cornisa se proyecta y se inclina hacia adelante, y un alto muro, tras el cual se elevan las llamas, se doblega hacia la gente, en silencio. Todos se quedan inmóviles y esperan, con los hombros encogidos y la frente arrugada, el terrible impacto. El silencio aquí es de esta clase.” No importa; lo que hay que hacer es aceptar, resignarse, pasar por todo, decir que sí a la prueba; abrirse al dolor, a la muerte, al terror: “Estoy aprendiendo a ver. No sé por qué, pero todo me penetra más profundamente hacia mi interior y no se detiene ya en el lugar en que, hasta ahora, solía quedarse. Posea un ser interior de que hasta ahora nada sabía. Todo ahora llega hasta él. Lo que ahí ocurre lo ignoro.” Todos estos textos figuran en las primeras páginas de los *Cuadernos*, y son testimonio de que deliberadamente Rilke iba a someterse al contacto con ese mundo exterior del que hasta entonces había estado protegido por la hermosa cortina irisada del esteticismo. Sólo tras la gran operación quirúrgica que los *Cuadernos* suponen volverá Rilke a emprender la marcha hacia el mundo de la belleza y de lo divino. Pero esta vez lo hará ya enriquecido en tal forma que podrá llegar mucho más lejos.

Comparado con el lento e inseguro desarrollo a Rilke, con sus incesantes crisis de silencio o turbación, el sereno y lúcido entusiasmo de los poemas de Jorge Guillén forma un extraño contraste. “La posesión de la realidad —dice al hablar de Guillén, Casaldueiro— es una posesión espiritual; no se llega a ella, sin embargo, por medio de la idea, sino poniéndose en contacto físico con las cosas. Ni realismo ni idealismo: un hambre de mirar que se sacia sólo con la contemplación.” Hambre de mirar, de poseer por el tacto y la inteligencia, por la sabia ordenación que va poniendo cada cosa, cada mirada, en su lugar, cada vez en círculos más vastos. La espera, que en Rilke tenía características turbadoras, traspasadas por relámpagos de

misterio o terror, se convierte en “un estado latente en inminencia. Una espera no de algo vago e indeciso, sino de algo seguro y claro: *sobre esa espera, mía, o toda tú convertida en tu presagio*. “Esa sensualidad temporal que infunde al espacio —goce visual, auditivo, táctil, térmico— es lo que da su especial calidad a ese mundo de masas, bloques, muros donde inútilmente la línea recta intentará imponerse, pues no sólo hay un constante juego de curvas y superficies combadas, sino que el aire y el sol y la altura con el revuelo y piar de los pájaros, o lo llenan de gracia o lo sostienen con pasión.” A Casaldueiro la poesía de Guillén le recuerda el cubismo, con su claridad y su nueva ordenación de lo visible. Pensamos también en esos cuadros de Matisse en que al fondo de un interior sereno, sensual, brilla a través de cristales y cortinas entreabiertas el cielo mediterráneo y un pedazo de mar. No podemos creer casi que haya existido el caos, que otros poetas o pintores nos hayan hablado de él:

*Una seguridad
Se extiende, cunde, manda.
El esplendor aploma
La insinuada mañana.*

(Más allá)

El mundo está ahí, vibrante y sumiso, en creador diálogo con el poeta:

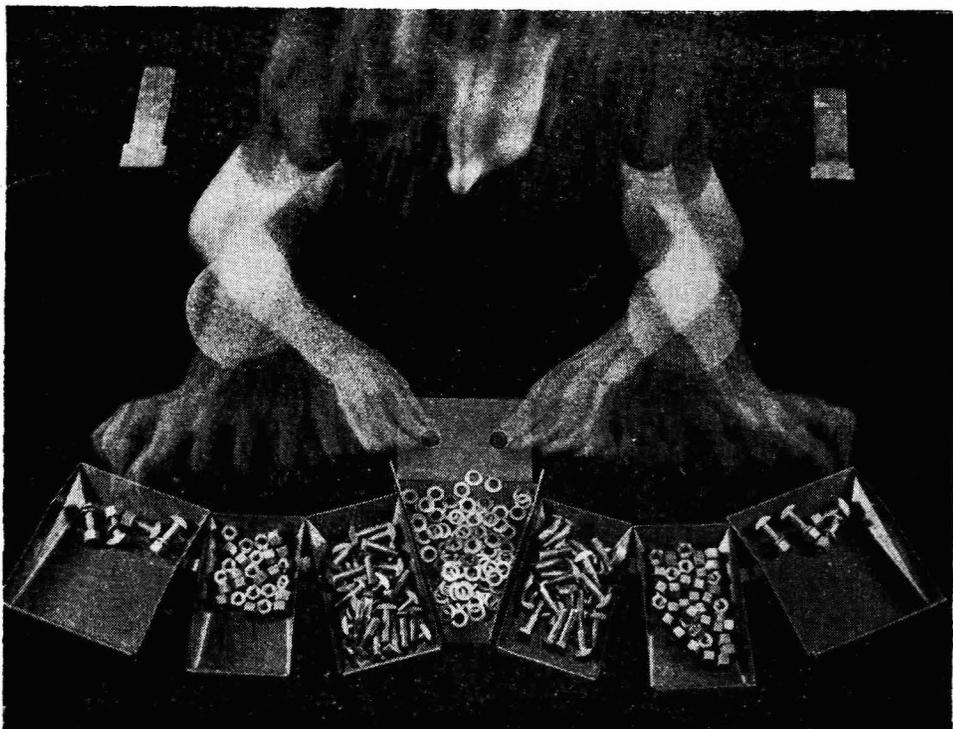
*Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa.
Soy su leyenda. ¡Salve!*

(Más allá)

“Salvación de la Primavera”, “Las glorias se habitan”, “El mundo está bien hecho”. ¡Con qué seguridad se mueve Guillén entre las cosas que crea y que lo van creando a él!

*Suprema perfección: ese andar de
muchacha,
Aurora en acto,
Facilidad, felicidad sin tacha.*

(Paso a la aurora)



—Foto Gion Mili

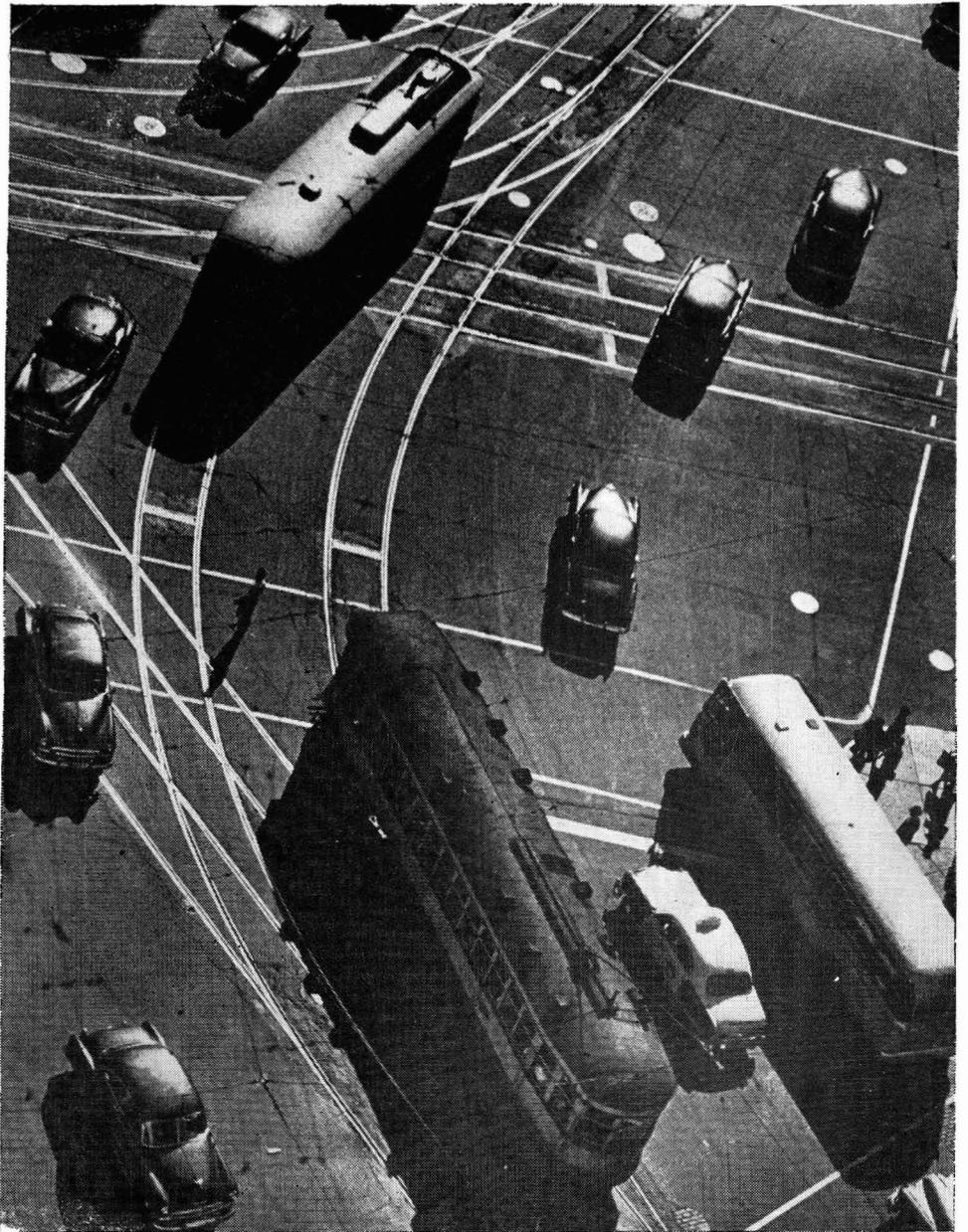
“la realidad es un espejismo que sólo sirve para detener a la inteligencia mediocre”

¿De dónde nacen esa seguridad, ese dominio, esos lazos que estrechamente unen al poeta con todo lo que lo rodea? Es inútil buscar fuentes, preguntarse por las raíces de esta poesía. Sabemos que —excepto en el sentido más puramente formal— no están ni en Mallarmé, que es exactamente lo contrario, en esencia, ni en Valéry, cuya lúcida ambigüedad problematiza sin cesar pero no llega jamás al arranque, al tono, al canto de victoria que es la poesía de *Cántico*. Valéry, heredero de Mallarmé, no puede tampoco suprimir el corto-circuito que significa el convertir un acto de intuición o de inteligencia en la materia misma de la obra poética. El pensamiento de Valéry, pequeño dios de la poesía post-simbolista, se piensa a sí mismo. “Porque es indudable que en vez de verte sobre las cosas del mundo —ha dicho de Valéry Guillermo de Torre en *La aventura y el orden*— iluminándolas y cumpliendo así su misión esencial, la inteligencia, mejor dicho, esta clase de inteligencia, sólo consigue reverter sobre sí misma. Así cada uno de los más significativos poemas de Valéry ha podido ser descrito como reflejo de estados puramente mentales. Se ha visto en los poemas iniciales de *Charmes*, en *La Jeune Parque* y en el diario en prosa *Analecte*, la traducción de los balbuceos al salir del sueño: en *Ebauche d'un serpent*, la transformación de la intuición en conocimiento; en el soneto *Les grenades*, las ideas haciéndose sensación. Y no se crea que hay celo descomedido en los intérpretes. El mismo Valéry ha escrito, por ejemplo, que ‘el tema verdadero de *La Jeune Parque* es la pintura de una serie de sustituciones psicológicas, y, en suma, el cambio de una conciencia durante la duración de una noche.’” No está, pues, en Valéry la explicación del milagro que *Cántico* supone. Ni tampoco en el Rilke maduro de los *Sonetos a Orfeo* y las *Elegías de Duino*. Para ese Rilke, que recuerda a veces la intensidad telúrica y profética de Hölderlin, la descripción de la desintegración coexiste con el deseo apasionado de que se produzca la fusión; la soledad no ha desaparecido, pero, como señala Holthusen: “es el símbolo de un auténtico y sobrio encuentro del hombre con la realidad, pero es también la condición necesaria de su serio y amoroso encuentro con el prójimo.” Pero a pesar de todos los momentos de desfallecimiento, de amargura, de constatación del fracaso, están ahí:

*Mira, los árboles son; las casas
en que vivimos subsisten aún. Sólo
nosotros
somos quienes pasamos al lado de todo
como una transposición de aire.*

(Segunda Elegía)

La conclusión se impone: el milagro de Guillén es inexplicable, y con ello que-remos indicar también que Guillén no es el poeta de nuestro tiempo, sino —esperemos— del futuro. No responde su victoria a ninguna victoria del hombre actual sobre sí mismo o sobre el mundo que lo rodea. Su optimismo, el destacar sobre la gris incertidumbre ambiente, puede incluso irritarnos, producirnos una vaga envidia metafísica. Lorca está más cerca de nuestro tiempo al combinar (como señala Vigée en *Metamorphoses of modern poetry*) el nihilismo del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*,



“selva de asfalto”

—Foto Cornelius E. Westveer

*No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.*

*Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados*

con la esperanza de la *Oda a Walt Whitman* en que pregunta:

*¿Qué voz perfecta dirá las verdades
del trigo?*

y profetizar la llegada de un niño negro que

*anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.*

Rilke había abierto su ventana, se había dejado traspasar por todos los ruidos de las fuerzas de la noche, por todos los efluvios de lo divino: no consigue más que entreabrir el futuro, anunciarnos una posible salvación a través de la soledad y el dolor. El acto de magia en que según él consistía la poesía es con demasiada frecuencia un sordo fegonazo que le quema las manos. A Guillén le basta abrir su balcón para que todo se organice en líneas de tensión, en campos de fuerza que son caminos amorosos hasta el centro de las cosas:

*¡Balcones abiertos!
Por el aire viene
Dicha aparecida.
¡Hay tierra presente!*

(Mayo nuestro)

*Incorruptibles dichas,
Del sol indisolubles,
A través de un cristal
La evidencia difunde*

*Con todo el esplendor
Seguro en astro cierto.
Mira cómo está hora
Marcha por esos cielos.*

(Salvación de la primavera)

La luz no es un efecto de teatro, una ilusión, el brillar momentáneo de nuestra propia inteligencia, sino una ancha carretera blanca para llegar a comunicar con el paisaje, con los objetos, con la mujer amada:

*¡Amor! Ni tú ni yo,
Nosotros, y por él
Todas las maravillas
En que el ser llega a ser.*

(Salvación de la primavera)

Y no es que Guillén (nos referimos siempre al Guillén de *Cántico*, no al de *Clamor*) ignore la existencia de la fealdad, la vejez, la muerte:

*Poco a poco, sufriendo
Más realidad abrazo.
¿O es ella quien me estrecha,
Profundamente en acto?*

*Verdad es: hay suburbios,
Y atroces. Para mí
Son ya tan fabulosos
Que no los sé eludir*

(Muchas gracias, adiós)

Guillén es precisamente el poeta de la aceptación, aceptación de lo concreto: encuentra la poesía en todas partes, en las alamedas o en las *selvas de asfalto*; el caos y la confusión lo incitan a mayores y más enérgicas afirmaciones:

*¿Confusión? Apretura
De vida indivisible.
No hay otra. ¡Dure, pues!
En su afán he de hundirme.*

(Ibid.)

En su afán de abarcar más, el poeta va derribando todas las barreras. Desaparece la división entre *interior* y *exterior*: la geometría humana de muros, muebles, calles, penetra en el mundo de la naturaleza:

*Se ofrece, se extiende,
Cunde en torno el día
Tangible. ¡De nuevo
Me regala sillas!*

(Tiempo perdido en la orilla)

*El naranjo y el jazmín
Con el agua y con el muro
Funden lo vivo y lo puro:
Las salas de este jardín*

(Jardín que fue de don Pedro)

*Calles, un jardín,
Césped — y sus muertos.
Morir, no, vivir.
¡Qué urbano lo eterno!*

(Vida urbana)

Por un momento pensamos en los jardines geométricos de Le Nôtre o en ciertos cuadros surrealistas con los muebles fuera de la casa y las nubes dentro. Luego vemos que se trata de un plan más vasto para hacer saltar las barreras en un esfuerzo integrador: si la geometría humana triunfa afuera, la naturaleza silvestre penetra en la casa, da nueva vida a una sencilla mesa, trayendo el rumor y la frescura de la selva:

*¡El nogal
Confiado a sus nudos
Y vetas, a su mucho
Tiempo de potestad*

*Reconcentrada en este
Vigor inmóvil, hecho
Materia de tablero
Siempre, siempre silvestre!*

(Naturaleza viva)

Desconcierta al principio que esta poesía de lo concreto esté compuesta de tantas palabras abstractas. Pero precisamente lo abstracto combinado con lo concreto nos da la sensación de que allí se halla pre-



Dalí— "ambiente de pesadilla"

sente, en todas partes, la inteligencia humana, depurando y ordenando —y gozando— tanta riqueza sensual. Pese a su estructuración tan sólida y a su aparente frialdad, no hay poesía menos objetiva: el espectador gozoso y atento queda incluido, explícita o implícitamente, en cada paisaje, que a veces le incluye y abraza en la forma más completa:

*El río diseña un arco.
¡Mejor! Nos guarda en su aparte.*

(Verdor es amor)

La geometría, las palabras abstractas, el mundo de las cosas, quedan vivificados y humanizados por esa constante presencia del poeta, que se incluye en el cuadro que pinta (como Velázquez se incluye en las Meninas, como Berceo alude a sí mismo en plena narración *objetiva*). Esta es la gran diferencia entre los poemas-objeto de Guillén y los de Mallarmé. El deseo de Guillén estalla de pronto entre objetos y paisajes, se adueña de ellos con ávido gesto:

*Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía!*

*—Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo.
El camino es ancho
Para mi porfía.*

(El otoño: isla)

Y es que si hemos de buscar raíces históricas a los poetas que nos preocupan, veremos que Mallarmé —y Valéry— dependen en último término de la tradición idealista de Descartes (o de Berkeley) a la que se ha suprimido toda referencia a Dios como garantía de objetividad. Rilke, en cambio, es el heredero del romanticismo alemán de Novalis y sus transformaciones mágicas, de Hölderlin y sus profecías apocalípticas, de Fichte y Hegel, con sus oposiciones entre el yo y el no-yo o sus conflictos dialécticos que sólo han de conseguir a largo plazo, en último término, el pleno desdoblamiento, la realización completa de la idea de lo divino.

En cambio, Guillén es el heredero de una larga tradición española de gusto por lo concreto y de integración del autor con lo creado. Esta tradición ha sido señalada por Américo Castro en *La realidad histórica de España*: a ella pertenecen tanto Cervantes, que se incluye en su *Quijote* como personaje secundario de la historia del Cautivo (algo así suele hacer Hitchcock en sus películas, en que siempre sale, aunque sólo sea por un momento), como Unamuno, empeñado en subir al cielo como totalidad cuerpo-alma-horizonte vital. El hombre hispánico, dice Castro, no separa su persona del hecho físico que acontece fuera de él; el llamado "realismo español" no es más que un caso especial de ese afán de incorporarse al ambiente —o de incorporar el ambiente a uno— al que Castro llama "actitud centáurica". (Señalemos de paso que Bousoño cree ver en el panteísmo de Vicente Aleixandre una manifestación similar de esta postura vital hispánica). Esta actitud se basa no en un estado de super-sensibilidad, de gracia no duradera, como en el mejor Rilke, sino en una actividad integradora normal, siempre despierta. Forzando un poco las cosas podríamos decir que la poesía de Rilke es poesía *de domingo*, mientras que la de Guillén conviene a la actitud humana en los otros días de la semana: hay en Guillén a veces un patente deseo de convertir lo sublime en algo cotidiano, dócil, manejable, en algo a que nos hemos acostumbrado desde hace ya mucho tiempo; como apunta Gullón, en *La poesía de Jorge Guillén*, "todo resulta a la talla de nuestras capacidades y limitaciones":

*¿Aquellos astros? Son estas
Luces;
Hacia nosotros, modestas
A diario.
¡Con qué tímido esplendor
Se aviene ese extraordinario
Descendimiento a la escala
Fatal del contemplador!*

*La noche es hoy una sala
Con sus ya humanos primores
Y prodigios.*

(Amistad de la noche)

Tras todo lo anterior nos asalta una duda, y ésta nos obliga a hacer una pausa en el curso de nuestro análisis. No quisiéramos que el lector leyera entre líneas un juicio de valor que no hemos formulado ni tenemos intención de formular: el de que Guillén, por ejemplo, es mejor poeta que Mallarmé. Hemos escogido deliberadamente cuatro poetas grandes, entre los cuales la crítica literaria, que, como ciencia o como arte, está todavía —y quién sabe si lo estará siempre— llena de imperfecciones y de tosquedades, no puede ni debe escoger. Quédese la clasificación en "primero y segundo lugar" para los exámenes o los concursos. Nos señalamos a indicar que cada poeta se construye, como puede y con los materiales de que dispone, un universo, más abierto en algunos casos, más cerrado en otros. Lo importante no es, incluso, la riqueza o la pobreza de los materiales, sino el cuidado con que han sido escogidos, ordenados, subordinados según ciertos principios de orden (o de un desorden que, a la postre, resulta, según el juego de palabras de Bergson, un segundo

orden: no hay *désordre* sino *deux ordres*; ya apuntaba Boileau

ce beau désordre est un effet de l'art

e incluso Neruda tiene su "orden desordenado", según la frase de Cervantes). El símbolo de la ventana abierta o cerrada tal como lo hemos venido empleando es útil para llevar a cabo una primera clasificación. Mas desde luego vemos que incluso cuando el poeta desea comunicar plenamente con las "potencias de la noche" algo en su formación, en sus recuerdos, en su manera de estar situado en la vida, se lo impide en forma completa; ello es también —la conciencia de esta limitación y del deseo de suprimirla— fuente de poesía, y de alta poesía, como en Rilke. En otras palabras: situar al poeta en sus coordinadas de "porosidad" o "impermeabilidad", de fe en sí mismo y en los demás o de desconfianza —y piedad— frente a la debilidad y la limitación del poeta en particular y de los hombres en general, es simplemente eso: verlo en el centro de su complicada telaraña poética, incansable araña, Penélope, atenta a la tarea de hacer y deshacer su vida, y, al mismo tiempo, ayudarnos a hacer y deshacer la nuestra. El mundo de la ventana cerrada, el de Mallarmé y Valéry, es también el mundo de la palabra, invención humana preciosa, insustituible, que permite a esos poetas manejar sensaciones, placeres, actos de pura inteligencia, con una seguridad y una precisión que no han sido quizá superadas. El mundo de Rilke, abierto y traspasado de ráfagas eléctricas y místicas, mundo de ángeles sabios y tristes, de momentos de auténtica fusión con el cosmos, es igualmente una de las máximas creaciones de la poesía moderna. La persistencia de la confianza en ciertos momentos de los *Cuadernos* y de sus últimos poemas, sabiendo como sabemos de qué materiales y a base de qué antecedentes está hecha su obra, es un rasgo de heroísmo también difícil de igualar. El mundo moderno viene arrastrando la desconfianza como una capa de sombras viscosas desde la crisis del romanticismo; la tentativa positivista por alcanzar de nuevo las certidumbres del racionalismo fracasa. El "Siglo de las Luces" es también el de Sade; el "Siglo del Progreso" es también el de *Los hermanos Karamazov*, y, un poco antes, de Kierkegaard y Nietzsche. Henry Miller ha podido decir en su ensayo sobre Proust y Joyce —en forma quizá algo simplista, y sin quizá; no tenemos más que pensar en Guillén— que "todo lo que ha acontecido en literatura desde Dostoyevski ha acontecido al otro lado de la muerte". Y agrega: "Si en esta fase biológica en que acabamos de entrar existe una solución a los problemas de la vida para la mayoría de la humanidad, no hay ciertamente sino poca esperanza para el individuo, es decir, para el artista. Para éste, el problema no consiste en identificarse a la masa que lo rodea, pues esto sería su verdadera muerte, sino en fecundar a las masas en movimiento. En resumen: su deber casi imposible es ahora el de devolver a esta edad sin heroísmo una nota *trágica*. Sólo puede hacerlo estableciendo nuevas relaciones con el mundo, volviendo a encontrar el sentido de la muerte en que se fundamenta todo arte, y reaccionando frente a él de manera creadora." Las palabras de Miller, aunque un tanto vagas, plantean una vez más el problema que nos ocupa: el de la *comunicación* del poeta

con el mundo que lo rodea (al cual sucede, en caso de que esta comunicación sea imperfecta y el poeta no quiera renunciar a ella, el de la desesperación o la angustia del poeta; e incluso, en este caso, el de su deseo de actuar en este mundo exterior para restablecer las líneas de comunicación rotas o dañadas, es decir: el de la *poesía comprometida*; y en ambos casos desembocamos en Pablo Neruda).

Por su abierto y luminoso balcón comunicaba Guillén con todo y con todos. Por su abierta ventana se desboca Neruda en un salto fatal, en un intermitente volar de pájaro herido. Porque Neruda ha comunicado con el mundo exterior y lo ha encontrado en disolución: y ahora el poeta no descansa, no puede descansar, y salta por su ventana (¿o es la ventana la que sale volando con él?):

*Porque la ventana que el mediodía vacío
atraviesa
tiene un día cualquiera mayor aire en
sus alas,
el frenesí hincha el traje y el sueño al
sombbrero,
una abeja extremada arde sin tregua.*

(Diurno doliente)

Y el poeta no podrá ya detenerse jamás. Como el Alberto Rojas Jiménez del célebre poema, Neruda *viene volando*. Indignación, plena comunicación con un

mundo caótico, nihilismo, activismo político, se dan en él en apretada fusión a través de un estilo difícil (*Interpretación de una poesía hermética* es el subtítulo del libro de Amado Alonso sobre esta poesía). Pero *hermético* se había ya llamado a Mallarmé. Aquí, sin embargo, se trata de un hermetismo nuevo, y que aspira, a la postre, a actuar sobre la misma masa cuya presencia descorazona al poeta. Termina toda tentativa de evasión. Ni la introspección elegante de Mallarmé ni los ángeles tristes de Rilke van a venir en auxilio del poeta, que se da de bruces con lo informe y tambaleante de la historia, del presente:

*Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria
en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.*

(Débil del alba)

La primera impresión que nos da la poesía de Neruda es la de una descripción onírica: ambiente de pesadilla. Pero poco a poco nos encontramos con que al contrario lo que nos viene a decir esta poesía es que ya es imposible soñar, que ya es imposible escapar gracias al sueño, porque sueño (pesadilla) y realidad son una misma cosa. Despertamos de una pesadilla para enfrentarnos con otra. Así explica



M. Utrillo— "Los paisajes de París, acuareladados, casi transparentes"

Harry Levin esta imposibilidad, en "La puerta de marfil": "El soñador romántico común... se escapa de las normas de la rutina cómoda a través de sueños de extravagancia. Pero con los años, con la aceleración de los sucesos, con la intrusión progresiva de lo irracional, la existencia común se tornaría en una extravagancia. La ironía de Heine dependía del hecho de que sus deseos-ensueños eran demasiados obvios por su falsedad. 'Es war kein Traum'. Las ironías de Kafka son más horribles porque, para nosotros en este siglo, ningún horror —ni la misma situación absurda de *La metamorfosis*— puede considerarse como demasiado fantástico. 'Es war kein Traum'. En uno de sus estados de ánimo apocalípticos, Hugo previó cómo el sentido de la realidad, bajo estas presiones, podría virarse al revés: 'Quel rêve horrible! c'est l'histoire!'"

El presente "en bruto" suele ser confuso, pero el de Neruda lo es sobremedida, y su dificultad, como indicábamos antes, no es la que presenta Mallarmé. Este, preocupado por sus transferencias, sus alquimias verbales, sus reflejos y sus juegos de palabras, quiere construirse una lengua poética de uso personal y exclusivo. Neruda, en cambio, se siente acosado por las cosas que a su alrededor se agitan, y se agita a su vez con ritmo desordenado y frenético que acaba con las conexiones lógicas:

Hay pájaros de color de azufre y
horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que
odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza
y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos,
y ombligos

(Walking around)

El poeta —comenta Amado Alonso— da rienda suelta a su repugnancia por la vida organizada de los hombres, y extrema las imágenes feístas enumerando las cosas odiosas que hay aquí y allá y, para más feas y odiosas, las ve sueltas y desconectadas, como acusando su sinsentido. Los espejos debieran avergonzarse y espantarse de reflejar una vida tan radicalmente fea. De ahí la fuga, la carrera sin pausa:

Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahures, sobre lenocinios
de escaleras gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre
jugadores de foot-ball,
del viento ceñidos pasamos:
y entonces caen a nuestra boca esos frutos
blandos del cielo,
los pájaros, las campanas conventuales,
los cometas...

(Colección nocturna)

Es este, precisamente, el reverso del mundo de Guillén. Observemos dos ejemplos: la belleza de los astros, exaltada por Guillén, adquiere en Neruda características siniestras: y las uñas del cielo se acumulan, escribe en *Enfermedades en mi casa*, expresando la amenaza que de lo alto cae sobre el poeta y su familia; la luna que penetra en su habitación —o en su propio ser— (*En mis abandonados dormitorios donde habita la luna, Sonata y destrucciones*) no es más que un traperero



Matisse— "un interior sereno sensual"

celeste, que va recogiendo a los muertos, va juntando desgracias y dolores para derramarlos en los abismos del tiempo; va metiéndolo todo

en su saco de piedra gastado por las
lágrimas
y por las mordeduras de pescados
siniestros

(El sur del océano)

La palabra *unidad* es cara a Guillén, y equivale a *comunidad* con seres y cosas. En Neruda, en cambio, es el asfixiante peso de la uniformidad en que todo, lo nuevo y lo viejo, va a parar a un solo abismo de destrucción:

Me rodea una misma cosa, un mismo
movimiento,
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta de trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes.

(Unidad)

La unidad no se da en el seno de la relación entre el poeta y las cosas, sino en el hecho de que la desintegración, la caducidad y la muerte acaben con todo por igual. El trigo, símbolo de ascendente flecha vital, símbolo de la vitalidad, va unido en este repertorio, en este catálogo, al llanto, a las cosas desteñidas y envejecidas. Todo cabe en el mismo saco.

No extrememos la antítesis: a pesar del feísmo y de la desarticulación de los materiales, quedan en Neruda (y no sólo en el Neruda de los primeros libros, sino también en ciertos momentos de *Residencia en la tierra*) ciertos símbolos y detalles que se remontan a la poesía esteticista y simbolista de fines del siglo pasado:

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio
cortado...

(Walking around)

nos recuerda a Albert Samain y a Oscar Wilde: los notarios eran la "bestia negra" de los estetas finiseculares. Pero estos relámpagos de esteticismo quedan anegados en el resto: la visión de un mundo en pedazos, acosado por la muerte; y la huida hacia lo elemental, lo primitivo:

todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida

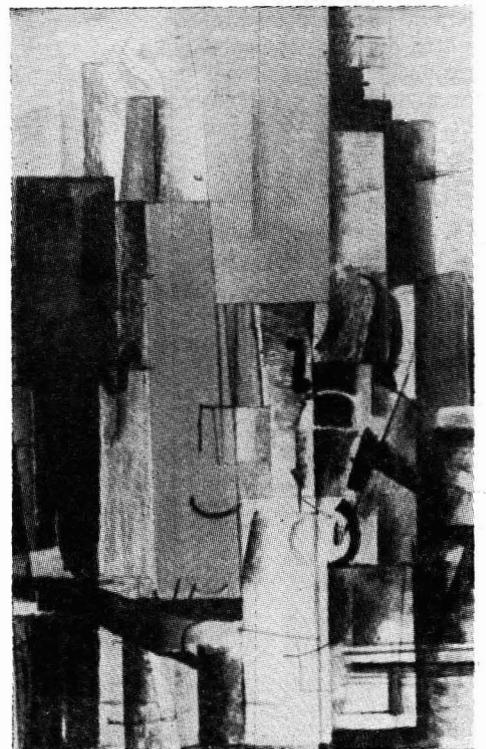
(La calle destruída)

Y es preciso abandonar este mundo que se hunde, en el que ya la vida del poeta resulta casi imposible:

Sucede que me canso de ser hombre...
Sólo quiero un descanso de piedras o de
lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni
jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

(Walking around)

Hay que abandonar la actividad sin sentido del hombre moderno, que le lleva a multiplicarse en actividades de producción y comercio en las grandes ciudades (*die grosse Städte sind nicht wahr*, había ya dicho Rilke: las grandes ciudades "no



Braque— "la poesía de Guillén le recuerda el cubismo"

son verdad") en favor de algo permanente, primitivo, elemental, como la piedra o la lana. Señalemos de paso que idéntica postura encontramos en Aleixandre, que odia todo lo que le recuerde la ciudad, la vida civilizada:

Separar un vestido crujiente, resto inútil
de una ciudad. Poner desnudo
el manantial, el cuerpo luminoso,
fluyente...

(“La verdad”, *Sombra del Paraíso*)

Lo esencial en Neruda es eso: revelación de un horizonte actual en ruinas (esta revelación está menos clara en Aleixandre, pero sí aparece de vez en cuando entre sus versículos; y queda bien patente en Dámaso Alonso, al principio de *Hijos de la ira*:

Madrid es una ciudad de más de un millón
de cadáveres (según las últimas esta-
dísticas).

(Insomnio)

Dámaso Alonso, Aleixandre, Neruda, parten del mismo punto. Sus divergencias

de última hora son más aparentes que reales; su mensaje, en lo esencial, es el mismo: fracaso del hombre de hoy, huida hacia lo primitivo, o lo religioso, o lo político como religión). Y la huida es la que más problemas plantea. Cada poeta se *compromete* a su manera: Neruda con la política en su *Canto general*; Aleixandre con el intimismo romántico o el "hombre de la calle" a partir de *Historia del corazón*; Dámaso Alonso con la religiosidad a partir ya de algunos poemas de *Hijos de la ira*, pero sobre todo en *Hombre de Dios*. Concretamente en el caso de Neruda (pero otro tanto se puede decir de Aleixandre) nos parece que la obra baja de calidad a medida que el poeta halla mayor certidumbre en su ideario personal, o a medida que trata de reflejar esa certidumbre en sus poemas. Y en cambio los mayores aciertos de Neruda (y de Aleixandre) los encontramos no sólo en la expresión de la desesperada postura inicial, sino también en lo que pudiéramos llamar su "primer refugio": lo arcaico, lo primitivo, lo virgen. Desconfiamos, en cambio, de la actitud *positiva* que hace que el poeta repudie el libro que es todavía su gloria máxima, *Residencia en la tierra*: "Contemplándolos ahora," considero dañinos los poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir." (Cit. por Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*.) Pero que un libro nos ayude a morir —a bien morir— es ya mucho. Y, sobre todo, la poesía de Neruda nos abre un camino hacia la entrada oculta de la tierra, hacia lo increíblemente primitivo. No es una poesía plenamente heroica; ninguno de sus grandes poemas puede compararse, por ejemplo, a *Masa* de César Vallejo. Sus poemas de actualidad nos decepcionan a menudo (incluso cuando comprendemos que, una vez más, la poesía americana está influyendo en la española; cada vez más, la nueva generación, la de Blas de Otero, está escribiendo poesía *comprometida*, tal como señala Max Aub en su reciente libro sobre esa poesía). Es como si Neruda no escribiera buena poesía de propaganda no porque no pueda ser buena ninguna

poesía de propaganda, sino porque su espíritu se hubiera ya refugiado en este pasado inmemorial, y ahora estuviera entre nosotros su cuerpo sostenido por una especie de fantasma, por los restos de este espíritu, que está ya vagando —para siempre— entre los picachos del Macchu Picchu:

*como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre*

(Alturas de Macchu Picchu)

Y la subida de lo hondo es difícil o imposible:

Sube a nacer conmigo, hermano.

*Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.*

(Alturas de Macchu Picchu)

"El arte sólo empieza no sólo allí donde acaba la propaganda —afirma Guillermo de Torre— sino, más exactamente, en aquel punto donde ésta se eleva a un plano de transfiguración y aun de indivisibilidad artística." Quizá esto explique el relativo fracaso —a nuestro parecer— de la segunda parte del *Canto general*. No basta con hacer una división entre *buenos* y *malos* para crear una actitud épica, sobre todo cuando los *buenos* son, con frecuencia, pasivos, amorfos, simples símbolos de una colectividad mal definida. De las tres moradas terrestres de Neruda —la caótica del presente, la misteriosa y compacta de las épocas primitivas, la política— preferimos las dos primeras. El primitivismo de Neruda, como el de Aleixandre, no es épica, sino mito, hombre todavía en formación, todavía no desprendido de los elementos que lo rodean:

*A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame
hundir la mano
y deja que en mí palpite, como un ave
mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!*

*Déjame olvidar hoy esta dicha, que es
más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el
mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo
para salir del fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades
sumergidas.*

(Alturas de Macchu Picchu)

En el crepúsculo de la iguana, entre las plantas del maíz, como una lanza terminada en fuego, sirviendo de fondo a los animales y a los hombres, al guanaco fino como el oxígeno y a la anaconda devoradora y religiosa, la ciudad como un vaso se levantó en las manos de todos. No antropología, sino mitología, mito de una ciudad eternamente petrificada:

*Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espigas.
Madre de piedra, espuma de los cóndores.
Alto arrecife de la aurora humana.
Pela perdida en la primera arena.*

(Alturas de Macchu Picchu)

Como Aleixandre, Neruda parece desafiar las leyes de la perspectiva, y ver sus paisajes, caóticos o primitivos, desde varios puntos de vista a la vez. Cardona Peña cita una frase que cree atribuible a Villaurrutia: "esta poesía del *Canto* es la naturaleza sin marco". Guillén veía al mundo desde su perspectiva, desde su marco (volvamos al tema original: la ventana es también un marco). Para Neruda, que ha salido volando por la ventana, ya no hay marco posible. De ahí su dinamismo, su imposibilidad de quedarse quieto, meditando en su habitación, o en parte alguna. Sólo se encuentra a gusto en el seno de lo ilimitado, de lo cósmico, de lo remoto (en el espacio y en el tiempo), en el centro de piedra del orden de las soledades ("Vienen los pájaros", *Canto general*). La reconstrucción del pasado prehispánico tiene todavía características de ensueño: la ciudad antigua, ventana de las nieblas, paloma endurecida, traza en el aire enrarecido su perfil espectral:

*Aguila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.*

Campana patriarcal de los dormidos.

(Alturas de Macchu Picchu)

Pero el poeta sabe qué sueña. La poesía moderna ha vivido en gran parte —desde Rousseau y el romanticismo— de sueños. Pero ya Novalis había anunciado en uno de sus aforismos: "Estamos a punto de despertar cuando soñamos que soñamos." Y a veces el poeta moderno podría exclamar, como la estatua de la Noche que esculpió Miguel Angel:

*Cero m'è'l sonno, e piú l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura:
Però non mi destar, deh! parla bassa.*



Daumier— "la bestia negra de los estetas"

EL MAESTRO ECKHART

Y

EL PAPADO

Por J. M. COHEN

EN EL PREFACIO a la bula *In agro dominico*, de 1329, por la cual el papa Juan XXII condenó las enseñanzas del recién fallecido maestro Eckhart, se acusa al gran dominico alemán de “desear saber más de lo que debería”; pero, en realidad, de desarrollar ciertas ideas metafísicas que, aunque implícitas en buena parte del pensamiento cristiano, se habían ido descuidando a medida que la mezcla escolástica de teología y filosofía cristalizaba en sistema. Tomás de Aquino había sido canonizado y su escolasticismo gozaba para entonces de un reconocimiento casi oficial. Pero aunque los veintiocho artículos de la bula en contra de Eckhart tocaban sobre todo en puntos de metafísica, las razones por las que se le condenó fueron de naturaleza eminentemente práctica. Los teólogos de Aviñón pronto se dieron cuenta de que, de extenderse con entera libertad, la influencia de Eckhart podía afectar en forma grave la actitud de los cristianos hacia la Iglesia, sus prelados, su liturgia y su teología.

Por su parte, y como no deseara conscientemente representar el papel de reformador, Eckhart abandonó el campo al primer ataque, aunque sin renunciar, a lo largo de las repetidas acusaciones, a cierto oblicuo desprecio intelectual por sus atacantes. Se reconoció de inmediato capaz de caer en error, pero no en herejía. Pues mientras el primero —según explicó— depende sólo del intelecto, fallible de suyo, la segunda requiere un esfuerzo de la voluntad, lo que en él era imposible. Sostuvo no haber predicado nunca deliberadamente falsa doctrina, y se retractó de todo aquello que en sus obras pudiera inducir a alguien a error. A pesar de todo, fue condenado póstumamente por esa bula “para que sus enseñanzas no echaran raíces más profundas en los corazones de las gentes sencillas a quienes estaban dirigidas”.

La bula constituía una necesidad. La retractación de Eckhart no era suficiente, pues sus doctrinas estaban ya fortaleciendo aquellos centros en los cuales las diferencias con la jerarquía de la Iglesia habían sido endémicas durante más de un siglo; de hecho, desde la aparición de la Hermandad del Libre Espíritu, la que proclamó, a principios del siglo XIII, que la salvación no depende, en modo alguno, de los sacramentos de la Iglesia, y que lo que se considera pecados de la carne no lo son cuando se cometen por amor. Tanto a la Hermandad como a sus sucesores los begardos y los valdenses, quienes continuaron sosteniendo estas ideas, se les persiguió como heréticos y falsos pastores. Los begardos y los valdenses fueron los ascendientes directos de Hus y los lolardos, y, puede decirse, del Protestantismo; y eran particularmente fuertes en el valle del Rin, en donde Eckhart había desarrollado una mayor actividad.

La influencia de un predicador tan eminente, cuyas conclusiones coincidían en muchos aspectos con las suyas, proporcionó un gran aliento a estos críticos de la jerarquía católica, pues se decía que Eckhart, quien en lo personal no era enemigo ni de la Iglesia ni de la teología, sostenía que las relaciones del hombre con Dios no dependen, en última instancia, de ninguna de aquéllas. Es más, como

predicaba principalmente en alemán, ya que se dirigía a monjas y a otras personas de escasos latines, circulaban aquí y allá apuntes de sus sermones, con frecuencia en forma imperfecta, lo que daba a los heréticos un mayor apoyo del que hubieran recibido de las versiones exactas. De manera que sea cual fuere el papel que su condena haya tenido en las querellas políticas de su tiempo, entre los dominicos y los franciscanos, o entre los partidos papistas o antipapistas de Alemania, la bula *In agro dominico* fue para el desacreditado Papado, en su cautiverio de Aviñón, un acto de defensa propia.

La curiosidad intelectual —“el deseo de saber más de lo necesario”— no es una de las principales características de los cincuenta y nueve sermones y los tres tratados seleccionados y traducidos por Quint¹ del alemán medieval al moderno. Tampoco es fácil ver los fundamentos de la segunda acusación general de la bula, esto es, que Eckhart “desoyó la voz de la verdad y prestó oídos a fábulas vanas”. Todo lo que Eckhart dice parece estar sustentado en el doble apoyo de la experiencia y la autoridad. En la experiencia cobrada durante estados de conciencia mística, tal como el descrito en el sermón *Surrexit autem Saulus* (Quint N^o 37), y en las numerosas autoridades que cita a lo largo de sus obras. Sin duda, el elemento más importante del estilo de Eckhart es esa mezcla de intelectualismo y emoción que también puede encontrarse en su contemporáneo Dante. Pocas veces se siente uno tan conmovido por el pensamiento, o tan informado durante la emoción, como cuando se lee a Eckhart, quien fue en su terreno tan gran innovador como en el suyo el poeta de *La Divina Comedia*. El idioma alemán, tal como Eckhart lo encontró, era incapaz de



Martín Lutero

expresar ideas filosóficas, y difícilmente un instrumento para escribir prosa. De ahí que Eckhart se viera obligado no sólo a acuñar nuevas palabras y giros para trasladar conceptos filosóficos del latín, sino también a elevar los modismos de la corte y el púlpito a la dignidad del lenguaje literario. De la misma manera que Dante fue el primer gran poeta vernáculo de Italia, Eckhart fue el primer maestro de la prosa alemana. Era también hombre de gran erudición.

Entre las autoridades a que recurre se encuentran Platón y Aristóteles, Séneca, Cicerón y Plotino, Orígenes, San Agustín, Boecio y el seudo Dionisio. Pero con frecuencia deja de mencionar los nombres de los autores que cita, lo que origina problemas casi insolubles para los editores de hoy. La misma Inquisición, cuando Eckhart fue llamado a comparecer ante ella en Colonia, atacó tres frases de uno de sus sermones que en realidad eran citas “Ellos pueden cuidarse solos”, dijo Eckhart refiriéndose a los autores antiguos, y añadió que el resto de su tema se basaba en la primera Epístola de San Juan.

Como se resume en la bula de 1329, las creencias de Eckhart parecían formar un coherente sistema, del cual diecisiete temas fueron condenados como heréticos y once tan solo como sospechosos. Los tres primeros se referían al Tiempo, que para Eckhart era sólo un fenómeno del mundo y de la vida terrena. En un sermón, traducido por el profesor Clark pero no incluido en la selección de Quint, Eckhart observa:

Los días que pasaron hace seis o siete días, y los días que fueron hace seis mil años, están tan cercanos al día que llamamos hoy, como el día de ayer. ¿Por qué? Allí el tiempo es un eterno Ahora. Desde que los cielos giran, la primera revolución del firmamento es día. Allí el día del alma pasa en un momento y, en su luz natural, en la cual están todas las cosas, es pleno día. Allí el día y la noche son uno. Allí es el día de Dios, en el cual el alma habita en el día de la eternidad en un Ahora esencial.

Basándose en esos pasajes, la bula acusaba a Eckhart de negar que hubiera habido un momento en que el mundo fue creado. “También podría admitirse —se lee en el segundo artículo de la bula— que el mundo ha existido desde la eternidad”. Pero a un lector del siglo XX puede parecerle que Eckhart definía el tiempo a la manera de Plotino, es decir, como un aspecto sólo local de la eternidad.

Ocurre lo mismo con la doctrina de Eckhart que considera el alma como una chispa divina (*das Seelenfünklein*), doctrina condenada por herética en la primera de las acusaciones generales de la bula. Si un hombre es capaz, en la experiencia mística suprema, de vivir en este “ahora presente”, entonces no hay duda de que cierta parte de él existe al margen del tiempo en esa esfera atemporal. Por tanto, en el hombre hay algo —su “intelecto”, lo llama el artículo— “increado” e “increable”.

La bula ve sólo como sospechosa la posición de que “un hombre bueno es aquel hijo de Dios que es el único engendrado”. La actitud de Eckhart hacia la historia del Nuevo Testamento es ex-

trañamente equívoca. A pesar de que en su tiempo la interpretación alegórica era común, Eckhart destaca por valerse de ella casi invariablemente. Para él, Cristo es más que todo una potencialidad en el corazón de cada hombre. La primera aspiración de todo hombre bueno debe ser el noble nacimiento o re-nacimiento, prefigurado para él por Jesús cuando abandonó a sus parientes (la multitud) y permaneció en el Templo, durante su primera visita a Jerusalén (*Et cum factus est Jesus*. Quint No. 59).

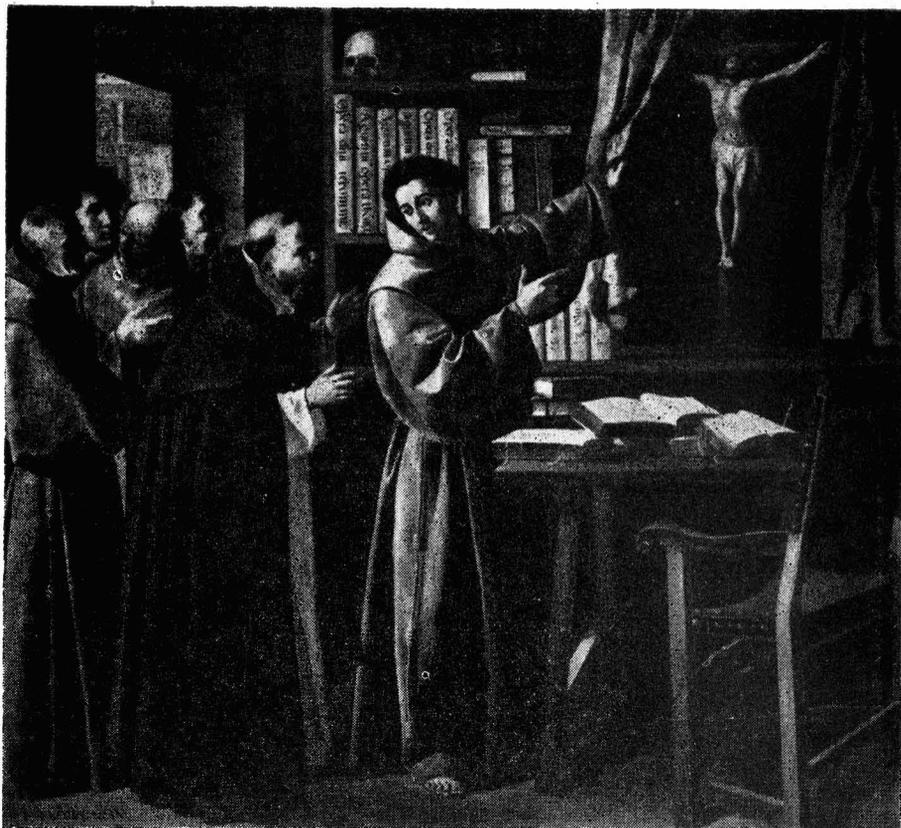
Si deseas encontrar este noble nacimiento, en verdad debes dejar la multitud y retornar al punto de partida, al lugar del cual has venido. Las potencias del alma y sus obras, éstas son la multitud: memoria, entendimiento y voluntad; todas te diversifican, de ahí que debas abandonarlas todas: la percepción sensible, la imaginación y todo aquello en que te encuentras a ti mismo y que te tiene a ti mismo por objeto. Sólo entonces podrás encontrar este nacimiento; pero, créeme, no de otra manera.

El lugar al que debe regresar el que busca, abandonando todo aquello que lo individualiza en el tiempo, era de la misma materia que esta increada e increable chispa, el *Seelenfünklein*. Eckhart negó haber dicho que esa chispa fuera increada. Sin embargo, al atribuirle una existencia fuera del tiempo se expuso a esa acusación. De todos modos, sus creencias son en realidad demasiado finas para ser atrapadas en la red de los teólogos de Aviñón. Si bien ninguna de sus afirmaciones choca radicalmente con las del escolasticismo, el tono difiere y las influencias neoplatónicas son mucho más pronunciadas, pues Eckhart, como Plotino, toma la experiencia mística y el re-nacimiento del hombre como los puntos centrales de su sistema.

La posición de Eckhart ante el pecado es declarada sospechosa en el artículo 14, según el cual el dominico acepta tan completamente la voluntad de Dios que ni siquiera desea no haber pecado, ya que es evidente que Dios deseó que pecara. Pero aquí los teólogos le prohibieron una creencia expresamente sostenida, casi con las mismas palabras, en el libro *De novem Rupibus*, compuesto por la Hermandad del Libre Espíritu y usado por ésta para defender su afirmación de que todo acto estaba permitido a aquel que verdaderamente amara. En el tratado *Reden der Unterweisung (Palabras de consejo)*, que Quint reproduce completo, Eckhart aborda el asunto en forma algo diferente, insistiendo más en el arrepentimiento que en el pecado; pero, de la misma manera, dando mayor importancia al estado de ánimo de la persona que a las cualidades de las acciones individuales.

Esta penitencia significa simplemente un espíritu que trasciende las cosas y se recoge en Dios. Sigue con entera libertad cualquier acción por la cual seas más capaz de lograr esto; y si encuentras que te lo dificulta alguna disciplina externa—velar, ayunar, leer o lo que sea—no vaciles en abandonarla de inmediato y no temas por tu penitencia. Dios no repara en los actos en sí mismos sino sólo en la voluntad, en el móvil, en el sentimiento que pones en lo que haces.

“Dios no recomendó expresamente trabajos externos”, dice el artículo 16 de



Zurbarán—“Tomás de Aquino gozaba para entonces de un reconocimiento casi oficial”

la bula, uno de los que declaran a Eckhart sólo sospechoso de herejía. Pero el sermón *Intravit Jesus in quoddam castellum* (Quint No. 28), sobre el tema de Marta y María, debiera haberlo absuelto de cualquier cargo de esa naturaleza:

María... no era todavía María mientras estaba sentada a los pies del Señor. Lo era en nombre, no en naturaleza. Estaba llena de gozo y anhelo porque por primera vez oía lecciones de vida. Marta era realmente Marta y por eso pidió: “Señor, ordénale que se levante”, queriendo decir “Señor, no me agrada que esté sentada allí únicamente por el placer de-hacerlo. Quiero que conozca la vida y verdaderamente la posea. Dile que se levante y sea realmente María”.

En ese lenguaje vivo y pintoresco recomendaba Eckhart a sus oyentes la vida de la actividad corporal, unida al recogimiento mental. Los pensamientos, las imaginaciones, la contemplación de uno mismo y el autorreproche, eran los enemigos; la vocación, ya fuera para el convento, ya para el siglo, ésa era la escuela; y la finalidad era ese re-nacimiento, gracias al cual María podía convertirse verdaderamente en María, gracias al cual el Hijo nacía en el corazón, y después del cual todos los acontecimientos se volvían indiferentes al hombre, puesto que su alma quedaba para siempre separada de ellos. “¿Es mejor—preguntó alguien a Eckhart—retirarse de la multitud a la paz de una iglesia?”.

—No—respondió Eckhart—; el hombre justo lleva a Dios con él en todas partes, en la calle, entre una muchedumbre, lo mismo que en una iglesia o en la soledad de su celda... El que no lleve a Dios dentro de sí, será distraído por las gentes; no sólo por las malas compañías sino también por las buenas... El obstáculo está en él mismo, porque Dios no se ha convertido en todo para él.

Después de la proscripción de 1329, el sistema de Eckhart no podía tener partidarios declarados. Sin embargo, es evidente que Heinrich Suso y Johann Tauler, los escritores místicos mejor conocidos de la generación siguiente, lo reverenciaban. Ambos deben de haber sido sus discípulos y por lo menos el primero fue su amigo. Pero ninguno de los dos podía defender sus doctrinas expresamente. Los estados místicos se describían para entonces en más estrecha conformidad con el lenguaje teológico. Palabras como *Seelenfünklein* no se volvieron a usar. Heinrich Suso, no obstante, en su *Librito de la verdad*, cuyo primer borrador parece haberse escrito durante los angustiosos días del proceso contra Eckhart, trata de conciliar los pensamientos de su maestro con otros de fuentes más ortodoxas, y al mismo tiempo ataca las opiniones de los begardos y la Hermandad del Libre Espíritu. En el capítulo sexto, como discípulo, defiende y explica las intenciones de su maestro al “Salvaje”, quien expone los puntos de vista por los cuales el Maestro fue condenado.

Sin embargo, Eckhart fue olvidado pronto, o sólo recordado como fraile hereético y jefe de los lolardos. Sobre los místicos ingleses John Hilton, Julián de Norwich y el autor de *The Cloud of Unknowing*, no ejerció influencia directa. Ruysbroek y Tomás de Kempis probablemente lo conocieron sólo a través de Tauler, y es improbable que Lutero lo haya conocido de primera mano. Que sepamos, el único devoto de los sermones de Eckhart es el poeta Angelus Silesius, quien demuestra haber conocido bien varios de ellos. En él reaparece el *Fünklein (Der Cherubische Wandersmann*, iv, 137); para él, el justo no reconoce ley (v, 277), y el hombre, si es que ha de ganar honra, debe él mismo volverse Dios (vi, 30).

No se redescubriría totalmente a Eckhart hasta el Romanticismo. Hegel y Schopenhauer lo citan con encomio, y su

UNA SOCIOLOGIA DE LA "IRRESPONSABILIDAD ORGANIZADA"

Por Enrique GONZALEZ
PEDRERO



El Papa Juan XXI

primer editor, Franz Pfeifer, lo declara "uno de los más profundos pensadores de todos los tiempos". Los nazis, interpretándolo de la manera más perversa, trataron de convertirlo en uno de los precursores del cristianismo germánico, y le atribuyeron una idea más extraña que cualquiera de las que se le achacaron en vida: que la sangre es lo más noble en el hombre. En la actualidad, Quint y otros trabajan en una edición definitiva de sus obras, tarea que se vio interrumpida por la guerra.

La presente selección de Quint recoge sólo sermones de cuya autenticidad está seguro. De ahí que haya desechado la conversación del Maestro con su alumna la Hermana Katrei, que contiene patentes pasajes heréticos. El estilo de Quint es agradable y sus notas muy escrupulosas. En su introducción al pensamiento de Eckhart, el profesor Clark precisa hechos históricos e ideas teológicas, y hace todos los esfuerzos posibles por proteger al maestro contra cualquier sospecha de herejía. Si hubiera sido tan inocuo y tan poco original como este ensayo preliminar quiere hacernos creer; si, como el profesor Clark pretende, sus más altos vuelos fueran meramente poéticos, es dudoso que la Iglesia se hubiera tomado tanto trabajo en destruir su influencia; y es dudoso que los veinticinco sermones, tan excelentemente traducidos en la segunda parte del libro, contengan tanto alimento espiritual.

Traducción de Augusto Monterroso.

1 Meister Eckhart: Deutsche Predigten und Traktate. Herausgegeben und übersetzt von Josef Quint. Munich: Carlo Hanser Verlag. DM 17.80.

2 James M. Clark (Editor): Meister Eckhart. Nelson. 25s.

ACLARACION

A numerosos lectores sorprendió, con justicia, la transcripción que hizo *La Feria de los Días*, en el número próximo pasado, de un "elogio fúnebre" a Jorge Luis Borges. Nos apresuramos a esclarecer: no, Borges no ha muerto; felizmente continúa en Buenos Aires entregado a las tareas que tiene a su cargo. Pero el hecho es que mientras el autor de *La Feria* permaneció en París, desde donde fue enviada dicha transcripción, allí se daba a Borges por fallecido, y casi todos los periódicos le dedicaron obituarios de variable longitud. Valga tamaño error, cuya fuente original desconocemos, por la satisfacción que nos causa el poder rectificarlo.

¿EXISTE un estilo norteamericano? ¿Puede hablarse de un estilo "nacional", maduro y común a todas las formas de expresión norteamericanas de nuestra época? Los grandes estilos nacionales se han producido siempre en las épocas históricas de culminación, cuando todos los aspectos de la vida de una nación responden a una unidad de objetivos, de fines, de aspiraciones, de ideales; cuando los estilos individuales se integran en un estilo común, en el estilo de la sociedad, y reflejan cons-



O. Welles retrataba al tipo ideal

ciente o inconscientemente ese común denominador. Si pensamos en el modo de vida norteamericano y en sus expresiones o representaciones artísticas, no es difícil hallar ciertas coincidencias de fondo y de forma entre la pintura, la novela, el cine, el teatro... Los cuadros de Ben Shan, la obra de Dos Passos, los *films* de Stanley Kramer, las piezas de Arthur Miller, tienen algo en común. Y no es, precisamente, un contenido apologético, como suele suceder en las épocas de unificación nacional de un estilo (el estilo Luis XIV, el arte español de la contrarreforma, etc.), sino por el contrario, crítico. Es decir, que si existe un estilo norteamericano, ese estilo se caracteriza por expresar una actitud vitalmente inconformista. Ahora bien, ocurre que generalmente esa desaprobación de los ideales o de la estructura misma de la sociedad norteamericana, se produce objetivamente, casi como un *frío* reportaje periodístico. Algunas veces el reportaje se limita a la descripción, al exterior, a la nota periodística: la noticia. En otras

* *La "élite" del poder* de C. W. Mills, F. C. E., México, 1957.

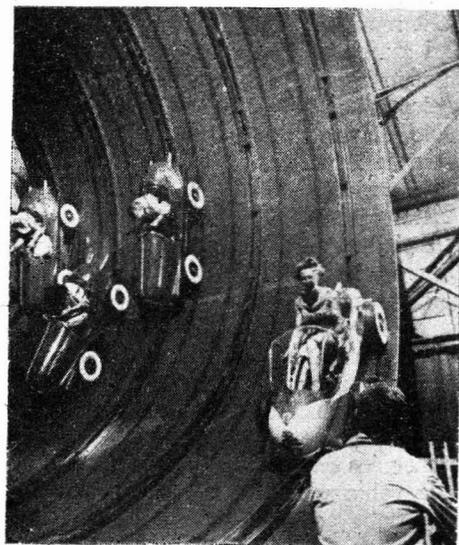
ocasiones, la cosa va más allá. No se trata sólo de presentar el *cómo* de un acontecimiento sino de penetrar en el *por qué* de los problemas.

En el *Citizen Kane*, uno de los mejores, más representativos y discutidos *films* norteamericanos, Orson Welles retrataba al *tipo ideal* de héroe de los Estados Unidos. En efecto, el personaje central, Kane —que muchos críticos identificaron como William Randolph Hearst— es un magnate que ha triunfado en el mundo de los negocios y que influye poderosamente con los medios de que dispone en la vida nacional e internacional de su país. Las significativas palabras de Welles que sirven de introducción al *film* adelantan al espectador en un segundo, el tema de la película que se propone presenciar y lo pone en guardia, en *situación*: "Señores, señoras, no sé qué pensarán ustedes de *Mr. Kane*, ni quiero imaginarlo... Kane es a la vez, un héroe y un canalla, una basura y un buen tipo; un gran ciudadano americano y un cerdo. *Todo depende de lo que de él se diga*".

En ésta, como en tantas otras ocasiones, el arte había tomado la delantera...

De algunas grandes novelas suele decirse que son frescos de la sociedad de su época; *La "élite" del poder*, de C. W. Mills* —sin ser una novela, aunque en no pocas ocasiones lo parezca— más que en un fresco hace pensar en una fotografía de enormes dimensiones, como las que ahora cubren las paredes de los grandes rascacielos de una urbe moderna. Este libro viene a completar el estudio de la sociedad norteamericana que ha hecho C. Wright Mills en sus libros anteriores sobre los obreros, *labor leaders*, y la clase media, *white collar*. Con este libro, Mills cierra momentáneamente (?) el círculo. Publicado originalmente el año pasado, lo reciente de su aparición garantiza su actualidad y la vigencia de los datos de que el autor se ha servido para estructurar su interesante sociología descriptiva del poder en los Estados Unidos.

La "élite" del poder es un corte horizontal en el estrato superior de la sociedad norteamericana, que deja al descubierto todas sus vetas y elementos. Los



"irresponsabilidad organizada"

hombres que forman los *altos círculos* tienen una experiencia del poder y un conocimiento técnico del mismo, que los aleja considerablemente del *hombre de la calle*: son los que toman las decisiones, los que dirigen las empresas, conducen el ejército, y administran los organismos del Estado.

El estilo de Mills corresponde a lo que hemos llamado "estilo norteamericano". El traductor de Max Weber (*Essays in sociology*) utiliza un método descriptivo que *presenta* en forma de noticias, de reportaje, la conducta externa, visible, de los grupos dirigentes. No penetra en las motivaciones; no intenta crear una psicología social, pero sí establece un rasgo característico implícito en todos los ámbitos de la vida norteamericana: la aventura. Ese sentido de aventura gobierna al azar los destinos de la gran potencia y tiñe las decisiones más importantes de una sorprendente irresponsabilidad. Nadie se considera responsable de nada, ante nadie. Los hombres que ocupan los más altos puestos consideran que el factor de triunfo más decisivo es *la suerte*, a pesar de que, como demuestra Mills, la estratificación cada vez mayor de una sociedad madura como la norteamericana, hace casi imposible la penetración en los altos círculos de individuos procedentes de las capas menos privilegiadas de la sociedad. Esta apreciación de *la suerte* es un elemento de la actitud general que puede calificarse de irracional y que se manifiesta constantemente en las expresiones sensacionalistas de la prensa y el cine.

Estilo de reportaje, pues, de fotografía objetiva que expresa al máximo, con la sola disposición *en el laboratorio* de los momentos captados por la cámara. Algunas veces, Mills utiliza, para ordenar sus materiales, una técnica de montaje einsteiniano, de presentación típicamente cinematográfica:

"En el centro de Nueva York, en una calle corta, con un cementerio en un extremo y un río en el otro, individuos ricos se apean de las limusinas de poderosas compañías. En la cumbre achatada de una colina de Arkansas, el nieto de un magnate fallecido está creando una granja con el entusiasmo de un niño de escuela. Detrás de una mesa de caoba, en la sala de camarillas políticas del Senado de los Estados Unidos, siete senadores se inclinan hacia los objetivos de la televisión. Se dice que en Tejas un petrolero gana doscientos mil dólares diarios. En un lugar de Maryland gentes vestidas con chaquetas rojas cabalgan tras sus jaurías de caza; en un piso de Park Avenue, la hija de un minero de carbón, que ha vivido casada durante veinte meses, acaba de decidirse a aceptar un arreglo por cinco millones y medio de dólares. En Kelly Field el general pasea despreocupadamente entre filas de hombres trabajosamente rígidos; en la calle Cincuenta y Siete, mujeres dispendiosas contemplan los bien preparados maniqués. Entre Las Vegas y Los Angeles, una condesa, norteamericana de nacimiento, es hallada muerta en su departamento del ferrocarril, tendida cuán larga era, envuelta en un abrigo de visón y al lado de joyas por valor de un cuarto de millón de dólares. Reunido en Boston, un consejo de directores ordena que tres fábricas se trasladen, sin obreros, a Nashville. Y, en Washington, D. C., un político sobrio, rodeado de altos



—Foto Weegec

"poseen prestigio y poder"

asesores militares y políticos, ordena a un equipo de aviadores norteamericanos que vuelen hacia Hiroshima."

En otras ocasiones, apeló a otro recurso muy propio del cine norteamericano: los grandes *Close-ups*. Los retratos de personajes muestran al militar, al político, al hombre de negocios, al senador, inclusive al presidente *típico* de los Estados Unidos; son retratos hechos de los rasgos más representativos que pueden encontrarse en cada una de estas figuras:

"El candidato perfecto a la presidencia de los Estados Unidos nació hace unos cincuenta y cuatro años en una granja modesta y destartalada, en el céntrico estado de Ohio. Procedente de una familia numerosa que llegó de Inglaterra, poco después que el Mayflower, creció allí mismo, dedicado a las labores tradicionales y conociendo, por lo tanto, a fondo todos los problemas agrícolas. Su padre murió cuando el muchacho empezó la secundaria, la granja fue vendida, su madre, mujer sensata y fuerte, trasladó la familia a un pueblo próximo, y empezó la lucha.

"El futuro presidente trabajaba en la fábrica de su tío, siendo pronto un experto en todos los problemas laborales y patronales, mientras proseguía sus estudios superiores. Llegó a Francia durante la Primera Guerra Mundial, y justo a tiempo para demostrar en el plazo de seis meses que para otra guerra, y con más tiempo, sería un notable estadista. De vuelta al hogar, fue dos años a la escuela de derecho del estado, casó con su novia de secundaria, cuyos abuelos habían peleado en los ejércitos confederados, abrió su oficina, e ingresó en el club local y en los Elks, y a su debido tiempo se hizo rotario y asistía a la iglesia episcopal. Ahora lleva un vida muy ocupada, pero puede soportarla, pues parece que su constitución está hecha para esos trabajos. Por el año 20 representaba a un pequeño grupo de fábricas en sus relaciones con los trabajadores, y con tan buen éxito que en el 30 y después no hubo ningún conflicto

obrero importante. Otras compañías que observaron este dato, lo contrataron y gracias a toda esta publicidad, fue alcalde de su pueblo en 1935.

"A medida que el soldado, estadista, y experto en problemas obreros, tomaba las riendas, lo mismo el mundo de los negocios que el trabajador aclamaban la energía y habilidad de su administración. Aunque era un miembro ordinario del partido, reorganizó de pies a cabeza el gobierno de la ciudad. Cuando estalló la Segunda Guerra, y pese a que tenía dos hijos, renunció a la alcaldía para ser teniente coronel y miembro del Estado Mayor de un general entonces en auge. Fue pronto un estadista versado en asuntos asiáticos y europeos, seguro ya de todo lo que iba a suceder.

"Siendo ya brigadier volvió a Ohio después de la guerra, donde una votación abrumadora le hizo gobernador. Se le eligió en dos períodos sucesivos: su administración es tan eficaz como la de cualquier negocio, tan moral como una iglesia, tan humana como en una familia. Su rostro respira la misma franqueza que la de un gerente de negocios; su acogida es cordial como la de un vendedor; y realmente tiene de ambas cosas, con un matiz de gravedad y afabilidad que le es propio. Y esto nos llega de un modo directo, magnéticamente, a través de una cámara fotográfica y del micrófono."

C. W. Mills distingue los tres sectores de la vida norteamericana, en cuyas cimas se constituyen las minorías dirigentes: el sector político, el económico y el militar. Los que forman estas tres minorías tienen mucho en común: en primer lugar, una misma psicología. Su origen semejante les ha dado una formación análoga, en los mismos colegios y universidades, hasta el punto de poseer un *estilo de vida* con unidad. Unidad que se manifiesta además en las relaciones entre las instituciones que constituyen la *ármazon* de los tres órdenes anteriores.

La descripción de la pirámide del poder norteamericana empieza con la sociedad local; el grupo de grandes familias

que en los pueblos y pequeñas ciudades de toda la Unión Americana controlan el comercio y la industria, la radio la prensa y los bancos, es decir, toda la vida económica, social y política de la localidad. En estas pequeñas ciudades, existe un roce entre la vieja y la nueva clase alta, constituidas respectivamente por rentistas y hombres de empresa. Aunque la actividad de ambos está muy íntimamente relacionada, Mills distingue un matiz: la vieja clase alta suele *decidir* sobre las cuestiones importantes para la comunidad, mientras que la *nueva* lleva a cabo las decisiones de la cumbre. Las pequeñas ciudades miran hacia las grandes, y éstas, a su vez, se fijan en los grandes centros nacionales, financieros —Nueva York—, políticos —Washington—, etc.

Los "400" de Nueva York, enumerados en la década de 1880 por Ward McAllister, pretenden ser la *sociedad* de los Estados Unidos. Sin embargo, ha sido necesaria la admisión creciente de nuevos miembros —las nuevas fortunas— entre los *socialmente escogidos*. Estos grupos existen en todas las grandes ciudades y, de una costa a otra, aparecen consignados en el *Social register*. Los hombres han acudido a escuelas episcopales de Nueva Inglaterra, y luego a Harvard, Princeton o Yale. Los miembros de estos grupos no son ostentosos, prefieren las fiestas familiares, no aparecen en las columnas de chismes sociales. Los hombres pertenecen a los clubes exclusivos — el Somerset de Boston, el Pacific Union de San Francisco, el Knickerbocker, el Brook o el Racquet and Tennis de Nueva York; usan camisas y trajes de Brooks Brothers —una tienda que apenas emplea la propaganda, y con sólo cuatro sucursales fuera de Nueva York—. Las relaciones de la universidad, son las de la escuela primaria y preparatoria, que se afirman en las *fraternidades* de Harvard o Yale y se conservan más tarde en el club y en las reuniones familiares. El hombre que se mueve en estos círculos está *dentro* y sus opiniones son oídas por otros hombres de su mismo nivel social que actúan directamente en la vida pública.

Mills estudia después, uno por uno, los distintos tipos que poseen prestigio y poder: las *celebridades*, los que están siempre ante el público en televisión, cine, radio o aquellos que jamás aparecen, pero en realidad dirigen las cosas; los *muy ricos*, cuya importancia no es personal, sino ligada a la de las grandes sociedades anónimas; los *altos directivos* de las empresas con un sueldo promedio de 100,000 dólares al año, más los *extras* en forma de acciones que llegan a 350,000 y hasta 400,000 dólares al año. El poder de estos grupos se refleja directamente en la política nacional. Mills lo ilustra con varios ejemplos: los millonarios de Texas han ayudado las campañas de Mac Carthy, en Wisconsin, de Jenner en Indiana, de Butter en Maryland; la lista de donativos al Partido Republicano se inicia con el nombre de Rockefeller (94,000 dólares), y continúa con Du Pont (74,175), Pew (65,000), Mellon (54,000), etc.; el Secretario de Defensa, Wilson, ha dicho alguna vez que los intereses de los Estados Unidos eran idénticos a los de la General Motors Corp., etc.

El escalón siguiente corresponde a los *señores de la guerra*, que salen de West Point o Annapolis, ocupan el Pentágono,

y se parecen unos a otros más que los miembros de las demás minorías dirigentes entre sí. Este parecido integra la *mentalidad militar*, que considera a las compañías anónimas instituciones destinadas a la producción para la guerra, desconfía de los *teóricos*, y hace de la disciplina y la estandarización de ideas y valores, la máxima virtud humana. La influencia de los militares es cada vez mayor y los oficiales de alto rango intervienen con frecuencia y opinan abiertamente sobre las cuestiones políticas, económicas y hasta científicas y educativas.

¿Cómo está compuesta, en fin, la maquinaria misma del gobierno norteamericano? El autor dedica un capítulo a analizar el "directorio político", iniciándolo con la personalidad de los presidentes de la República, para seguir luego, paso a paso, la carrera de un *político* típico, de los que llegan a las más altas posiciones. Se ocupa del *intruso político*, del *lobbyist* y de la burocracia administrativa, así como del *círculo interior*, de consejeros directos del ejecutivo. En el sistema político norteamericano de hoy "la administración sustituye a la política electoral; la maniobra de las camarillas sustituye a la

oposición de los partidos". Los capítulos finales están dedicados a mostrar cómo la élite del poder, unificada y organizada, como nunca, en una voluntad común a los tres sectores poderosos, ha podido afirmar su predominio gracias a la transformación de la sociedad norteamericana en una *sociedad* de masas. Mills expone el desarrollo histórico de la *ideología* norteamericana, que se convierte cada vez más en lo que el autor llama: "el estado de ánimo conservador". Por otra parte, concluye Mills, el mundo de las corporaciones, y sus peculiares valores *impersonales*, han destruido las antiguas escalas de valores morales y han conducido a la mayor inmoralidad en el mundo político. La corrupción se ha extendido por igual entre los miembros de la élite poderosa que no se sienten responsables ante el *público*. "Los hombres de los más altos círculos, concluye Mills, no son hombres representativos; su elevada posición no es fruto de su virtud moral; su éxito fabuloso no está relacionado con sus capacidades... Dueños de un poder sin igual en la historia humana, han triunfado dentro del sistema norteamericano de irresponsabilidad organizada".

ARTES PLASTICAS

ACERCA DEL ARTE REBELDE

Por Jean-Clarence LAMBERT

Otez toutes choses, que j'y voie!
Paul Valéry

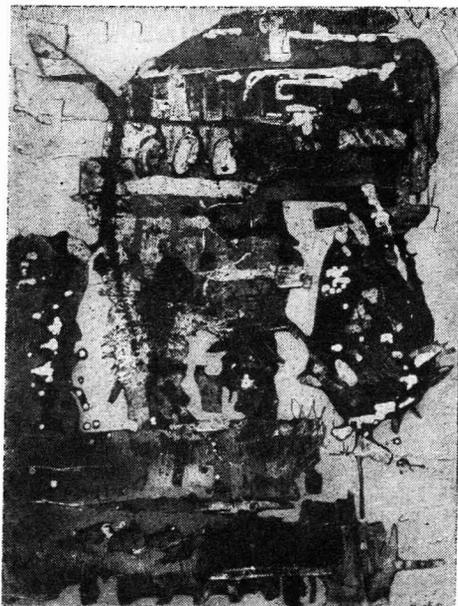
LOS MODERNOS, en materia de arte, invocan más que de buen grado un poder a la vez solar y secreto, cuyos beneficios les parecen los únicos deseables: la libertad. Están persuadidos de que sin ella no existe oportunidad para la obra y de que sólo son fértiles los campos que ilumina.

Sin embargo, en el panteón donde se reúnen las divinidades que nos dispensan las posibilidades de crear, la libertad jamás tiene permiso para derramar su luz... libremente. Debe aliarse y componer sin

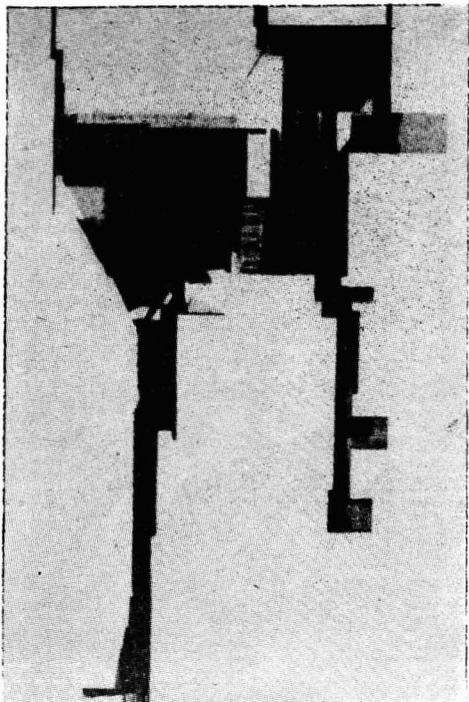
cesar en compañía de una fuerza igualmente imperiosa: la necesidad. La necesidad está presente en todas partes, y el hombre encuentra por fin mayor grandeza en reconocerla que en negarla. Las páginas que siguen se ocuparán de la necesidad que ha presidido la elaboración del arte no-figurativo. Si es grande el placer de recoger para uno mismo el guijarro sobre la playa, importa también saber cogerlo como producto del trabajo de las olas y de las mareas.

No siempre se tratará de imponer a la aventura estética de este siglo tal o cual esquema rígido en nombre de tal o cual determinismo doctrinal. Mi propósito es por completo otro, y no parece realizable, a la verdad, sino en la medida en que reserva y sobreentiende sin cesar la parte que exalta la Libertad. Querer atrapar la lógica interna de un desarrollo de las artes no viene a negar en modo alguno esta falta de lógica esencial, que califica a la obra sobre el plan afectivo, ni ese misterio, que hace que, a despecho de las escuelas y de los manifiestos, la obra no pueda reducirse a receta o fórmula alguna.

"Ejercicio sobre la tierra", la obra de arte nunca es la realización pura y simple de los proyectos intelectuales. Aún menos que poesía, se hace pintura o escultura con ideas. El coeficiente de materialidad de las artes plásticas las mantiene en el mundo inmediato de la vida viviente, entre los árboles, entre los seres. Pero, en relación "física" con la naturaleza, las obras plásticas no están en menor relación "ideal" con las constelaciones que se descubren en su cielo. Parece lícito considerarlas como argumentos mayores que



François Arnal— Mi esfinge



Martin Barré— Composición

el hombre utiliza en su diálogo con el mundo y como los signos de sus sucesivos modos de existencia. Tradlámonos, por ejemplo, al mundo medieval, a la ciudad de San Agustín, al universo escolástico, y a la obra de los iluminadores o de los que esculpieron las piedras: se trata de una misma realidad, organizada según una jerarquía y un simbolismo que confluyen, tanto en el sistema intelectual como en las pinturas de los manuscritos o en la catedral, hacia el Dios creador y dispensador de toda existencia. Los hombres de la Edad Media podían leer allí su destino. "El artista nos presta sus ojos para mirar el mundo." Conviene agravar las palabras de Schopenhauer y decir que sin el artista no veríamos el mundo en el cual vivimos; cuando más lo viviríamos, que es bastante poco...

Aplicada a un arte *no-figurativo*, esta fórmula parece paradójica. Considerándola desde más cerca, sin embargo, nos persuadiremos de que la evolución de las artes plásticas, por lo menos en lo que respecta a sus productos más ardientes y deslumbradores, corresponde con bastante precisión a la evolución del romanticismo moderno, esa "tentativa sobre lo absoluto". Porque, y la duda en esto no está permitida, el arte no-figurativo ha llegado a ser, con los mismos títulos que el cinematógrafo o que el jazz, uno de los medios de expresión privilegiados del hombre del siglo xx. ¿Qué ha ocurrido, pues?

EL ORDEN Y EL YO

El artista, durante un largo período de nuestra historia, debió someterse a esta imperiosa trinidad: Dios, creación, belleza. Como desquite, la sumisión le evitaba la duda y el artista sabía cómo proceder de acuerdo con una verdad universal y eterna. Los juegos se habían realizado, definitivamente, para él y para todos los hombres a la orilla del Mediterráneo. La naturaleza, creación de Dios, era belleza y verdad. Cuanto más fiel se le era, en mayor grado se acrecentaban sus oportunidades de armonía y de felicidad *paradisíaca*. La felicidad estaba en efecto ligada oscuramente al concepto de redención, porque la falta, separando a Adán de la creación y de la naturaleza, había

precipitado al hombre en la desdicha. La concordancia más estrecha con la naturaleza era como un simulacro de la reconquista del paraíso, aspiración constante del hombre caído.

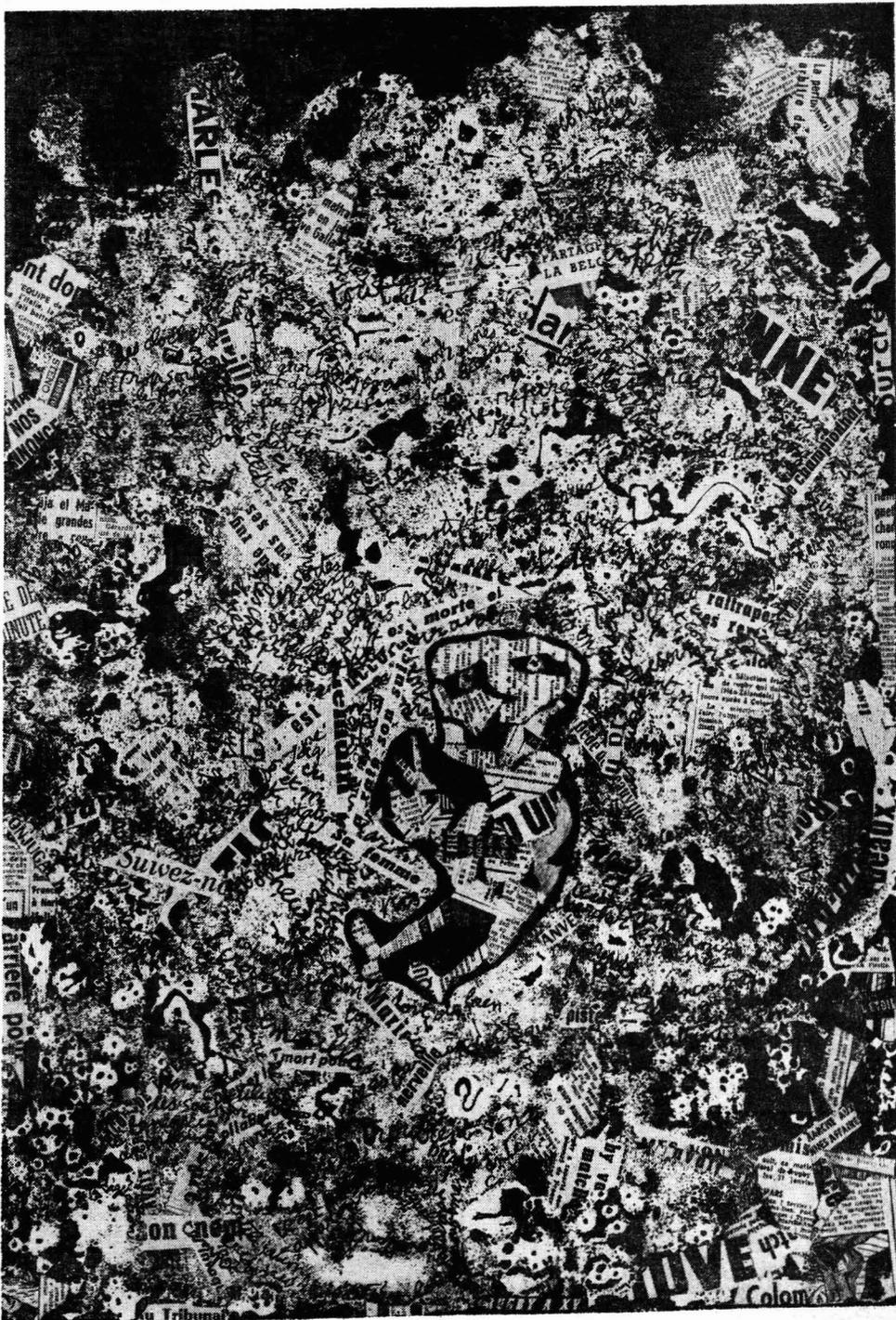
Este orden se mantuvo mientras supo conservar a raya al *aborrecible* yo, el yo que reivindica su diferencia y, como un nuevo Adán sin culpa, se yergue desafiando al mundo. Esta fue la epopeya del siglo xix, a la que Marx llamó "la querrela entre el hombre y la naturaleza". Al sueño de eternidad y de universalidad que los teólogos habían forjado para ellos, los artistas prefieren en lo sucesivo la libertad del instante inscrito en una historia. A la clásica arquitecturación de la naturaleza, el pintor opone su visión personal. Es esta la esencia del mensaje liberador del romanticismo que, después de Delacroix y de Manet, triunfa con el impresionismo. Cézanne proclamará sin ambages: "El artista existe por sus méritos y no por los del asunto." Y un cubista como Jacques Villon podrá hacerle eco unos años más tarde encareciendo, no sin una punta de ironía: "La naturaleza ordena bien, pero el pintor construye mejor." Los artistas participan

así en el sueño central de los poetas fáusticos: el de una *humanización* de la naturaleza siempre más acabada.

UN APOLOGO

Hay un apólogo de este estado de espíritu en la historia de Edgar Poe titulada "El dominio de Arnheim". "La intención primitiva de la naturaleza —escribe— debía haber dispuesto la superficie de la tierra para satisfacer en todo sentido el sentimiento humano de la perfección en lo bello, lo sublime o lo pintoresco. Pero esta intención primitiva había sido frustrada por las perturbaciones geológicas conocidas, perturbaciones que sintieron los colores y las formas *en la corrección y la mezcla de los cuales se alberga el alma del arte.*"

Una nueva interpretación de la fórmula *homo additus naturae* se entrevé aquí: el hombre corrigiendo a la naturaleza, etapa necesaria hacia su "humanización". Para Poe, esta corrección que debe ser "una vuelta al arreglo primitivo de la superficie de la tierra" prepara también "un estado dichoso del hombre". ¿Qué quiere decir esto? Que sus inten-



Jean Dubuffet— Composición

ciones no son únicamente estéticas, que el rechazo cada vez más definitivo de los artistas a reproducir la realidad inmediata se corresponde perfectamente con esta rebelión contra los límites y con esta voluntad de sobrepasar la condición humana que caracterizan a todo el momento intelectual. Así, en las postrimerías de su formidable obra, Cézanne se considerará "coloreado por todos los matices del infinito".

Cézanne y los impresionistas tenían derecho para hablar de este modo. Habían sobrepasado la fórmula del poeta volviendo a ordenar la naturaleza y uniendo "las curvas de la mujer a los hombros de la colina". Cézanne, para llegar a esto, se había entregado a los planos y a los volúmenes; Gauguin, a los tonos puros; Van Gogh, al resplandor y a la vibración de las coloraciones... Las obras que resultaron fueron ciertamente deslumbradoras. En la historia del arte occidental hay pocas épocas en que la grandeza del artista sea tan evidente y se conocen lo suficiente la lucha de Cézanne y de sus "motivos", la tragedia de Vincent Van Gogh, el trabajo "humilde y colosal" de Pissarro...

LA BELLEZA, LA SOMBRA Y LA PERSPECTIVA

Se ha recorrido mucho camino desde el tiempo en que Constable atestiguaba: "Nunca en mi vida he visto nada feo, porque cualquiera que sea la forma de un objeto, la sombra y la perspectiva lo convierten siempre en algo bello."

¿Quién se cuidaba, ante todo, de la amarga belleza? Había sido arrojado del cielo platónico sobre las rodillas de un adolescente que la había injuriado. Divinidad caída, los artistas no se preocupaban de su suerte. Sobre todo, se habían puesto de acuerdo para terminar, de una vez por todas, con la extorsión a la cual, en nombre de la belleza, se les había sometido durante tanto tiempo. También el concepto de luz y de sombra había sido enteramente renovado por los impresionistas. Basaban su argumentación en los descubrimientos contemporáneos de óptica. Buena coartada, seria e inocente, irrefutable mientras los "descubrimientos" no caducaron a su vez. En realidad, los impresionistas procedían a la integración de la luz en el cuadro, que no estaba concebido, según la expresión de Focillon, "como un objeto en el universo, aclarado como los demás objetos por la luz del día, sino como un universo, que tiene su luz propia, su luz interior, construida de acuerdo con ciertas reglas". Un paso más —que darán los cubistas— y el cuadro será un universo absoluto, un "nuevo destino" determinado.

Constable propuso, por fin, la perspectiva que era, desde los italianos, uno de los elementos fundamentales de la visión artística. Los impresionistas se esforzaron por deshacerse de esta arquitecturación de la naturaleza que se apoya en leyes cuyo dictado es universal. Porque la promoción del yo y la valorización de la visión personal e individual —el proyecto nietzscheano de la *humanización de la naturaleza*— exigen que vuelvan a ponerse en juego todas las convenciones precedentes y que se rompan, entre el artista y el mundo, esas relaciones tradicionales que se llaman belleza, sombra y perspectiva. Se plantean nuevas cuestiones como la del espacio de pintura, que va a tener importancia capital para cada artista, cuando se consume el desmantelamiento

de la perspectiva. En adelante, la comunicabilidad o la legibilidad de las obras dependerá de ella en gran parte.

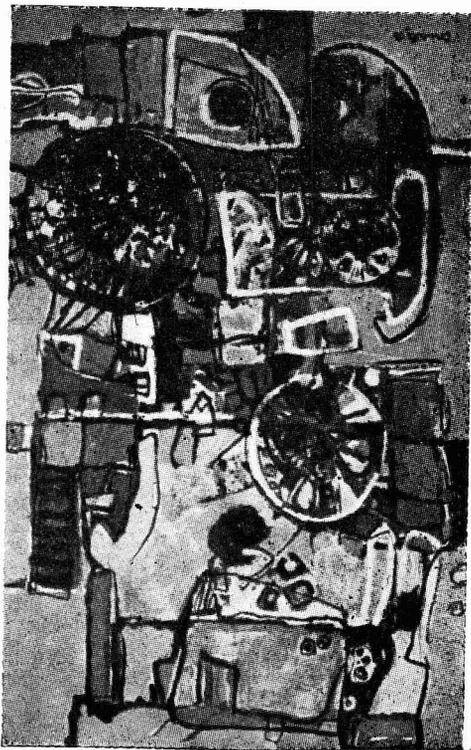
QUERRELLA DE LAS APARIENCIAS

¿Cómo no evocar, en esta etapa de la experiencia artística, las palabras de Rimbaud quien, en los pocos momentos de tregua de su aventura infernal, proclamaba su intención de "querrellar a las apariencias" y pedía un mundo "donde nada quedara de las apariencias actuales"? Pintores y escultores han mostrado su insatisfacción ante "las apariencias actuales". Ahora, las distancias que han tomado ante el espectáculo natural les reservan una libertad de acción más amplia. Y el abandono de los prejuicios estéticos les permite, por fin, arrojar una mirada sin prevenciones sobre las artes primitivas, que, sometidas a la magia religiosa, han escapado a la tiranía del realismo.

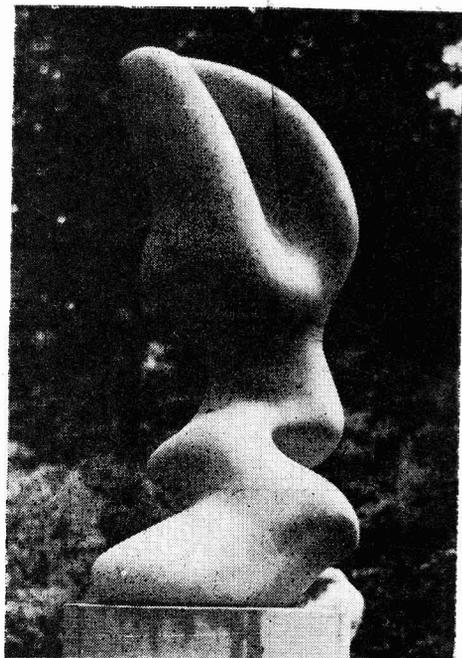
Como en la orilla exterior del mundo, sólo en adelante en una soledad casi tan pura como la Medianoche de Igitur, el artista parece tener permiso para trabajar en la Gran Obra rival de la Naturaleza que debe señalar su advenimiento fáustico. Desde entonces, en efecto, como lo advertirá Braque, "los objetos son recreados para un nuevo destino, que en este caso es el de participar en el cuadro. Perdiendo su función usual, los objetos ganan armonía humana. Lo que los une, pues, son las relaciones que nacen entre ellos y, más todavía, con el cuadro y conmigo mismo." Nueva etapa del acontecimiento fáustico del artista. Ha llegado el momento del cubismo.

HACIA LA MUERTE DEL OBJETO

Con el cubismo termina uno de los actos del drama que lleva a escena lo que también puede denominarse lucha del sujeto y del objeto. Los cubistas, en efecto, no se dignan ya recurrir a la naturaleza sino en la medida en que es un arsenal de objetos a los cuales desfiguran a placer. Sólo que —variante de la fábula del Aprendiz de Brujo— durante las diferentes operaciones a las que son sometidos, los objetos corren el riesgo, vaciados



—Gauguin— Paseo de mediodía



—Foto E. Bertrand Weill
Hans Harp— Pistilo

de su significación práctica, de morir por completo convertidos en inertes apariencias exangües, o esqueletos, en una palabra, de convertirse en *decorativos*. Una verdadera obsesión de lo "decorativo", que es una obsesión de la muerte, aparece entonces y acompañará con insistencia en sus pasos a los artistas. ¿No pueden considerarse así los recursos del movimiento, sea en los cubistas o en los futuristas (aquí el reflejo es menos evidente y sólo intervendrá en segundo lugar, pues el movimiento es para los futuristas el signo mismo del espíritu moderno), como una tentativa última para evitar lo "decorativo", es decir, la muerte del objeto?

Sin embargo, el proceso parecía ineluctable y la desnaturalización del arte que dejaba paulatinamente al artista disponer en forma libre y absoluta de sus poderes —"uno de los puntos esenciales del progreso humano", si debemos creer a Mondrian—, se perseguía según una lógica profunda y fatal.

Y los expresionistas, que "torturaban la forma como para sentirla vivir", o los fauvistas y otros coloristas, que parecían insuflar vitaminas a las "apariencias actuales", todos, bajo el signo del pesimismo tanto como del apetito de vivir, daban prueba de que "la representación estaba descargada de todo lo que es esencial a su vida" (Manessier). Un cuadrado blanco sobre fondo blanco era todo lo que quedaba por pintar. Y cuando Malévitch lo pintó, el *fin del mundo exterior*, deseado por André Breton, estaba a la vista. Sin embargo, ocurrió todavía el intermedio del arte *abstracto*, cuya significación sigue siendo muy discutida.

IDEALISMO Y ABSTRACCION

Creo que importa observar una clara distinción entre el arte *abstracto* de Mondrian y de quienes lo siguieron, y el arte *no-figurativo* e *informal* de la joven escuela de París. La aparente sinonimia de las palabras oculta en realidad diferencias esenciales. El arte abstracto se resuelve en la supresión pura y simple de la naturaleza en provecho del espíritu. Nueva manifestación del idealismo más tradicional (mística de los números, belleza pura, etc.) es, con el resultado de las búsquedas cubistas que llevaban hacia una libertad cada vez mayor, un salvamento *in-extremo*.

mis del arte, un último reflejo cultural: "Nos encontramos en un recodo de la cultura"; Mondrian estaba consciente de esto. Y por su parte, remontando de un solo golpe la fuerte corriente de negación y de rebeldía tan próxima ahora de su catarata, formula las leyes del Neoplasticismo, que deben permitir "la verdadera y pura manifestación del equilibrio cósmico". Estas leyes suenan más bien como el grito de un espíritu que se niega a dar el último salto a lo desconocido, al caos y a la enajenación —pero también a la embriaguez bárbara— que aguardan al artista no figurativo.

¿ENAJENACION O LIBERTAD?

Porque al comienzo, la situación del artista que se ha decidido a ser no-figurativo es poco envidiable. Estética o metafísica, su elección es todavía social, sino ética. Pero ocurre siempre así: la verdadera pureza es difícil, provoca el escándalo, que se convierte, por otra parte, en el sello de su autenticidad; se la recibe como un desafío cuando es más bien un llamado rico en promesas; se la condena como singular cuando posee valor de ejemplo universal. Así, el artista no-figurativo se aparta inmediatamente de las sólidas convenciones aceptadas por el resto de sus contemporáneos. Lo amenaza un doble peligro: herido por el ostracismo, permanecerá como al margen de la cultura o bien, no debe subestimarse este condescendiente proselitismo, se le persuadirá de la vanidad de sus esfuerzos exhibiendo los "precedentes" (irlandeses, árabes o mayas, he aquí los hermosos precedentes) con mala fe y quizá también con algo de mala conciencia. ¡Bah! ¿Con qué rima, en efecto, el trabajo del artista no figurativo? Si un prometeísmo moderno, heredado de Marx, preconiza la transformación de la naturaleza, le parece escandaloso que tal operación quede al nivel íntimo y subjetivo y no se fija sino en la parte *misteriosa* del arte. A. Koieve ha subrayado el peligro que acarrea tal cambio interno "que coloca en desacuerdo con el mundo que no ha cambiado y con los otros, que se solidarizan con este mundo que no ha cambiado. Este cambio transforma pues al hombre en un loco o en un criminal, los cuales son tarde o temprano aniquilados por la realidad objetiva, natural y social."

La grandeza del artista no figurativo consiste en arriesgar *aquí y ahora* este aniquilamiento y esta condenación como hombre incondicionalmente libre. Porque si hay hombres libres, es decir, hombres que saben utilizar la libertad, son los no-figurativos. En su fuero interno, el público que los sigue no se equivoca. Ofrezco esta paradoja por lo que valga. ¿Pero no es notable ver a la clase capitalista, dueña-esclava de esos bellos objetos, de esas cosas perfeccionadas y preciosas excluidas para siempre de las obras no figurativas, no es notable verla fijarse y sostener en cierto modo con su esfuerzo a los mismos que han herido su mundo de nulidad? Situación que comporta, no menos notablemente, un peligro para los artistas: el de ser empujados sin fin a representar el papel de *dandys* con esta hermosa libertad tolerada...

DADAISMO

Rimbaud, al celebrar la victoria sobre el gran objeto exterior, conoció una iluminación *bárbara*: "Mucho después de

los días y de las estaciones, y de los seres y de los países... Lejos de los viejos refugios y de las viejas llamas... Los braseros lloviendo con las ráfagas de escarcha... Estos fuegos de lluvia del viento de diamantes arrojados por el corazón terrestre eternamente carbonizado por nosotros, ¡oh mundo!" Semejante apoteosis infernal se vuelve a encontrar en gran número de obras —de transición— que hemos podido ver en estos últimos años. A propósito de ellas se pronunció algunas veces la palabra dadaísmo. En la medida en que el Dada fue —una vez que cayó la cadena de negaciones— una experiencia del caos, la aproximación tiene fundamento. También en la medida en que el Dada sacó violentamente a la luz el poder de renovación que encubre un caos parecido. "Es necesario llevar el caos en sí para ser capaz de engendrar una estrella que danza." Esta fuerte máxima de Nietzsche es el epigrama mismo de este momento plástico en que los sueños, los recuerdos, los deseos, las dudas y las desesperanzas de los artistas se desgarran en las obras dramáticas.

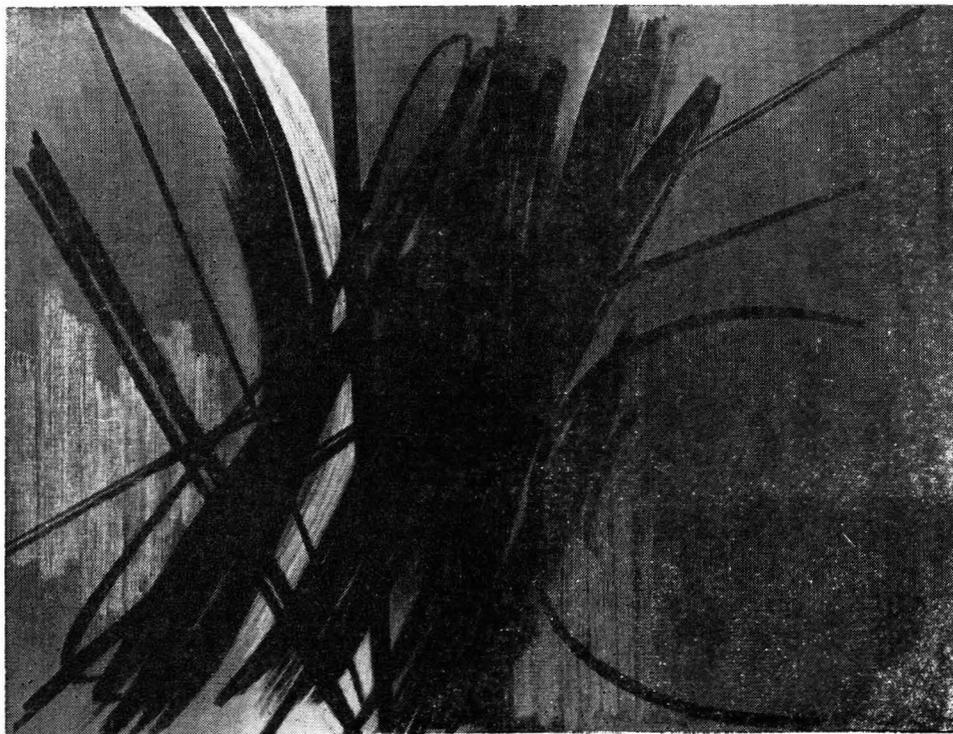
Es imposible no quedar sorprendido, también, por la extraordinaria salud que exige el éxito de estas fiestas escandalosas. El artista tiene muchas oportunidades y ocasiones de perderse irremediablemente, después de romper todos los espejos y devastar todos los lugares que hubiera tenido la posibilidad de volver *comunes*. Si es pintor, su tela seguirá siendo un pedazo de tejido tenso sobre un bastidor de madera, objeto sin dignidad, resto mudo de una ceremonia a la cual no hemos sido invitados y de la cual tenemos derecho a dudar incluso si se ha producido en realidad. Si es escultor, su obra no será casi otra cosa que uno de esos "tranquilos bloques caídos por un desastre oscuro" en los que puede ser pródiga la playa más insignificante. Bien sé que algunos consideran este pasaje como un refinamiento último; por mi parte, vería un conformismo como otro y, sin duda ninguna, una solución de facilidad. Es verdad que en todas las épocas, las grandes aventuras intelectuales han engendrado falsarios y parásitos. Sólo algunos milésimos bastarían, con seguridad,

para arreglarles la cuenta, sólo algunos años en el curso de los cuales crecerá el prestigio de los que, por el contrario, haciendo inventario de caos cruel, habrán trazado las sendas que llevan hacia la virgen realidad.

EL SI DE LO POSIBLE

Porque esta rebelión de las artes plásticas, que hemos visto inscribirse en el gran reflujo intelectual de la época moderna, anunciaba un movimiento de flujo cuya primera espuma apenas acaba de llegarnos. Mientras haya hombres para encarnarlo, el instinto vital hará que se trabajen y siembren los campos, y Sísifo hará rodar hacia la cumbre de la pendiente su roca a la cual saluda a veces con sonrisa entendida cuando vuelve a caer. Reivindicando con tanta determinación su yo, los modernos han como proclamado un dogma: el de la falibilidad. Si pudieron oponer esos *no* sucesivos que hemos estudiado al *sí* universal que había llegado hasta ellos, fue con la seguridad casi biológica de que esos *no* serían sobrepasados, a su vez, en provecho del *sí* intacto, que es el *sí de lo posible*. ¿Dónde termina, en efecto, la experiencia liberadora que, iniciada con el impresionismo llevó al abstractivismo, sino en la frontera misma de esa región que algunas obras nos ponen ya en el trance de llamar País de las Maravillas y que es, con toda seguridad, el país de lo posible, abordado en la mañana de la libertad?

En un ensayo aparecido no hace mucho, Roland Barthes mostraba cómo la crisis del lenguaje correspondía a un verdadero, grado cero de la escritura. Sin embargo, ¿hay derecho para hablar de un grado cero en las artes plásticas? Nada queda de los "asuntos" tradicionales del arte, nada de las respuestas estéticas precedentes. En el umbral vertiginoso de su obra, el artista no-figurativo se yergue glorioso y miserable, libre con una libertad completamente metafísica e interrogando a una realidad posible a la cual llama y presenta, pero que no está presente aún. Justamente, su tarea es la de convertirla en presente, la de *presentarla*.



Hans Hartung— Composición

Presentar: el tiempo de la representación ha pasado...

UN CAMPO DE ACCION

La tela está delante del pintor como la superficie intacta de lo posible. Se ha escapado, no pertenece ya al espacio que los griegos otorgaron a todos los hombres y los italianos, gracias a la perspectiva, a los pintores. La tela está allí, como un imperioso absoluto, que no se sabría dominar con algunas horizontales y verticales que, además, la reintegrarían al mundo familiar de las cosas. Frente a ella, el otro absoluto, el artista con su libre querer-hacer que ya no se distingue de su querer-vivir. Y he aquí que basta la primera pincelada para que surja un destino nuevo. La tela se ofrece en adelante al pintor como un campo de acción donde puede ensayarse en la existencia. Se precisa aquí una de las características esenciales de la pintura no-figurativa. Mientras el espacio pictórico tradicional era el resultado de una conceptualización infinitamente compleja, el de estos primitivos que son los artistas no-figurativos no adquiere existencia sino por el acto que lo engendra, en el curso del nacimiento simultáneo del sujeto y del objeto, de la pintura y del pintor. ¡Supremo poder de quien hace aparecer a la vez la imagen y el espejo!

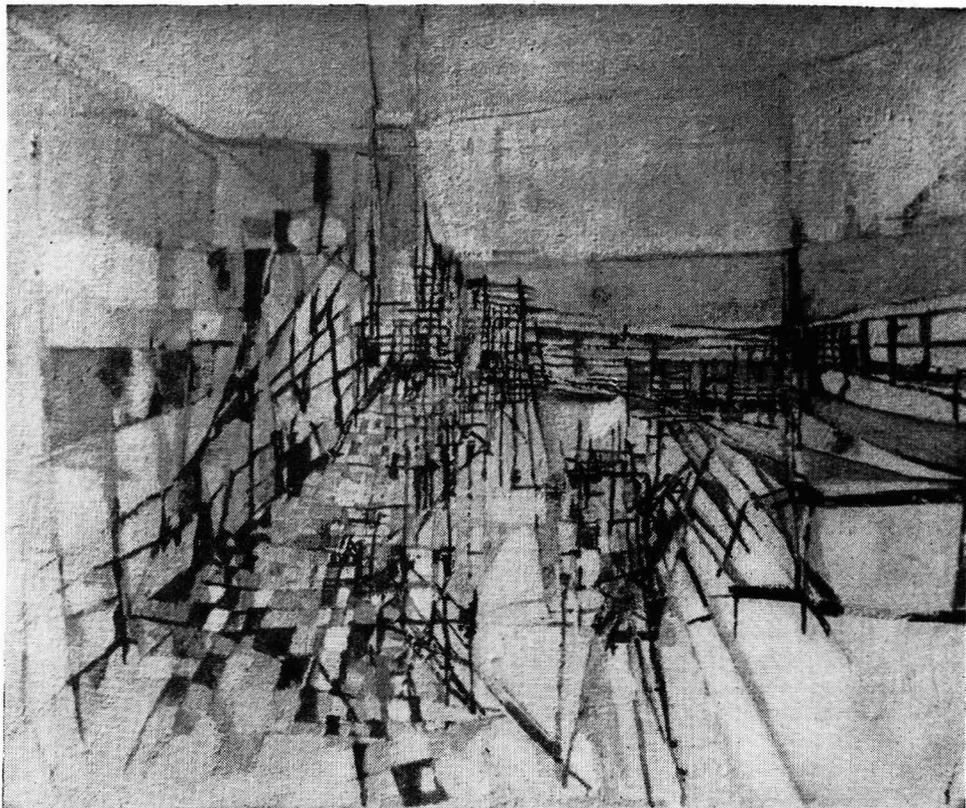
LA FACILIDAD

Se comprende mejor, desde entonces, la embriaguez que experimenta el artista y su tentación de repetir, con satisfacción, el instante mágico en el curso del cual escapa a la vez al caos y suscita un espacio desconocido en el cual su actividad podrá desplegarse. Nada más fácil, en efecto, que renovar un instante semejante: su joven dominio de la libertad le proporciona también el don de los dones: la facilidad. Afloja el logos de los comienzos, que sólo es un grito, y basta que este grito —plástico— se inscriba sobre una tela virgen para que el mundo comience.

GRITO Y LINEA

Convendría analizar en detalle la significación del grito en la aventura intelectual moderna. De Rimbaud a Antonin Artaud, de Evard Munch a los no-figurativos, el grito se encuentra en el corazón de un gran número de situaciones claves, desde el desafío y el temor hasta la necesidad pura y simple de existir. En los artistas que nos ocupan, el grito, pronto insuficiente, realizado sobre la tela en esta línea que se anuda a sí misma, se desanuda, ensaya todas las direcciones, vuelve sobre sí, se rompe, y se recupera para terminar agotada, es sin duda, primero, la resolución más inmediata de la crisis, la explosión orgánica después de la salida del caos, la firma del ser inédito que utiliza su libertad y se presenta.

Sin embargo, atenerse a la línea irruptiva es querer reducir la obra de arte a la función de un sismógrafo de iluminaciones y de éxtasis que finalmente, en su fugacidad, permanecen incomunicables. Inconclusos, también, si se pretende conservar su integridad. Precarias, en fin, como una apuesta sin verdaderos riesgos. De ahí ese sentimiento penoso que no puede dejar de conocerse cuando los testimonios tan inciertos se convierten, después que se hace cargo de ellos una



Viera da Silva— Composición

—Foto Rogi-André

publicidad mercantil, de los valores garantizados donde la confusión actual encuentra alimento.

EN EL CORAZON DE LA CREACION

Ya, cuando el pintor intenta descubrir un contexto para esta firma reciente, la partida que se juega se vuelve más apasionante. Asistimos a una especie de ceremonia donde el coreógrafo es el gesto orgánico. Sobre la superficie del cuadro se desarrolla una escritura desconocida y mágica que hace aparecer los primeros signos antes de guiar la imaginación del artista. Pero lo que importa en esta etapa es que la obra alquímica, rival de la obra natural, preparada en el curso de la larga serie de operaciones que hemos seguido, es que la obra no-figurativa pasa de posible y virtual a real y que sabe recoger en condiciones por fin satisfactorias el querer-existir del artista que goza ahora de un máximo de libertad. Del artista que ha llegado, según las admirables palabras de Klee "un poco más cerca del corazón de la creación de lo que es habitual".

FORMA Y MATERIA

Desde que está dotada de alguna existencia, la línea tiende a fijar su devenir, a resolverlo en una forma.

Con la escuela germano-americana la psicología moderna ha estudiado ampliamente el nacimiento de las formas y mostrado cómo el espíritu crea esas entidades visuales que pertenecen propiamente a un mundo diferente de la naturaleza. Y desde Focillon, la provincia artística de ese mundo se conoce bien. Recuerdo, a propósito de esto, la verdadera estima que testimoniaba a la "Vida de las Formas" un Nicolás Staël, quien rechazaba, por otra parte, todas las libres estéticas modernas, innumerables y pomposas.

El artista que escucha las solicitaciones de la forma realiza en verdad una elección esencial y orienta su actividad en una dirección precisa. En los no-figurativos, en efecto, se vuelven a encontrar neta-

mente los dos tipos de imaginación que Gastón Bachelard ha opuesto: la imaginación formal y la imaginación material. La separación nunca es absoluta, por cierto, pues la forma más pura contiene lo que Focillon ha llamado una "vocación material" y de igual modo la materia obedece a una cierta vocación formal. Sin embargo, el recurso de la forma marca una voluntad, impaciente en adelante, de presentar el nuevo mundo, mientras que la continuación de la aventura, por inmersión en la materia, implica mejor una búsqueda continua "en el fondo del ser, de lo primitivo y de lo eterno" (Bachelard) que corresponde, con más rigor sin duda, a las ambiciones originales del artista moderno.

Dando en este instante en que todo se decide la preeminencia a la forma, el artista se separa por un paso de la génesis que ha puesto en marcha y observa una tregua. Las formas están pues allí, ante él, ocupando ese espacio viviente como los árboles de las dunas movedizas. Son otras tantas certezas que es bueno tener ante los ojos después de las ansias de la inquietud experimental. Habiendo aprisionado el movimiento, buscan ya su equilibrio, exigen una especie de clasicismo que no tardará. El rigor, la armonía de las proporciones y las nociones evitadas desde hace tanto tiempo en materia de estilo y de belleza reaparecen. La estética clásica va rápidamente a restablecerse allí y como bromeaba con amargura Valéry "todo termina en Sorbona".

UNA IMPOSIBILIDAD DE EXISTIR

Sumariamente hemos denunciado aquí la vía del conformismo, para un arte no ya de la posibilidad, sino de la imposibilidad de existir, cuando se esfuerza sobre todo en mantener las formas lejos de toda significación externa. Se pasean estos pequeños seres más o menos domesticados en el nuevo espacio, se juega a un rompecabezas sin fin. Esto no es más que el ejercicio de la libertad absurda, de la soledad irreductible. Hay una satisfac-

ción de multiplicar los ejemplos para una gramática sin lenguaje. El metafísico se convierte en retórico; la pasión se borra ante la habilidad. Y lo que en adelante solicita la atención son los *medios*, aislados, purificados de toda significación por el análisis. ¿Cómo pedir a este azul sino que *vibre*, a esta superficie que *esté allí*, sin más? ¿Es esto desilusión? ¿Es cansancio? Forma, formalismo, conformismo, las tres palabras pertenecen a la misma familia. Todo sucede como si el artista, habiendo alcanzado y reconocido su destierro, pusiera definitivamente un término a sus ambiciones y buscara establecerse a igual distancia de "ese mundo terrible" y de ese "mundo del más allá" que Klee consideraba los polos del arte. Nada permite hablar, sin embargo, de fracaso. Basta una sola obra radiante, y existe, para que este episodio encuentre su grandeza y su necesidad.

LA NUEVA NATURALEZA

Sin embargo, los informales, los que sustrayéndose a las tentaciones de la forma se arrojan en brazos de la materia, hacia "esa vegetación oscura" de la cual habla Bachelard, se arriesgan a ir más lejos y a encontrar el "mundo del más allá", nuevo paraíso del hombre que ha alcanzado su condición gloriosa. La tela entera es como un nuevo medio biológico donde la imaginación que allí se sumerge encontrará su encarnación inesperada. La operación de pintar se convierte en unión mágica y mística, la unión con que soñaba Novalis y que, según él, marcaba el retorno a la edad maravillosa en que la naturaleza estaba penetrada de conciencia humana. Los informales trabajan como si el hombre no fuera ya distinto de la materia y de la naturaleza. Asumen así una de las esperanzas fundamentales de la rebelión moderna. El conflicto entre el hombre y la naturaleza está resuelto en esas bodas alquímicas donde la materia y la conciencia pueden por fin concordar en un mismo dinamismo. Es "la unidad esencial y cumplida del hombre y la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo cumplido del hombre y el humanismo de la naturaleza". Estas palabras son de Karl Marx. Cierran una célebre serie de profecías sobre la transformación material y social del mundo. Sin embargo, encuentran fácilmente su lugar en este nuevo contexto. Más fácilmente todavía podrían citarse aquí las diferentes reflexiones de André Breton sobre el azar objetivo y las posibilidades de participación del hombre en los misterios de la vida cósmica. Con tal perspectiva, la tentativa de los no-figurativos y de los informales es ejemplar y sus oportunidades de presentar al fin la nueva naturaleza parecen muy serias...

Es demasiado pronto para juzgar si estas intenciones llegarán a su completa realización, si sus intenciones son realizables por medio de la pintura y de la escultura... Contentémonos con denunciar el peligro continuo que amenaza como un espejismo a los informales: la irresponsabilidad. El quietismo sin dignidad, en el cual se disuelve la conciencia del artista que se entrega a los caprichos de los elementos, no está a la altura de su elección original. Ahora bien, de la exigencia —y estas notas tenían la ambición de sugerirla— con la cual los artistas no-figurativos manejan su iniciativa depende en parte la nueva situación del hombre en el universo.

Traducción de Emma Speratti,

M U S I C A

ALCANCE Y LIMITACIONES DE LA CRITICA

Por Jesús BAL Y GAY

ORTEGA Y GASSET, en sus *Meditaciones del Quijote*, cerca la tarea crítica con estas frases: "Veo en la crítica un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida." "Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto." Queda así definida —sin definición formal—, situada y legitimada la crítica, tarea humana que, al revés de tantas otras, no mereció de Ortega el dictado de utópica.

Pero somos muchos los que más de una vez, heridos por el desaliento, la hemos considerado inútil, que es tanto como decir imposible. En primer lugar porque hay críticos que, siendo absolutamente incapaces para desempeñar tal función, gozan de una gran autoridad como tales, derivada de la del periódico o de la editorial que publica sus trabajos. Ante eso la buena crítica, la sensible y sabia, parece embotarse, perder eficacia. Porque el público, desorientado, no puede concederle más crédito que a la otra, y en muchos casos ni siquiera tanto, ya que sus órganos de expresión no están en prestigio a la altura de sus merecimientos.

En segundo lugar, la actividad crítica parece inútil también cuando nos encontramos con opiniones contradictorias de dos críticos de auténtica valía. Entonces decidimos que todo eso no es más que un juego sin importancia en el que sólo intervienen unos ciertos juicios que, por ser subjetivos, no merecen el calificativo de críticos. Habíamos creído que la frase de Gracián: "Merezca cada cosa la estimación por sí, no por sobornos del gusto" podía ser el lema de toda legítima actividad crítica. Pero ahora descubrimos que en su seno se enrosca la fría serpiente de lo utópico.

Inútil, imposible toda actividad crítica. Mas nadie ancla por mucho tiempo en esa conclusión. A la primera coyuntura —una obra que nos conmueve de veras—, ya estamos haciendo crítica, Y en ese "estamos" hay que incluir tanto a los que ejercen la crítica profesionalmente como a los que, simples gustadores del arte, han de limitar la expres-

sión de sus juicios al círculo de los amigos. ¿Qué nos impulsa ahora a levar anclas y lanzarnos a una navegación que tan sesudamente habíamos abandonado por inútil? No otra cosa que el ver que las velas se hinchen de un viento surgido como por encanto, inesperadamente, un viento que es en sí mismo la más seductora invitación al viaje. Por mucha que sea la cautela engendrada en nosotros por las anteriores desilusiones, la abandonamos —el corazón ligero— y reanudamos la aventura crítica.

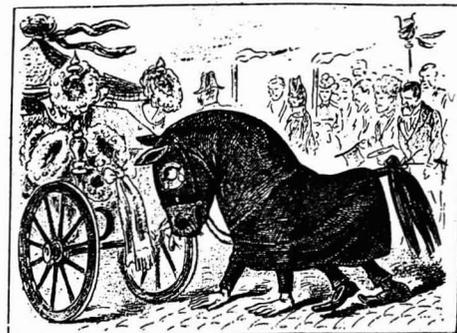
Es ése un fenómeno análogo al del creador que, desilusionado por algo, se propuso no volver a escribir ni una palabra, ni una nota, o no volver a tomar el pincel ni el cincel, pero cuando menos lo piensa ya está de nuevo manos a la obra. De lo más profundo de su ser se alza un impulso más fuerte que sus propósitos, un viento que le arrastra a la aventura creadora, de la que no sabe si saldrá triunfante o maltrecho, pero resistir al cual sí sabe que significaría la destrucción de sí mismo, un auténtico suicidio.

En ambos casos —el del crítico y el del artista creador— el viento que les empuja de nuevo a la aventura tiene un nombre: entusiasmo, *enthousiasmós* en griego, es decir, inspiración divina. El artista creador siente aquel soplo como amor por la criatura que va a ser engendrada. El crítico lo siente también como amor, aunque en su caso por una criatura no propia, sino ajena, pero eso importa poco. En ambos casos, amor, soplo divino, inspiración, entusiasmo que le lleva a querer hacer partícipes a los demás de la felicidad que encuentra en la obra oída o contemplada, movimiento análogo al del enamorado que, no bastándole el conocimiento de las maravillosas perfecciones de la amada ni el sentir las clavadas como dulce aguijón en lo más recóndito del alma, necesita que los demás las vean y sientan tal y como él las ve y siente.

Eso es, sin duda, lo mismo que Ortega denominó "fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida". Y eso es también lo que E. M. Forster encontró en sus meditaciones como única *raison d'être* de la crítica. Pero obsérvese qué curiosa coincidencia: en esa idea de la crítica encontramos el lado positivo de tal actividad y al mismo tiempo su carácter plenamente subjetivo. Parece como si la crítica objetiva fuese pura utopía y la sub-



Wagner y la crítica (durante su vida)



Wagner y la crítica (después de muerto)



jetiva, actividad inútil o subalterna. ¿Es eso cierto?

La crítica objetiva parece posible y, para muchos, constituye nada menos que el ideal de la crítica. ¡Qué tranquilidad para ciertos espíritus sería una maquinaria crítica infalible, exacta, que pudiera decir en cada caso: "esta obra vale tanto, tiene estos o aquellos defectos, estos o aquellos méritos"! Y la cosa no se diría muy difícil de lograr, con tal que el crítico fuese verdaderamente perito en la materia y se situase fuera de "la oficina de los afectos" o supiese resistir a "los sobornos del gusto". Pero tales condiciones no son posibles por igual. La primera se puede dar y debe darse en todo aquel que pretenda ejercer la crítica, un imperativo que figura en la réplica que Virgil Thomson dice que es de rigor a quienes preguntan qué hace falta para ser crítico musical: "Estudia música y aprende a escribir." La segunda, en cambio, presupone un olímpico estado de indiferencia que excluye de por sí todo amor y todo entusiasmo, es decir, toda capacidad para captar los valores de la obra artística trascendentes a la mera técnica y a la mera arquitectura, toda posibilidad de llegar a vislumbrar el secreto más íntimo del ser artístico y de comunicárnoslo a los demás. Hacer el análisis de una sinfonía no es cosa del otro mundo, si se ha estudiado música como Dios manda. Tampoco lo es decir cuántos centímetros mide de busto, cuántos de cintura, cuantos de cadera, etc., etc., una belleza internacional. Pero con aquel análisis y estas medidas nos quedaremos sin saber cómo es realmente aquella sinfonía o esta muchacha. El que pretenda decírnoslo tendrá que haber admirado —condición *sine qua non*— a la una y a la otra, con una admiración trémula de entusiasmo, un poco de enamorado y un poco de poeta, fuera de sí, en éxtasis. Si la misión del crítico es, en su raíz, hacernos ver lo esencial de la obra artística, su forma, es decir, su alma —y en eso creo que estamos todos acordes—, de nada le servirán anatomías ni aritméticas, y de mucho, por el contrario, la simpatía, la *Einfühlung*, el entusiasmo. "Por el natural mismo de las cosas, los apasionados son los que mejor persuaden", dice Aristóteles. Es una cuestión de contagio.

"La obra de arte —dice Forster— es un objeto curioso. ¿No es algo infeccioso? A diferencia de la máquina, ¿no tiene el poder de transformar al que se la encuentra en el sentido de la condición del que la creó?"... "Pretender que realmente hemos penetrado en su estado [del creador] y allí nos convertimos en co-creadores con él, sería presunción. Por muy conmovido que yo esté con la

Cuarta Sinfonía de Brahms, no puedo suponer que sienta la emoción misma de Brahms, y es posible que lo que él sintió no sea lo que yo entiendo por emoción. Pero ha habido infección que vino de Brahms a mí a través de su música..." "Desgraciadamente, esa infección, esa sensación de cooperación con un creador —que es el paso supremo en nuestra peregrinación por las bellas artes— es el único paso en el que la crítica no puede ayudarnos. Puede prepararnos para ello de un modo general y educarnos para que conservemos dispuestos nuestros sentidos, pero tiene que retirarse cuando se acerca la realidad, como Virgilio se aparta de Dante en la cumbre del Purgatorio."

Por supuesto que por mucha que sea la sensibilidad —y la elocuencia— del crítico, nunca será capaz de realizar nuestra comunión total con la obra de arte. En ese acto no puede haber intermediarios. Pero aquella preparación de que habla Forster puede ser bastante más que general, puede ser concretamente limitada a determinada obra, puede ser una cierta destrucción de nuestras defensas para los determinados gérmenes con que la obra —a través de la crítica— nos va a contagiar.

En general, se confunde la función del crítico con la del juez. Del crítico se espera que nos diga si tal obra es *buen* o *mala*, *excelente* o *mediana*, cuando lo importante es que nos la explique —esto es, la despliegue ante nuestros ojos— en toda su maravillosa realidad de ser vivo. La mera posibilidad de hacer eso con una obra implica que ésta no es mala. ¿Para qué, entonces, esperar del crítico una labor de tasador?

Como se deduce de todas estas consideraciones, la crítica es radicalmente positiva. Déjese la negativa para aquellos que no son nada y se gozan en que nada valga nada, para aquellos que pretenden lograr autoridad por la fuerza de sus ataques, para aquellos, en fin que confunden al crítico con el mihura. De lo que realmente no vale la pena hablar, no se habla, y sanseacabó.

Entre las cosas que se esperan del crítico y no hay por qué esperarlas de él, figura la lección, el consejo. Y resulta por demás sorprendente que hombre tan avisado como Ernest Newman afirme que "atañe al crítico enseñarle al compositor no cómo ha de componer, sino cómo no ha de componer". Porque al compositor le ocurre una cosa que C. Day Lewis explica muy bien en *The poetic image* como experiencia del poeta: "Hay algo formidable para el poeta —di-

ce— en la idea de la crítica, algo —¿me atreveré a decirlo?— casi irreal. Escribe un poema y después pasa a una nueva experiencia, el poema siguiente; y cuando un crítico aparece y le dice qué es lo que está bien o mal en el primer poema, tiene la sensación de que aquello no viene a cuento." La función rectora del crítico sobre el compositor o el poeta sólo sería posible —no hablemos de si es conveniente o justa— si el crítico pudiera asistir a la creación, momento a momento. Pero cuando ya la obra está concluida y el autor se ha enfrascado en una nueva, todo consejo del crítico será inútil.

Se queja Newman de que a los críticos se les exija lo que no se exige a otros profesionales de la música. "No se espera de un pianista que conozca más que unas cuantas piezas para piano, ni al cantante más que unas cuantas canciones. Pero del crítico se espera que conozca todas las canciones, la música de piano, la música de violín, la música de órgano, la música de violonchelo, la música de orquesta, las óperas y oratorios de todos los tiempos." Con el malhumor, esa erudición inmensa constituye la otra fuente —falsa— de autoridad para el crítico. Así como se dice con reverencia: "¡Qué severo es en sus juicios!", así también se exclama: "¡Cuánta música sabe este hombre!", y todo porque posee una gran memoria. Pero el saber en verdad música consiste en otra cosa, consiste en conocer a fondo la técnica y la evolución de la música. Sin eso, desde luego, no hay verdadero crítico. "Mal haces si alabas, y peor si reprendes una cosa que no entiendes bien", escribió Leonardo. Y Gracián: "Sólo un gran conocimiento, favorecido por una gran práctica, llega a saber los precios de las perfecciones." Pero sobre todo eso está aún lo otro, la sensibilidad para vibrar al unísono del autor, para contagiarse de él y hallar —por el camino de la simpatía, del amor, del entusiasmo— la justificación de la obra. Y con ello el crítico estará capacitado para aquello que Ortega precisa cuando habla de "dotar al lector de un órgano visual más perfecto".

TRES OPINIONES SOBRE LA CRITICA

COMO yo la entiendo, la crítica es, igual que la filosofía y la historia, una especie de novela para uso de las mentes curiosas y discretas. Y toda novela, en rigor, es una autobiografía. El buen crítico es aquel que relata las aventuras de su alma en el reino de las obras maestras.

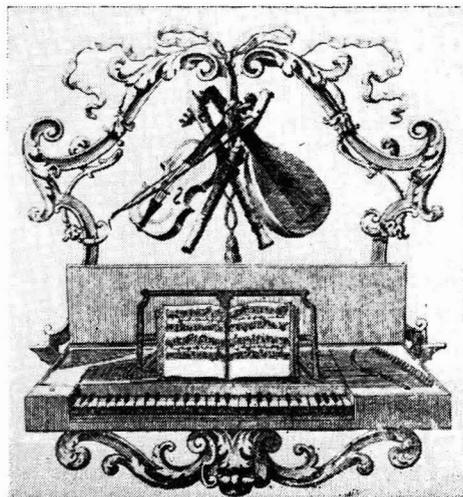
ANATOLE FRANCE.

LA GRACIA es la gracia. Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: "El dulce lamentar de dos pastores".

ALFONSO REYES.

LA CRÍTICA, supongo, es el discurso formal de un *amateur*. Cuando en ese discurso hay amor y conocimiento bastantes, el mismo resulta un arte auto-suficiente, pero no, en manera alguna, un arte aislado. Su propia vida atestigua constantemente su interdependencia con las otras artes a las que se aplica. Establece términos y paralelos de apreciación, desde el exterior, sólo para dejar bien sentadas sus relaciones interiores, íntimas; nombra y ordena aquello que conoce y ama, y busca inacabablemente, con cada fresco impulso, con cada impresión, mejores nombres y órdenes más armónicos.

R. P. BLACKMUR.



EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

CENSUROMANIA

LA DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA, encabezada por el Sr. Jorge Ferretis, acaba de volver a cubrirse de gloria. Después de sus pocos afortunados debuts en "el asunto Rififi", este Departamento se ha dedicado a la caza de cortos, documentales y noticieros de México en un afán de acabar con la libertad de expresión e información de nuestro corto metraje.

Entre los éxitos de esta "caza de brujas" en estos últimos meses citemos —entre muchísimos otros— algunos verdaderamente notables. En lo que se refiere a la censura por "inmoralidad" está en primer lugar el corte de un *shot* de un bebé masculino desnudo de... seis meses de edad (impropio) y el corte de un *shot* de La Maja Desnuda de Goya (inmoral por "no estar concebida la obra para las dimensiones de una pantalla de cine"). Pero hay algo más grave: una censura que va en contra de la propia orientación del país. Fue cortado en su integridad un reportaje histórico que evoca el humano y generoso asilo que encontraron en México los exilados de la República Española después de ser derrotados por las mismas fuerzas que iban a desencadenar la Segunda Guerra Mundial (reportaje en el que ni siquiera se menciona a Franco ni al franquismo). Esta nota se encontraba dentro de la más estricta trayectoria de la límpida política exterior de México, pero por lo visto no hay que indisponer a un gobierno con el cual no tenemos relaciones y que además nos insulta. Hoy finalmente es sometido a varios cortes un reportaje científico sobre radioactividad señalando los peligros de la experimentación atómica para la salud humana y mencionando el hecho de que el pueblo de México se encuentra expuesto a las radiaciones generadas por los experimentos hechos en el Pacífico. Pero no, no hay que indisponerse con los autores de las pruebas —sobre todo siendo estos de una nación vecina y poderosa—. En cuanto al pueblo de México, el mismo pueblo al que se supone representa la Dirección General de Cinematografía, es mejor que no le adviertan nada y que siga expuesto a este u otros peligros en feliz ignorancia.

A la falsa moralidad, al criterio que niega discernimiento e inteligencia a todos nuestros espectadores, viene, pues, a sumarse ahora el desacuerdo y oposición a las normas directivas de la política internacional del propio país y el más absoluto desprecio por el pueblo propio.

Urge liberar al cine mexicano en todas sus expresiones —y sobre todo las informativas— de un yugo tan contrario a los principios mismos de la Constitución. ¿Por qué no tiene el cine la misma libertad que la prensa? ¡Ah sí!... ¡pero en todos los cines las películas de guerra —siempre y cuando no salga una mujer "ligera"— están autorizadas para niños!

SANGRE SOBRE LA TIERRA (*Something of value*) de Richard Brooks.

Toda película de Richard Brooks despierta interés y simpatía. Este es en efecto un realizador —uno de los pocos realizadores de Hollywood— que intenta siempre decir algo, comunicar un mensaje, dar forma a una conciencia y a una actitud frente a problemas y situaciones del mundo de hoy. A su favor cuenta siempre la elección de temas difíciles, ingratos a veces, y la voluntad de hacer un cine que —hasta cierto punto— se aleja de las fórmulas convencionales (1950: *Crisis*, 1952: *Deadline, U.S.A.*, 1955: *Blackboard jungle*). Su vocación pedagógica, y honradez. Su tema es el hombre y la sociedad.

Todo esto es sin duda alguna positivo. Y sin embargo Brooks no acaba de producir la obra que sus cualidades —humanas y técnicas— nos dejan esperar de él. A veces es sólo un lunar (esa bandera norteamericana con la que clava a Vic Morrow sobre el pizarrón de su jungla escolar) pero otras veces es una falta de

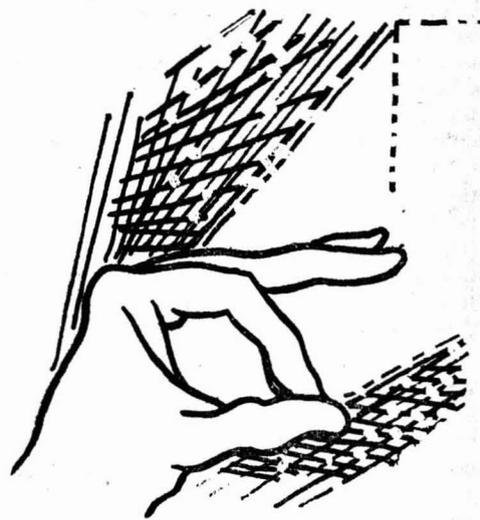


Santa Juana— "sin ritmo ni medida"

precisión, de voluntad temática y formal, una curiosa carencia de óptica adecuada. Tal es el caso de *Sangre sobre la tierra*.

El tema era tentador para una película de *mise au point*: una visión interna y con todo intento de justicia de la rebelión Mau-Mau. Y sin embargo, poco queda de ello en la obra final. ¿A qué atribuir este fracaso —porque llega a ser un fracaso— de un director de la indudable categoría de Brooks?

En primer lugar la elección —y sobre todo la adaptación— de la obra. En lugar de crear una historia adaptada a su intento, Brooks selecciona una larguísima novela de tipo *saga* sobre unos colonos ingleses en África Ecuatorial, novela que mezcla el tema que le interesa con múltiples historias laterales y personales que



no corresponden en absoluto al meollo del asunto. Quedaba la solución de reducir a lo esencial (el aspecto social de dos comunidades frente a frente). En lugar de esto Brooks (autor de la adaptación) quiere conservarlo todo —o le obligan a ello. Esto le lleva a una continuidad apretada que quiere abarcar un desarrollo temporal demasiado grande y diversificado, llegando a incluir secuencias de dos o tres *shots* para conservar el hilo conductor. Y lo que es peor, al hacer esto trae a primer término personajes y situaciones flojos y secundarios opacando los primarios.

La aventura personal acaba dominando al problema de verdadero interés, que apenas se indica en breves momentos: un título inserto al empezar, una simbólica bofetada, un corto diálogo entre los colonos blancos acerca de los negros y sobre todo las dos matanzas, llenas de inútil, absurda e inhumana crueldad por ambas partes.

Pero hay otras fallas y muy graves. El ambiente africano —aunque la película esté efectivamente filmada en la región— es falso y huele a *set* del principio al final. Y aquí no hay la disculpa de la voluntad de cochambre de un Huston en *La reina africana*. No, todo falla, desde el paisaje mismo hasta muchos actores negros, algunos de ellos pintados con demasiado evidente brocha gorda. Otro ejemplo: la música. Se trata de una vaga *Rapsodia africana* compuesta por Miklos Rosza (cuyo solo nombre indica su *aptitud* para lo genuinamente negro) y cantada por coros más que sospechosos.



Otto Preminger y Jean Seberg

Dándose quizás cuenta de ello Brooks busca a veces el exotismo. Y sale mucho peor la cosa. Hay escenas que son para gritar: una piedra sagrada inspirada en un cenicero de decorador *modernista*, una confesión entre relámpagos, un juramento Mau-Mau entrecortado de ritos absurdos y hasta un elemento digno de una película de Tarzán: una trampa con fondo de púas que cumple la función de liquidar a uno de los principales personajes en el momento en que ya era muy difícil saber qué hacer con él.

Para terminar diremos que el *miscast* no ayuda. Rock Hudson (impuesto por los productores) está muy lejos de dar el personaje, aunque haya adelgazado cerca de cuarenta kilos. Diana Wynter (una especie de abnegada y agobiante June Allyson inglesa) carece de toda similitud con una actriz. Bastante bien, en cambio, Sidney Poitier y Juano Hernández, a pesar de las escenas melodramáticas que le han asignado a este último. Estupenda —como siempre— Wendy Hiller. ¿No sería ya tiempo de que se acuerden de *Pygmalión* y *Major Barbara* y le den un papel a la altura de su talento?

¿Qué queda, pues, de *Sangre sobre la tierra*? Algo queda sin embargo: una intención, un afán de justicia (más laudable todavía si consideramos las trabas que ciertos temas encuentran en Hollywood) y una sincera honradez que se transparenta aun a través de las escenas más fallidas. Y como en todas las obras de Brooks un verdadero y generoso odio por la crueldad y la violencia a las que nos pinta siempre sin ningún dinámico *glamour* y con una visión que llega a horrorizar y dar asco (recuerden ustedes la matanza de *La última cacería*). Sí, Brooks —aunque maltrecho— sigue en pie. Y vale la pena esperar más de él.

SANTA JUANA, de Otto Preminger

A pesar de Bernard Shaw y de Otto Preminger *Santa Juana* era una película que me daba cierta pereza, y por esta razón había pospuesto verla por unos días. Una primera crítica, muy elogiosa, no había conseguido sacudirme la pereza y la cosa quedaba así. Sin embargo, en el suplemento cultural de un diario dominical salió un comentario tan extraordinario que me precipité inmediatamente hacia el cine.

El comentario mencionado comenzaba así: "Entre todas las versiones sobre Santa Juana de Arco que el cine ha intentado hasta hoy, se puede asegurar que la más lograda y valiosa es esta que nos ofrece ahora el inquieto realizador Otto Preminger. Y conste que al hacer semejante afirmación no me olvido de esa obra maestra del cine que, también con el tema de la doncella de Orleans realizó Carl T. Dreyer en 1928." (*Novedades*. Domingo 22 de diciembre de 1957.)

Pues bien, esta afirmación es literalmente monstruosa. No me han interesado en absoluto las versiones de este tema de Michele Morgan e Ingrid Bergman (y no por causa de esta actriz), pero incluir entre las cintas comparadas a la *Santa Juana* de Dreyer va demasiado lejos, y no sólo por un especial respeto por esta película (para mí una de las cuatro o cinco mejores películas de toda la historia del cine), sino porque la que estamos comentando hoy, la de Preminger, es un verdadero fracaso.



Un condenado a muerte se escapa

En primer lugar lo único interesante de la película, a saber la elección de la obra de Shaw sobre un tema tan trillado, está completamente traicionado. El adaptador Graham Greene es un novelista de talento, pero no sólo un pésimo adaptador, sino un espíritu converso de lo más anti-shawiano que pueda darse. En la película no aparecen para nada ni la esencia misma del drama de Juana de Arco teniendo que seguir adelante a favor de un rey cobarde y estúpido al que trata de despertar el único motor posible: la ambición, ni la esencia del desesperado esfuerzo de los jueces por salvar su alma en la ortodoxia, ni el sentido social de la obra, ni el sentido moderno del epílogo —del que se ha suprimido el fundamental personaje del *gentleman* de hoy.

Aparte de esto la película está realizada sin ritmo ni medida, con repeticiones que pierden su sentido en el cine aquí es donde trabaja un adaptador), repeticiones que la monotonía de la dirección y la actuación hacen aún más graves e inexcusables.

En tercer lugar la interpretación central, la de Jean Seberg —tan increíblemente alabada— es una de las más sensacionalmente malas que hayamos visto en

una película de cierta categoría en los últimos quince años. Jean Seberg (comparada por la crítica mencionada a Ingrid Bergman —nada menos— y —¡válgame Dios!— a la Falconetti) parece haber sido importada directamente de una fuente de sodas de Wichita y metida en la película sin la menor indicación acerca de Juana de Arco. Con una dicción y un acento verdaderamente deplorables nos da la impresión de llevar constantemente bajo la armadura los pantaloncillos de *teen ager* de su verdadera vida cotidiana. Y en cuanto a su interpretación, está perfectamente adecuada para cualquiera de las películas de Andy Hardy. Debiera llamarse Blue Jean Seberg.

El resto del reparto es desigual. Wildmark hace un gran esfuerzo y consigue establecer un personaje que por unos minutos resulta francamente bueno. Pero su Delfín acaba teniendo demasiadas reminiscencias del Tommy Udo del *Beso de la muerte*. Gielgud se eleva majestuosamente por encima de todos en una deliciosa y consciente interpretación de Warwick que nos permite vislumbrar lo que *debiera haber sido* la película. Anton Walbrook no sabe qué hacer de Cauchon y oculta bajo sus ropajes no los *blue jeans* de Jean Seberg sino el frac de *La ronda*. Richard Todd ejecuta un Dunois bastante poco enérgico y el arzobispo de Reims disimula su falta de dirección e indicaciones cortando flores desesperada y tenazmente. En cambio el personaje de Stogumber es firme y está muy bien dibujado.

Si unen ustedes a todo esto una dirección muy incierta que escoge de aquí y de allá (y bastante de Dreyer, aunque lo utiliza mal), una excelente fotografía que tampoco selecciona un estilo y cuyos encuadres son a veces francamente pedestres, si le suman una falta general de sentido unitario, de idea rectora (o de idea a secas) tendrán ustedes esta *Santa Juana* que ni es Santa, ni es Juana, ni es Shaw, ni siquiera es Preminger el cual nos ha demostrado ya tener más talento que el que esconde —que no revela— en esta francamente mala película.

Sólo se salvan —como siempre en Preminger— los títulos de presentación. Son magníficos. Pero es poco.

Nota: En el momento de entregar estas líneas a la imprenta he podido ver tres películas cuyo comentario tendré que dejar para el próximo número. Pero no queriendo dejar pasar demasiado tiempo, bástenme unas palabras sobre ellas.

Un condenado a muerte se escapa, de Robert Bresson. Una obra excepcional, una verdadera obra maestra del cine *interior*, de la sugestión de la inteligencia.

La cienicienta de París, de Stanley Donen. Una joya del cine *exterior*, aprovechando en su totalidad la más fina coreografía visual, el *new look* de la comedia musical.

El príncipe y la corista, de Laurence Olivier. Dos creaciones: Marilyn Monroe y Laurence Olivier. No hay que buscar a Lubitsch sino gozar despacio la magnífica discreción de esta auténtica comedia.



T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

WOYZECK

EN EL TEATRO DEL GLOBO han continuado las representaciones del Teatro Estudiantil Universitario. Después del reconocido éxito del Grupo de Arquitectura con *La Hermosa gente*, de William Saroyan, los dos grupos de la Facultad de Filosofía y Letras han representado *Cándida*, de G. B. Shaw y un programa compuesto con tres obras de la más diversa factura: *El Hijo pródigo*, de André Gide, *La loa al Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz y un monólogo de Manuel González Casanova: *El merolico*. Por último, la Facultad de Ciencias Químicas ha llevado a escena una de las obras maestras del teatro alemán: *Woyzeck*, de Georg Büchner. La elección de una obra de la importancia y belleza de *Woyzeck*, a pesar de las indudables dificultades que su realización escénica implica, hace acreedor al grupo de la más sincera felicitación.

Büchner, muerto prematuramente antes de cumplir los veinticuatro años, dejó, sin embargo, un importante legado al teatro universal: la tragedia política *La muerte de Danton*; *Woyzeck*, un drama; y una comedia: *Leoncio y Lena*. Las tres, verdaderas obras maestras en su género, en las que el naturalismo más despiadado se mezcla con un maravilloso sentido poético, y la profundidad de las ideas encuentra marco adecuado mediante el más completo dominio de las necesidades escénicas.

En *Woyzeck* se encuentran elementos de casi todos los estilos que el teatro abordaría un siglo después. La construcción, sucesión de pequeñas escenas, inicia el sistema de llevar a escena "pedazos de vida", que más tarde usaría el naturalismo; pero la obra en general no puede calificarse de naturalista exclusivamente, ya que el desarrollo de la acción se centraliza en la evolución de un solo

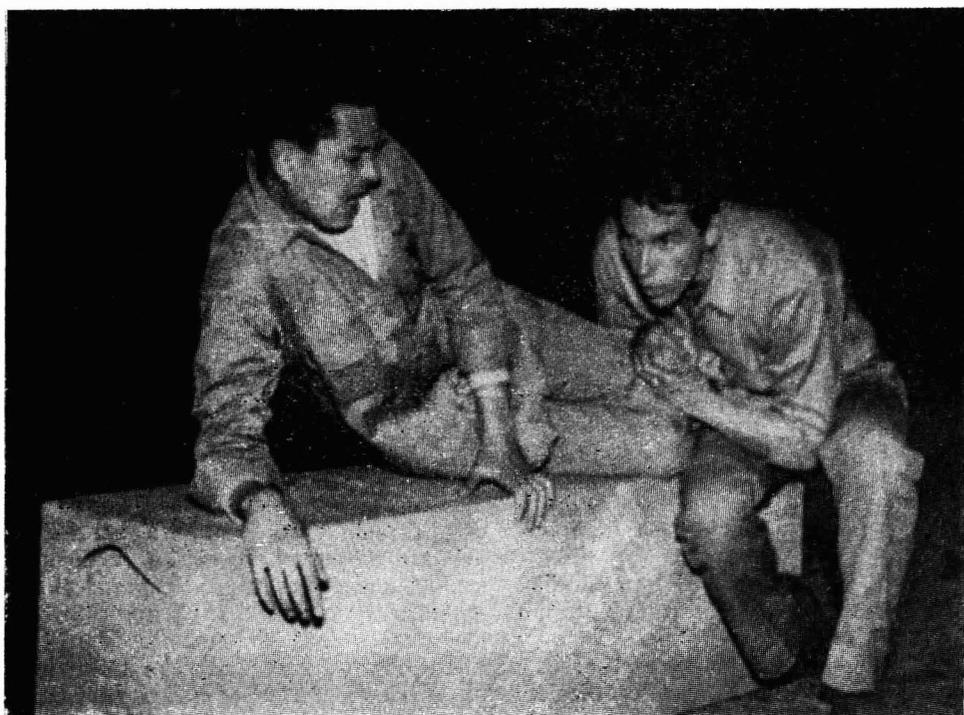
personaje: el mismo *Woyzeck*. En el excepcional tratamiento que Büchner ha usado en este personaje, completamente individual, pero dotado de una proyección universal, mediante continuas referencias a la clase social a la que pertenece y a su especial situación en el devenir cotidiano, se encuentra el secreto de la universalidad de la obra. *Woyzeck* representa la aniquilación del hombre por el hombre mismo; va sucumbiendo ante todos los personajes de la obra, hasta que al final se destruye a sí mismo. El tema, es solamente el relato objetivo de esta destrucción, pero Büchner incluye hábilmente, durante el desarrollo de éste, varias escenas en las que critica agudamente algunas de las más características tendencias de su época y de todas las épocas: el cientificismo deshumanizado del doctor; el uso y abuso del poder para ocultar la cobardía, por parte del capitán; la crueldad inconsciente, producto de la ignorancia, de las clases bajas, son efectos casi propagandísticos, pero que el autor convierte en escenas de un innegable valor dramático al dotarlas de una violentísima fuerza poética. Por otra parte, a pesar de la objetividad con que está narrada la historia, Büchner no vacila en usar elementos claramente psicológicos: voces, alucinaciones, para incluir dentro de la trama no sólo las fuerzas exteriores que llevan a *Woyzeck* a la destrucción, sino también las interiores, redondeando absolutamente la caracterización del personaje.

La inclusión de canciones y relatos aparentemente fuera de la acción, de índole claramente poética, son un adelanto del realismo épico, aun cuando la intención con que el autor los usa no es la misma. Büchner se vale de estos paréntesis en los que la acción se detiene, para humanizar la trama, salvándola del esquematismo.



Los directores Carlos Fernández y Jaime Cortés consiguieron un espléndido nivel en la actuación. La forma en la que los principales actores proyectaron la verdadera dimensión de sus personajes es notable. Pero no consiguieron, en cambio, enfatizar debidamente todas las intenciones de la obra. Su dirección, a pesar de los aciertos en la línea de actuación, adolece de un defecto fundamental: es excesivamente esquemática e intelectualizada. Fernández y Cortés se preocuparon demasiado por proyectar lo más claramente posible los enunciados generales de la obra, pero descuidaron la importancia que el conflicto tiene como problema individual, sin advertir que individualizando el conflicto, tal como el autor lo desea, las ideas generales se aclararían también. Por otra parte, al buscar una solución para las dificultades de continuidad y tiempo escénico que la obra encierra, simplificaron excesivamente la trama, saltándose varios elementos importantes: el sexo, la pasión, no aparecen por ninguna parte y las ideas, que tanto les preocupaban, deben completarse con ellos. Además, la idea de modernizar la acción, vistiendo en forma abstracta a los actores y actualizando algunos de los parlamentos que indudablemente no lo necesitaban, ya que la obra tiene como una de sus principales cualidades la permanencia en el tiempo, no contribuyó a enfatizar las ideas, y en cambio, hizo confusas y faltas de fuerza, varias de las escenas.

De los actores, destacan por encima de todos, Enrique Stopen, José Luis Pumar y José Carlos Ruiz. Stopen, como *Woyzeck*, logró comunicar casi todas las características del complejo y completo personaje creado por Büchner. No era una labor fácil, si se toma en cuenta que el texto de la obra hace pensar en la necesidad de un actor de más amplia experiencia para interpretar este papel, debido a que la construcción de la misma implica para el actor que representa *Woyzeck*, la dificultad de que el desarrollo psicológico del personaje avanza bruscamente, lo que obliga a adoptar una distinta actitud en cada una de las pequeñas escenas. Stopen supo vencer esta dificultad con los más legítimos recursos, haciendo gala de un innegable talento escénico. José Luis Pumar caricaturiza debidamente al Capitán, sin tener que recurrir a rasgos estereotipados ya por otros actores y José Carlos Ruiz emplea



"la elección de una obra de la importancia y belleza de *Woyzeck*"

atinadamente su malicia escénica para recrear al Doctor, sirviéndose también con gran habilidad de la incongruencia de su traje, en completo desacuerdo con el resto del reparto. Ana Ofelia Murguía se ve directamente afectada por la equivocación en la que incurrieron los directores al excluir el sexo como valor dramático y su interpretación resulta, por esto mismo, incompleta. Lo mismo le ocurre a Antonio Eroles, el Tambor Mayor, y a Yolanda Alcántara, Catita. Juan de Saro no logra expresar los valores de los dos personajes que interpreta, repitiendo continuamente las mismas actitudes. Y Mario Rivera saca espléndido partido de sus dos pequeñas intervenciones.

La escenografía de Fernando García Ponce cayó en el mismo error que la dirección, confundiendo en un solo color todos los elementos que debían haber sido destacados para subrayar y hacer más asequible la línea de la acción, a pesar de que supo resolver debidamente los problemas que el continuo cambio de lugar incluían.

No es posible cerrar esta nota sin protestar ampliamente contra el absurdo y sencillamente cretino criterio con que la Oficina de Espectáculos del D. F. pretende ejercer la más anticonstitucional censura previa, con el tonto pretexto de que así se protege a las empresas, evitándoles un cierre posterior al estreno. Obligar a un grupo estudiantil que intenta llevar a la escena una obra de la importancia de *Woyzeck*, a cortar varios parlamentos de la misma, porque pueden ofender con ciertas palabras para ellos profundamente inmorales, pero que sin embargo eran usadas con la mayor libertad por nuestros clásicos autores, los oídos de un público que va buscando una obra que le diga algo más que la interminable serie de inmundos vodeviles verdaderamente inmorales que venimos padeciendo, parece no sólo un absurdo sino una clara violación de los mandatos constitucionales. Además de que es necesario, si se pretende ejercer una crítica de este tipo, que los inspectores elegidos posean una mínima cultura que les permita siquiera situar a los autores que van a enjuiciar dentro de la historia de la literatura, salvándolos así de tener que reconocer que no saben en realidad lo que están haciendo y sólo obedecen órdenes superiores.

ESTO NO SE QUEDA ASI

El Sindicato Mexicano de Electricistas se ha propuesto hacer renacer el teatro obrero mediante la creación de un grupo experimental formado con elementos extraídos del mismo Sindicato. La intención no puede ser más plausible y el éxito de la idea puede comprobarse fácilmente con sólo asistir a las representaciones que el recién integrado grupo ofrece en el teatro del propio sindicato. Por sobre todas las cosas merece destacarse la forma en la que un público manifiestamente popular se acerca por primera vez, en los últimos años, a una representación teatral. Es alentador ver cómo este público reacciona y se interesa por los acontecimientos desarrollados en la escena.

Se ha sabido montar un espectáculo en todos los sentidos útil para el trabajador.

Y no sólo por la nobleza de las intenciones que promueven esta labor, sino por el indudable sentido teatral y el buen gusto con que fue escrita, representada y decorada, *Esto no se queda así* abre el camino y señala un espléndido principio para la creación del auténtico teatro obrero en nuestro país.

La obra de Mario Sevilla Mascareñas que se ha estrenado en el Teatro "Lux" cumple excelentemente su finalidad didáctica. Directa y sencillamente, a través de un diálogo verista muy eficaz, *Esto no se queda así* le presenta al trabajador para quien fue destinada un episodio de la historia de su agrupación enfocado con indiscutible sentido teatral. El texto, en uno de sus más apreciables esfuerzos, prescinde de los recursos demagógicos para conservar, en cambio, el equilibrio entre tema e intención sin sacrificar lo uno por lo otro. En consecuencia, la obra se desarrolla espontánea, fácilmente, haciendo comprensibles y accesibles su mensaje y su propósito, y comprobando, una vez más, la eficacia de la sencillez en el teatro.

Es muy significativo que el autor parece rechazar las múltiples oportunidades que se le presentan para hacer literatura, pues, curiosamente, es así como la obra no traiciona su finalidad. La fotográfica reproducción del ambiente popular, por ejemplo, lejos de convertirse en una limitación, es un recurso más y una muestra de la habilidad con que fue planeada su estructura.

La escenificación de esta obra, a cargo de miembros integrantes del mismo Sindicato, dirigidos por Seki-Sano, es tan acertada como sorprendente, ya que la inexperiencia de los actores (inteligentemente aprovechada por la dirección) ayuda a conservar esa impresión de espontaneidad que es una de las cualidades más sobresalientes de esta representación.

LOS MEJORES DE 1957

La mejor obra de 1957 fue *Los Frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández, estrenada en el Teatro del Granero. Junto a ella debe mencionarse también *Felicidad*, de Emilio Carballido.

Los mejores directores fueron Héctor Mendoza, por sus programas de "Poesía en Voz Alta"; José Luis Ibáñez, que debutó magníficamente con *Asesinato en la catedral*, y Seki-Sano por la ya mencionada obra de Luisa Josefina Hernández.

La mejor actriz del año y de muchos años, fue Amparo Villegas por su versión de *La Celestina*.

Magnífica estuvo Tara Parra en sus intervenciones en los programas de "Poesía en Voz Alta", donde mostró una multiplicidad de medios de expresión que rara vez observamos en nuestro medio.

El mejor actor fue Carlos Fernández, por sus espléndidas interpretaciones de Calderón de la Barca, el Arcipreste de Hita, Quevedo y T. S. Eliot, en "Poesía en Voz Alta"; en el Teatro Español de México (*El gran teatro del mundo*); y *Nocturno a Rosario*.

También fueron notables las interpretaciones de María Douglas, Lola Tinoco y Carmen de Mora en *Los frutos caídos*; de Isabela Corona y Jorge del Campo en *Viaje de un largo día hacia la noche*; de Margarita Xirgu, Ofelia Guilmáin y Sylvia Caos en *La casa de Bernarda Alba*; de Raúl Dantés en *El gran teatro del mundo*; *Hipólito y Asesinato en la catedral*; de Juan José Gurrola en los distintos programas de "Poesía en Voz Alta".

Al mismo tiempo, Gurrola merece una mención por su excelente dirección de *La hermosa gente* en la temporada de Teatro Estudiantil, dentro de la cual también destacó Enrique Stopen en su interpretación de *Woyzeck*.

L I B R O S

M. A. ELLISON, *El sol y su influencia*. Problemas Científicos y Filosóficos, 5. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1957. 243 pp.

Uniendo descubrimientos que se han hecho recientemente en campos científicos muy distintos, el autor presenta un magnífico informe acerca de la actividad del sol y de su influencia sobre la tierra, el cual, descartando todo lo que sea mera especulación, se basa en hechos perfectamente comprobables.

El sol es la única estrella cuya superficie podemos ver, ya que todas las otras sólo son perceptibles, aun a través de los más grandes telescopios, como puntos de luz. Esto lo marca desde luego como un fascinante objeto de estudio. Pero además ofrece el particular interés de que al mismo tiempo que mantiene nuestro equilibrio terrestre, lo perturba de diversas maneras.

¿Cuál es la naturaleza de esta estrella? ¿Cuáles son sus fuentes de luz? ¿Cómo se originan las perturbaciones solares y cuáles son las fuerzas que pueden afectar nuestra atmósfera? Estas preguntas se contestan por medio de la astronomía, de la física nuclear, de la meteorología.

De manera que, en la medida que lo permiten los últimos adelantos de la ciencia, en este libro queda explicado cómo las radiaciones del sol producen en la tierra trastornos en las comunicaciones por radio y tempestades magnéticas, así como el impresionante espectáculo de las auroras boreales. Las ondas de radio del sol y los rayos cósmicos revelan también sus mecanismos, gracias a que el autor abre de par en par la puerta, nuestra puerta, "frente a la cual brilla esta gloriosa estrella".

A. B. N.

ANTONIO CASO, *Antología filosófica*. Biblioteca del Estudiante Universitario, 80. Imprenta Universitaria. México, 1957. 264 pp.

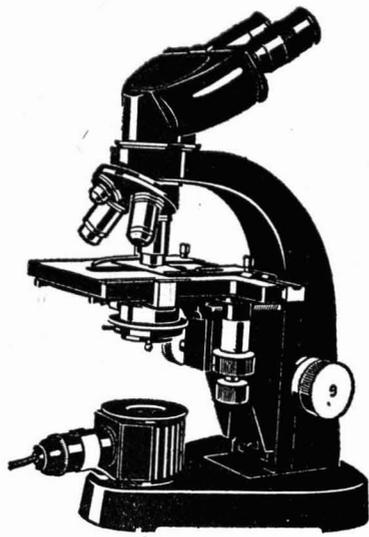
Como un homenaje a la memoria de don Antonio Caso se publica este libro, del cual se espera que ha de ayudar a la juventud mexicana a comprender las enseñanzas de uno de sus más ilustres maestros, a cuyo pensamiento filosófico está exclusivamente dedicado. Compuesto de selecciones que se hallan relacionadas con lo más fundamental de su obra, en él resaltan las especulaciones más sig-

Leitz

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

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

**EL ACERO
INVISIBLE...**



NO NECESITA
EL ACERO MA-
NIFESTARSE A
LOS OJOS, PA-
RA COMPROBAR
SU VALOR COMO
ELEMENTO DEL PRO-
GRESO
OCULTA, MODESTAMENTE, SIN
OSTENTACION, CUMPLE SU COMETI-
DO EN LA ESTRUCTURACION DE TODAS LAS
GRANDES OBRAS QUE REQUIEREN UN "ALMA BIEN
TEMPLADA"
Y AUN INVISIBLE, SALTA A LA VISTA LA IMPORTAN-
CIA DEL ACERO COMO MATERIAL IMPRESCINDIBLE
EN LA CRECIENTE EVOLUCION DE MEXICO.



"ACERO MEXICANO PARA EL PROGRESO DE MEXICO"

**COMPAÑIA FUNDIDORA
DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.**

OFICINA DE VENTAS: BALDERAS 68, MEXICO 1, D. F.
PLANTA: CALZ. ADOLFO PRIETO AL ORIENTE, MONTERREY, N. L.

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!

CUADERNOS

DEL

CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

La más alta expresión del pensamiento libre en castellano

Núm. 28. Enero-Febrero 1958

\$ 4.50

EL MITO NERUDA

por

RICARDO PASEYRO

Una inteligente y profunda disección
del hombre, del poeta y de la poesía.

OTROS TEXTOS DE: Albert CAMUS, Jean BLOCH-MICHEL,
Octavio PAZ, Raymond ARON, Camilo José CELA, Erico
VERISSIMO, Salvador DE MADARIAGA, Germán ARCINIEGAS,
Luis Alberto SÁNCHEZ, Francisco BODY, etcétera.

DE VENTA EN LAS BUENAS LIBRERIAS

Distribuidores:

LIBRERIA ARIEL, S. A.

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



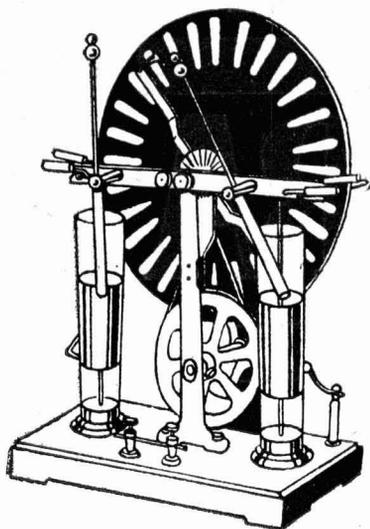


XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.



Rosales 20

México 1, D. F.

Tels.: 10-08-45, 18-32-15 y 35-37-44

APARATOS CIENTIFICOS
ARTICULOS PARA LABORATORIOS
INSTRUMENTAL MEDICO
MATERIAL DE ENSEÑANZA
REACTIVOS Y COLORANTES

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 10.00

Suscripción anual (6 números):
En la República Mexicana \$ 50.00
En el extranjero seis dólares.

Distribuidor: CARLOS DEL POZO LONA.
Tacuba 5. (Palacio de Minería)
México 1, D. F. Tel. 21-30-95

La Revista

Universidad de México

se encuentra a la venta

en todas las librerías,

expedios de publicaciones,

galerías de arte

y Ciudad Universitaria

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
Administración.
Tacuba 5, Palacio de Minería.
México 1, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como suscriptor a esa Revista por . . . año(s) para lo cual acompaño giro postal cheque por \$

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

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

MEXICO EN LA CULTURA

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

las mejores del mundo



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

50 ¢ ejemplar

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

nificativas, los puntos más importantes y la característica manera expositiva del maestro.

La extensa obra de quien trató de definir los problemas de México afirmando que "necesitamos una fe para dar pábulo a nuestra religiosidad congénita; de una ciencia para guiar por la industria nuestro influjo sobre el mundo; de una metafísica para justificar nuestro saber, para investigar las condiciones de nuestro conocimiento, para legitimar y precisar nuestro ideal"; tal obra se refleja fielmente en este libro.

Ojalá que aquellos a quienes está dedicado sientan, leyéndolo, la obligación que el maestro señalaba en el sentido de "desentrañar las condiciones geográficas, políticas, artísticas, etc., de nuestra nación, los moldes mismos de nuestras leyes, la forma de nuestra convivencia, el ideal de nuestra actividad".

A. B. N.

LINCOLN BARNETT, *El universo y el doctor Einstein*. Breviarios, 132 Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 106 pp.

Antiguamente el universo se explicaba de acuerdo con un concepto mecánico; desde 1900 empezó a explicarse por medio de la abstracción matemática. El concepto mecánico tenía sus ventajas: podía ser comprobado por los sentidos. Espacio, tiempo, masa, energía, tenían una realidad que se juzgaba indiscutible. Pero en el fondo aquella realidad era más apariencia que otra cosa, como es apariencia casi todo lo que percibimos. Las matemáticas penetraron hasta donde no llegaban los sentidos, y sacaron a luz una realidad menos indiscutible, pero también más verdadera.

Del hecho de que la velocidad de la luz es constante, Einstein dedujo que las leyes de la naturaleza son iguales para todos los sistemas que se mueven uniformemente; el principio de equivalencia de la gravitación y la inercia le sirvió para forjar la espada "con que decapitó al dragón del movimiento absoluto", porque su ley de gravitación describe el comportamiento de los objetos en un campo gravitacional, no en función de atracciones, sino en función de las trayectorias que siguen, las cuales están determinadas por las propiedades métricas del espacio.

Contrariando la tendencia que existe a reservar esta clase de conocimientos para un reducido número de iniciados, el autor de este libro conduce al lector, por la entrada más fácil y segura, hasta el fondo del misterio donde habitualmente se guardan como si se tratara de tesoros ocultos en un castillo encantado. Y casi insensiblemente lo conduce de las maravillas de la relatividad especial a las de la relatividad general, para hacerle comprensible la nueva idea del universo, el cual, según Einstein, no se parece en nada a una inmensa máquina, sino que es una multiforme relación de las propiedades del continuo espacio-tiempo.

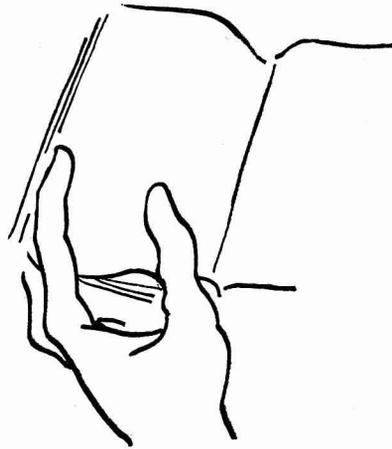
A. B. N.

EMILIO CARBALLIDO, *La hebra de oro*. Imprenta Universitaria. México, 1957. 167 pp.

La hebra de oro, obra teatral de Emilio Carballido, calificada por su autor como "Auto Sacramental en tres jornadas", no

obtuvo del público, ni de la crítica, cuando fue llevada a escena por el Teatro Universitario, la comprensión y estima que indudablemente merece. Este fracaso, si es que puede calificarse de tal, debe acreditarse en partes iguales a la realización escénica, que oscureció indebidamente las intenciones del texto, por un lado, y a la falta de capacidad de crítica y público para apreciar debidamente este tipo de teatro, por el otro. Publicada ahora por la Imprenta Universitaria, junto con la trilogía del mismo autor, "El lugar y la hora", en un hermoso y manuable volumen, sus innegables cualidades pueden apreciarse debidamente en la lectura.

La intención fundamental de Carballido en esta obra no parece haber sido otra que la de cubrir con una nueva forma su temática de costumbre, abandonando el realismo por un género en el que se entrecruzan con admirable maestría elementos oníricos, de pura imaginación y un efectivo y auténtico lenguaje poético, sin perder, sin embargo, el contacto con la realidad vital, ni cesar en su búsqueda



de la verdad interior de los personajes tratados.

El tema no puede ser más sencillo: tres mujeres, en un momento dado, son lanzadas, mediante el simple sistema de hacerlas abandonar el mundo real y penetrar en el de los sueños, a la búsqueda del auténtico significado de sus vidas. El producto de esta investigación da cuerpo a la obra y al final de ella el conocimiento de su verdad interior las inducirá a buscar y encontrar una solución para sus vidas frustradas, admitiendo una de ellas los errores pasados y permaneciendo en su soledad por negarse a aceptar su propia y exclusiva situación, la otra; mientras la tercera, que aún es joven y puede hacerlo, intenta empezar nuevamente. Ahora bien, lo importante en *La hebra de oro* son los medios de que el autor se vale para llegar a estas conclusiones. Carballido, al intentar presentar estos problemas, tiene conocimiento de la imposibilidad psicológica de sus personajes para llegar por sí mismos a ellos. Entonces, recurre al medio opuesto: después de presentarlos en una forma estrictamente realista, dentro de su ámbito físico, los dispara, mediante el hábil uso de una serie de elementos fantásticos y la creación de una atmósfera que permite la aparición de lo inesperado y lo irracional, hacia un ámbito poético e imaginario en el que los recuerdos, las sensaciones físicas pasadas, los deseos frustra-

dos y las emociones sentidas se ordenan racionalmente y permiten a los personajes, y al público al mirar su vida, reconocer el porqué de su frustración actual, de la cual ellos son los únicos culpables.

La intención del autor se logra absolutamente. Los elementos imaginativos, usados solamente después de crear una atmósfera que los hace veraces, lleva fácilmente al lector a ese mundo de lo inesperado, en el que en igual forma puede hacerse aparecer una hamaca o un ramo de flores, que revivir cualquier aspecto del pasado de los personajes, o hacerles recordar el verdadero motivo de sus acciones. La obra se desarrolla así en un ambiente mágico, pero sin que la magia quiera decir escape, falsificación, sino que al contrario, cumpla con su verdadera misión poniéndose al servicio de la realidad y la verdad y ayudándolas a aclararlas.

Por todo esto y por su construcción, correcta y efectiva; su lenguaje rico en imágenes y sugerencias; por la habilidad demostrada por el autor para crear una atmósfera determinada y el poder de la caracterización que convierte a los personajes en auténticos seres humanos, puede decirse que *La hebra de oro* es una de las mejores obras teatrales publicadas en 1957.

La trilogía que cierra el volumen consta de tres obras en un acto de semejante intención y variada factura. En *El amor muerto*, la mejor de las tres, Carballido narra con ternura, habilidad y poesía una historia de amor que se realiza fuera del tiempo. Nuevamente, la frustración es el tema principal. El amor, que empieza a realizarse después de la muerte, cuando los elementos que lo hacían imposible en vida han sido superados y el tiempo no existe para los amantes, es destruido nuevamente por la irremediable y brusca intervención del mundo real, que no comprende su especial condición. La obra, realizada magníficamente, conmueve e interesa. El mismo tema vuelve a repetirse en cierta forma en la segunda de las obras: *El glacial*, sólo que en ella, el abuso de algunos elementos meramente estéticos, hace confusa la realización y la apartan considerablemente de una posible interpretación escénica. En *La bodega*, Carballido se aparta definitivamente de la realidad, y la acción transcurre en el intangible mundo de los sueños. El diálogo es sugestivo y bien trabajado y la línea de acción, correctamente desarrollada, pero la obra peca probablemente de un exceso de oscuridad: los acontecimientos se sugieren muy débilmente y la creación de una atmósfera parece ser por momentos la única intención del autor, aunque en las últimas páginas el tema se aclara y la obra se explica a sí misma.

J. G. P.

KAREN HORNEY, *El nuevo psicoanálisis*. Fondo de Cultura Económica. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. México, 1957. 226 pp.

En los Estados Unidos un grupo de antropólogos y psicoanalistas comprendieron la utilidad de trabajar conjuntamente. Es decir que la psicología, y sus ramas, podría rendir grandes frutos ayudada por la sociología, y esta última también sería beneficiada con un conocimien-

to más efectivo del hombre y sus circunstancias. Se encontraban en el mencionado grupo los distinguidos psicoanalistas: Fromm, Kardiner, Horney y Sullivan, y los antropólogos: Sapir y Benedict. Karen Horney en el libro *La personalidad neurótica de nuestro tiempo* fue la primera en ofrecer una interpretación cultural de la neurosis, y en *El nuevo psicoanálisis* —objeto de este comentario— reafirmó las ideas culturales en contra de las teorías de Freud sobre el instinto.

Horney examina a Freud desde un punto de vista crítico. No condena totalmente las teorías freudianas, sino que procura ver lo positivo que hay en ellas, separando lo verdadero de lo falso, y completándolas con nuevas aportaciones, basadas en una amplia experiencia psicoanalítica.

Horney considera geniales las doctrinas de Freud, porque fueron el primer paso efectivo que se dio en el tratamiento de la neurosis —no tiene igual valor fundar una doctrina que criticarla a través de la perspectiva de los años—; pero marcadas por el pensamiento liberal del siglo XIX, principalmente en su aspecto mecánico-evolucionista. Así, Freud aplicaba al psicoanálisis los mismos principios que sus contemporáneos en otras disciplinas. Muchas de las observaciones de Freud eran acertadas; pero equivocaba la manera de interpretarlas. Digamos que sus conocimientos prácticos estaban muy por encima de sus teorías biológicas; él mismo reconoció el fracaso de sus teorías al aplicarlas a la terapéutica, y varias veces las modificó, dándoles un nuevo desarrollo.

Horney advierte, en su libro, que no emprende una lucha del presente con el pasado, sino de los procesos de desarrollo contra los de repetición; estos últimos Freud los juzgaba como el origen de la neurosis; creía que el adulto neurótico tiende a repetir las experiencias infantiles: fijaciones, regresiones, etc. Mientras que Horney piensa que tiene mayor importancia el desarrollo al que ha llegado una neurosis. Sobre todo discute la falta de juicios de valor, y la poca importancia que la da Freud al papel que juega la voluntad del paciente en la neurosis.

Mientras que Freud los ignoraba, aunque no totalmente, Horney señala la gran influencia que poseen los factores culturales en el desarrollo de la neurosis. Como no vivimos en una sociedad perfecta, el individuo encuentra continuos motivos de inseguridad. La competencia, la desigualdad y la explotación, aparecen en todos lados; además la religión y la tradición ya no constituyen una fuente de seguridad; a esto añádase que el campo económico y social actualmente es muy inestable.

La autora explica la neurosis como un producto de los factores adversos del ambiente en que se crea el niño. El resultado de estos desajustes en las relaciones del niño con las personas que lo rodean es la angustia. La angustia, a su vez, lleva a buscar actitudes accesibles (las mismas circunstancias las marcan), que produzcan un sentimiento de seguridad. Esta conducta evasiva origina las tendencias neuróticas, que vienen a ser los mecanismos de seguridad del individuo, con los cuales pretende encontrar al mismo tiempo la satisfacción y la seguridad, prefi-

riendo siempre, en caso de poder elegir, la última a la primera, además las tendencias neuróticas le sirven para expresar el rencor contra el mundo.

Horney ha realizado un notable avance en el campo terapéutico. Freud se limitaba a descubrir y a racionalizar, mostrar al adulto, los motivos infantiles que habían ocasionado la neurosis. Limitaba a este punto la acción terapéutica, pues pensaba que al encontrar y racionalizar las causas genéticas, los síntomas y las tendencias neuróticas desaparecerían. Horney en cambio, afirma que la exploración del pasado no basta, sino que se debe descubrir la causa de las tendencias neuróticas, y luego investigar las funciones que desempeñan éstas. La influencia que ejercen sobre la personalidad y la vida del individuo. El análisis del carácter contribuye a que desaparezca la angustia, porque el neurótico advierte que los mecanismos de defensa en vez de procurar seguridad, crean nuevas inseguridades. El analista debe poner de manifiesto al paciente que el neurótico usa una técnica defensiva tan ineficaz como la del avestruz.

Cuando aparecieron los textos de Horney, la crítica los consideró una desviación de la ortodoxia freudiana, y hasta una negación de las bases clásicas del psicoanálisis; pero, actualmente, se ha reconocido que Horney realizó muchos aportes, sobre todo en el terreno de la terapéutica, en el que revisó casi todos los métodos empleados hasta entonces, sobre ellos hizo sugerencias e indicó nuevas técnicas.

C. V.

ROSARIO CASTELLANOS, *Balún-Canán*. Fondo de Cultura Económica, *Letras Mexicanas*, 36. México, 1957. 292 pp.

Quizá sea ésta una de las novelas más valiosas aparecidas en México en 1957. Valiosa por su eficiente economía, por su sobriedad; valiosa sobre todo por el ambiente que recrea y en el cual entramos y vivimos sin dificultad. En ella no importa tanto la trama ni el entrecruzarse de los personajes con sus conflictos individuales o sociales; en esto puede haber mucho de mensaje no totalmente asimilado, mucho también de convención. Sí importa, en cambio, esa falsa pero real oposición del mundo mágico y patético del indio y del mundo racional del blanco imperioso y despiadado. Digo falsa, y creo decir bien. Porque, aunque el blanco pien-

sa que domina con una superioridad de pétreo encomendero, se ve absorbido y desmenuzado por la propia superstición, que al fin se funde inapelablemente en el lejano y extraño poder de los indígenas. Soberano —o casi soberano— por el fuste o la brutalidad, el blanco es un pelele temeroso ante el bloque de una voluntad quieta y de una mentalidad que, acaso, jamás comprenderá.

Si el lector que desconoce Chiapas se siente atrapado por las páginas impregnadas de su misterio, mucho más fácilmente entra en ellas quien ha tenido conciencia de él. Pero con conocimiento o sin conocimiento, ambos aceptarán el arte con que ha sido llevado al libro. Arte que se nos impone sin esfuerzo por su sencillez aparente, por su límpida immediatez. Rosario Castellanos ha escrito su libro con seriedad, sin aspavientos literarios. Clara y directa, ha sabido decir y presentar. Si bien nunca nos obliga a aceptar su presencia, dignamente oculta tras la obra viva, en cuántos detalles, sin embargo, encontramos de nuevo a la mujer que sabe y quiere descubrir la poesía de las cosas desnudándolas del ver habitual.

Ambiente, misterio y poesía son, pues, los tres valores fundamentales y sólidos de *Balún-Canán*. Tan sólidos y fundamentales que no echamos de menos la perfección absoluta ni la originalidad presuntuosa. Porque esta novela, primera de la autora, está lejos de ser perfecta y original. Hay pasajes que nos hubiera gustado que omitiera, cierta ruptura del equilibrio interno. Hay resabios que, nos parece, provienen de Rómulo Gallegos: la mujer embrujada por el dzulúm nos trae a la memoria un personaje de *Pobre negro*; Francisca, la hacendada convertida en bruja, se asemeja a Doña Bárbara sin alcanzar sus proporciones. Pero sería arriesgado afirmar que tal parentesco es rotundo. ¿Acaso un ambiente parecido no puede sugerir situaciones parejas? ¿En qué pueden amenguar los valores de este libro, a los que hay que añadir un dramatismo ligeramente estático y un diálogo bien manejado, esas coincidencias y alguno que otro desliz lógico como el de la niña que, a los siete años, cuando se yergue sólo alcanza a mirar las rodillas de su padre?

Bienvenido, pues, sin reticencias el *Balún-Canán* de Rosario Castellanos, muestra de lo que puede lograrse si se unen imaginación y observación penetradora a una exquisita y real probidad intelectual.

E. S. S. P.

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en Tirano Banderas*. El Colegio de México. México, 1957. 208 pp.

Esta obra nos muestra ampliamente la rica trama de *Tirano Banderas*. Penetramos en los más íntimos secretos artísticos, sociales y humanos de la novela.

Hace mucho que E. S. Speratti Piñero se dedica al estudio de Valle-Inclán. La búsqueda de documentos la ha hecho viajar a España y a México. La autora ha acumulado una extraordinaria cantidad de datos, valiosos no sólo por su número, sino por la interpretación rigurosa y lúcida que ha sabido darles. Su erudición no tiene la estéril finalidad de acumular fichas, sino que éstas son pruebas documentales para enjuiciar



la obra. El texto se distingue por la inteligente, sabia, ordenación y aprovechamiento de los materiales. Aunque no se intenta hacer literatura de la literatura, y a pesar de su enfoque netamente científico, la belleza no está ausente del texto, la belleza del orden, la exactitud y la concisión.

En el primer capítulo la autora señala dos antiguas crónicas: *Jornada del río Marañón* y *Relación verdadera*. Mediante un cotejo minucioso demuestra que estas fuentes inspiraron muchos pasajes, y son el eje mismo de *Tirano Banderas*. Otra fuente: el cuento mexicano "La judía", de Gerardo Murillo, "Dr. Atl", (*Cuentos de todos colores*, t. 1, 1936). Aquí Valle-Inclán linda con el plagio, pero se salva gracias a su talento creador. También puede tratarse de "una trampa sin disimulo para la estrechez mental de ciertos críticos españoles". Fuente importante es la carta de "Oscar", pseudónimo de Victoriano Agüeros. Apareció en *El Tiempo*, contenía duros ataques contra los residentes españoles en México. Valle-Inclán aprovecha estas invectivas.

Toda la obra de Valle-Inclán se caracteriza por sus continuas transformaciones y variantes. Sus novelas presentan una rigurosa economía de materiales, y un admirable trabajo de lima. Las variantes que introduce consisten a veces en la adición o supresión de una palabra. Y otras transforma capítulos enteros. Algunos capítulos de *Tirano Banderas*, publicados anteriormente, presentan variantes notables en su primera edición (1926), también las hay, aunque en menor número, en la segunda edición (1927) que es la definitiva. *Tirano Banderas* sufre una reestructuración general. Entre los capítulos sueltos y folletos, y la edición definitiva hay cambios notables. Valle-Inclán da un nuevo orden a sus capítulos para llenar totalmente el tiempo, como el Greco el espacio de sus telas. Introduce eslabones explicativos; por ejemplo el capítulo 5 de "El juego de la ranita". La mayoría de los fragmentos que se añaden o se suprimen mejoran muchísimo la novela. Pero las variantes más numerosas consisten en el cambio, la adición o supresión de una palabra. Valle-Inclán, maestro del lenguaje, busca siempre la palabra exacta y eficaz. Los cambios sintácticos ocurren para mejorar el ritmo, y por otros motivos de precisión literaria. Casi siempre estos cambios consisten en abreviar la pausa (la coma por el punto) y coordinar copulativamente las proposiciones. En las refundiciones se encuentran todas las variantes ya citadas.

El tiempo. Valle-Inclán afirma: "Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa." E. S. Speratti Piñero explica esta preocupación: "en *Tirano Banderas* hallamos esa especie de eternidad, esa especie de constancia en movimiento ininterrumpido que convierte a la obra en un absurdo satánico" y "una suma de hechos que ocurren no sólo casi en el mismo momento, sino hasta en el mismo minuto". El empleo de la inversión y simultaneidad del tiempo demuestra la modernidad del novelista.

Recursos estilísticos. La actitud impresionista es la peculiaridad que más se le



ha atribuido; él mismo confiesa su gusto por cierto tipo de impresionismo. Valle-Inclán usa este recurso casi siempre con un fin descriptivo; varían sus procedimientos. Otros rasgos estilísticos: a) notable habilidad en el empleo del gerundio, b) marcado uso de frases explicativas, c) preferencia por los grupos duales consonantados (rasgo personal, más que crítica del modernismo). Los metricismos ya estudiados en las *Comedias bárbaras* (R. Benítez Claros, "Metricismos en las *Comedias bárbaras*", "Revista de Literatura", Madrid, 3 (1953) pp. 247-292) también aparecen en *Tirano Banderas*. Este artificio, consciente y eficaz, sirve para destacar los rasgos descriptivos. Todas estas peculiaridades estilísticas tienden a acentuar visual y auditivamente lo que se presenta; contribuyen a intensificar los aspectos fundamentales de la novela.

El esperpento. La autora señala la presencia de lo esperpéntico en *Tirano Banderas*: a) la imagen deformada de los espejos; la animalización de los personajes, los pensamientos y las cosas; b) los muñecos (los hombres, íteres de la fatalidad); c) las máscaras (que se apoderan de los rostros); d) teatralería (el elemento esperpéntico más característico de la novela); e) vocabulario, frase y ritmo (lo esperpéntico asoma en todo el nutrido vocabulario: floripondio, charasco, garabato, campanudo, sofoco ampuloso...); f) el romanticismo (sensibilidad hispanoamericana); g) el recuerdo de las *Sonatas* (se hace presente para ofrecer un contraste desagradable); h) la muerte (quizás influida por las calaveras del arte popular mexicano).

El lenguaje americanista. La acción de la novela no se desarrolla propiamente en México, sino en una especie de América en síntesis, donde se congregan la fauna, la flora, la geografía, la historia y las costumbres de muy diversas regiones americanas. Del mismo modo, en la novela no sólo hay mexicanismo, sino localismos de toda Hispanoamérica. Valle-Inclán a veces deforma los americanismos; otras la forma es adaptada a un concepto caprichoso, de sentido arbitrario y aplicación sorprendente; o bien inventa inspirado sobre la raíz de un americanismo. En fin a Valle-Inclán, verdadero artista del lenguaje, no se le puede acorralar con exigencias filológicas. Sus americanismos son muy interesantes en sí y por su significado. Unas palabras desempeñan un papel fugaz, su valor reside en la instantaneidad. Otras suman a su valor intrínseco de americanismos una intención estético-decorativa. Y a veces la intención del americanismo es irónica. Lo que confiere sabor americano a los diálogos es el vocabulario, mucho más característico que la pronunciación y la sintaxis, aunque de éstas no faltan ejemplos en la no-

vela. Hay una íntima relación entre los americanismos y ciertas constantes de la obra: las fiestas y las revoluciones (*farrá, mitote, bola*); la explotación del indígena por el español (tema obsesivo); la miseria y los valores negativos (*lépero, sinvergüenza, fregado*...)

El general Santos Banderas, Tirano Banderas, verdadero mosaico de elementos, recuerda por sus actos y características a todos los caudillos americanos; su símbolo fatal es el zopilote.

Completan al libro tres apéndices: I, Variantes no estudiadas en el texto. II, Cartas documentales. III, Glosario (de americanismos; muy útil para una cabal comprensión de la novela).

C. V.

MARGARITA DE LA VILLA y JOSÉ LUIS ZAMBRANO, *Bibliografía sumaria de derecho mexicano*, México, 1957, 200 pp.

El Instituto de Derecho Comparado de la Universidad Nacional Autónoma publica esta *Bibliografía sumaria de derecho mexicano* que se ha debido a la acuciosa labor de recopilación de Margarita de la Villa y José Luis Zambrano, y a la dirección del profesor Javier Elola, quienes contaron con la colaboración de un competente grupo de investigadores.

Con este libro, el Instituto de Derecho Comparado de México deja cumplida en parte una de las recomendaciones de la Asociación Internacional de Ciencias Jurídicas, que señaló a sus asociados la singular importancia de organizar y comentar las bibliografías jurídicas de cada país.

Con la presente bibliografía México tiene un valioso instrumento de trabajo que ofrecer a los investigadores nacionales y extranjeros interesados por el estudio de su estructura jurídica, mucho más apreciable aquél, si se tiene en cuenta que la *Bibliografía mexicana* de Cruzado venía cayendo en desuso por su anacronismo.

Una franca declaración de los compiladores advierte que el plan de esta obra sigue el de René David en su *French bibliographical digest* y el del Instituto Comparado de Barcelona en su *Bibliografía jurídica española*. Según esto, la primera parte, "Panorama bibliográfico", es una exposición crítica del estado actual de la producción jurídica mexicana, en tanto que una segunda parte, "Catálogo bibliográfico", recoge el material propiamente bibliográfico objeto de la obra. Tanto una como la otra parte, comentan u ordenan su material en veintidós apartados, que van de los dedicados a los bibliografías y las publicaciones oficiales o privadas, pasando por la historia y la filosofía del derecho, los derechos administrativo, agrario, civil, comparado, constitucional, fiscal, internacional privado y público, mercantil, militar, penal, político y de teoría del estado, hasta el derecho procesal y el derecho del trabajo.

Se trata, por esto, de una obra que rebasa la modesta finalidad sintética que se propusieron sus autores, y que será completada más tarde, según ofrecen ellos, por otra que recoja el material contenido en las tesis profesionales y los artículos de revistas jurídicas, que esta vez se dejaron de lado en vista de su considerable volumen.

T. A.

PROMETEO, EL FUEGO Y LA UNIVERSIDAD



CASIÓN del trazo de estas líneas fue la renovada lectura del *Studium generale* (1804), de Schelling. Es el espléndido manifiesto de la universidad humanista en el mundo que la Revolución francesa preparó. Hoy, ante un brusco viraje de la historia, que anuncia sombras de terrible catástrofe, real y acaso inminente, debe oírse la voz de la universidad, humana educadora, y que siempre, como sea, es la mejor voz de la nación.

La universidad investiga, y frente a la naturaleza la penetra y arranca sus secretos y pone sus fuerzas al servicio del hombre. Pero a la vez forma al hombre, en plenitud humana, y le enseña el áspero camino, superador de barbarie, y no ciego sendero perdido que le lleve a ser esclavo de una técnica desorbitada, y en su desorden inhumana. Prometeo roba al sol el fuego que en el guardaban, como secreto los dioses. Lo entrega a los *efimeros*. Y del fuego surge, como padre de las artes todas, la espléndida civilización ateniense. Pero el mito de Prometeo supone un previo castigo a la audaz demasía y cuenta que el auge de aquella civilización sólo fue posible en la ordenación de la paz de Zeus y ante el altar de Palas Atenea, diosa de la sabiduría y maestra de la medida.

M. P.

EL PUNTO DE PARTIDA

Fichte, Schelling, Hegel, venían de Platón. Se hubieran avergonzado de enseñar una filosofía que, negando el platonismo, renunciara a ser guía de la vida moral del hombre.

Fichte y Schelling conciben la nueva universidad. Su metafísica centra al estudiante en el plano universal de la historia.

SPRANGER.

La educación racional no ha de limitarse al adiestramiento en el pensar sino atender a la naturaleza del hombre que es lo verdaderamente científico.

SCHELLING.

Hemos de renunciar a creer que el saber puede servir para una filosofía de la vida, pero no podremos concebir una vida sin la luz del saber y sin la depuración por el saber.

Entiendo por *humanismo*, acorde con la etimología y el uso de la palabra, el fomento, en libertad, totalidad y belleza, de lo individual en lo humano...

Desde hace más de 150 años el hombre es sólo un fragmento... No puede desconocerse que el hombre actual, sin excluir al universitario, carece de totalidad. Ahora, el problema es saber en lo que ésta consiste.

La universidad alemana, tanto en la investigación como en la más perfecta educación profesional revela muchas fallas. Se desestima a la *persona*, como elevado exponente de humanidad, como un valor moral que está por encima del atolladero y de la esclavitud de la vida moderna.

Werner Jaeger en su "Paidea"... muestra el paulatino curso de la moralidad de un pueblo, lo peculiar de su "Ethos". Renueva así (Jaeger) un concepto educador del humanismo, más amplio y profundo... La Universidad ha de reavivar las fuerzas de que se nutre una cultura y que son para ésta básicas... Donde falta el "Ethos" no es posible el "Logos".

SPRANGER.

Educación no consiste en formar el hombre para algo, profesión, oficio o para cualquier actividad, como tampoco en educar por educar. Toda educación orientada hacia algo externo es un fracaso, pues descuida la formación del hombre... Hay que enseñar para que nuestros discípulos nos superen en el modo de ser *hombres de verdad*.

Siempre digo a mis discípulos: "Observen a los animales para que comprendan lo difícil que es llegar a la superación que es el hombre."

Posibilidad del hombre de someter el mundo a su dirección, pues es el hombre vida en espíritu y actividad. Este es un esfuerzo titánico pero prometedor que ha transformado por completo la existencia del hombre... contra un falso positivismo y pragmatismo superficiales.

MAX SCHELER.

La importancia histórica que tiende a reintegrar a la universidad en su tarea central de ilustración del hombre, de enseñarle la plena cultura de su tiempo, de descubrirle con claridad y precisión el gigantesco mundo presente donde tiene que encajarse su vida para ser auténtica.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

No hay duda: la universidad tiene que disponerse a sobrellevar y sobrepasar todas las crisis de la historia del hombre.

P. LAIN ENTRALGO.

Cultura es el sistema de ideas vivas que cada tiempo posee.



Castigo de Prometeo, robador del fuego

Si la ciencia puso en orden la vida, ahora será preciso poner también orden en la ciencia, organizarla.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

La realidad de la Universidad está muy lejos de su ideal. Nosotros como profesores, vosotros como estudiantes, fracasais con frecuencia. Pero el hecho de reconocerlo, nos sirve ya de estímulo. Lo malo es quien no se da cuenta de ello, porque este es un miembro muerto en la actualidad viva del espíritu.

JASPERS.

La gran ventaja de la enseñanza viva está en que el maestro no se limite a exponer los resultados del saber... sino que muestra a los discípulos como se llega a esos resultados, mostrándoles su relación con la unidad de ese saber.

SCHELLING.

No es ciencia aprender una ciencia ni enseñarla, ni tampoco lo es usarla ni aplicarla.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

EL GRAN PELIGRO

Max Weber negaba la intromisión en la ciencia de juicios de valor o de cualquier concepción filosófica del mundo. En 1919 no se podía aún entrever el peligro tan grave que suponía tal negación, que, con la mayor ingenuidad, dejaba a la técnica libre para servir al género humano o bien para destruirlo.

La técnica, por su expansiva fuerza arrolladora, en demoníaca consecuencia lleva a la mecanización, a la demasía y a la esclavitud de la humanidad.

SPRANGER.

El hombre se halla en trance de superarse a sí mismo, de un mundo artificial... Sustituir con ventaja su propio cerebro por instrumentos técnicos... (*Cibernética*).

F. JORDAN.

La técnica tiene hoy una dinámica propia... Si el aparato, aunque fuera por un instante, se parara, sufrirían tanto el Estado, como la industria y la agricultura, los mayores trastornos, pues viven del progreso científico. Si no queremos perecer hemos de seguir investigando.

SPRANGER.

Es preciso que el hombre de ciencia deje de ser hoy lo que es con deplorable frecuencia: un bárbaro que sabe mucho de una cosa.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

Los científicos, como obreros calificados, sirven al Estado, que se empeña en poseer los mejores elementos de destrucción para poder dominar a su adversario.

JASPERS.

La conciencia del hombre moderno trata de eludir su responsabilidad frente al trágico conflicto entre las ciencias de la naturaleza, la ética y la técnica.

F. WAGNER.

—“¿No ha sentido una repugnancia moral a elaborar tan terrible arma?”

—“Sí, tuve reparos y temores.” —“¿Preocupaciones morales?” —“Dejemos eso de *morales*.” —“¿Pero, escúpulos?” — Y cómo no sentirlos. No conozco a nadie que no los tenga...” —“¿Y no obstante seguía usted?” —“Sí... era un trabajo de investigación para descubrir lo que se pudiera...” (Interrogatorio al físico nuclear, R. Oppenheimer por la Comisión de la Energía Atómica, U. S. A., 1954.)

NUEVOS TROGLODITAS

Los técnicos nos dicen con la mayor precisión que hoy es posible llegar al total aniquilamiento de la vida en nuestro planeta.

JASPERS.

Si la guerra atómica puede demorarse aún cinco años, lo que es probable, la humanidad estará preparada para vivir cómodamente y sin dificultades debajo de tierra durante cinco años en que deje de surtir efecto la radiación atómica... Las ciudades subterráneas serán la única posibilidad de vida urbana en lo futuro.

F. JORDAN.

VUELTA AL PUNTO DE PARTIDA

Una enseñanza que no recoja los resultados del progreso y del método de las *humanidades* en las perspectivas que abren Nietzsche, Dilthey, Windelband, Troelsch, Spranger, Husserl, Scheler y Heidegger, es algo ya caduco, pues el ideal de un conocimiento objetivo y exacto de la realidad se ha convertido en mera ilusión. Hoy se afirma una perspectiva abierta a todas las formas de la vida intelectual. Al liberarse el mundo del dogma científico de la causalidad la enseñanza vuelve a ser *humana* y a restaurar su propio fundamento filosófico.

SPRANGER.

Hay que recurrir a nuestra razón, pero a una razón en su totalidad y profundidad, no limitada a lo conceptual. Es el último fundamento para guiar nuestro actuar responsable y planeado frente a la situación existente. Bajo la guía de las ideas racionales, despertar todo lo humano en nosotros para evitar la catástrofe.

Quien se empeña en seguir viviendo como hasta ahora, no tiene conciencia del peligro que nos amenaza... Sin una rectificación la vida del hombre está irremisiblemente perdida.

JASPERS.

Por donde quiera que extendamos la vista tropezamos con un "*Index librorum prohibitorum*", grave obstáculo, pues sin libertad y espontaneidad personal se pierde la condición central y el fundamento para descubrir lo humano en el hombre.

SCHELER.