

UNIVERSIDAD *de* México

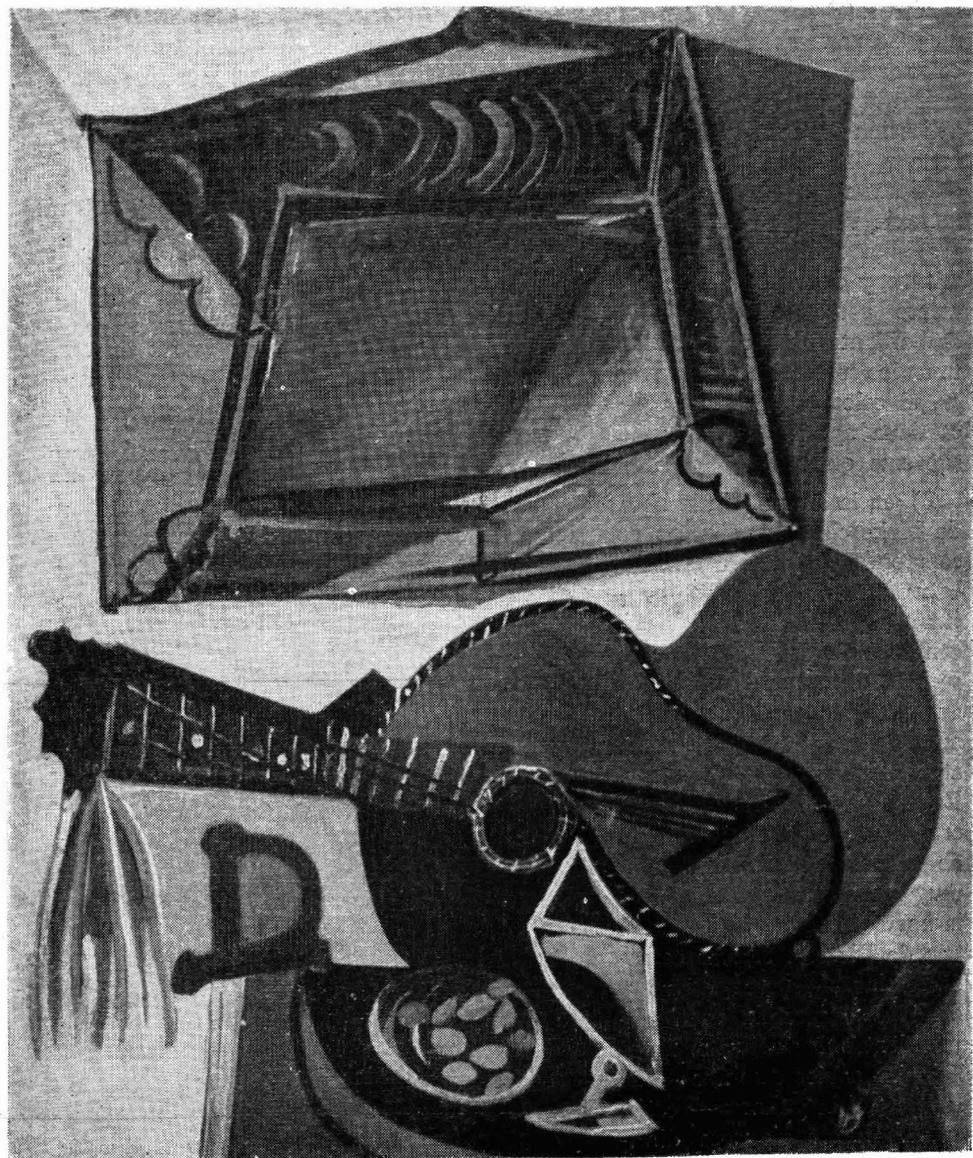
VOLUMEN VIII • NUMERO 11
MEXICO, JULIO DE 1954
EJEMPLAR: \$1.00

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

I

ZOLA escribió una vez: "Diríamos que el artista pintó sobre papel secante y que el aceite se extendió."

La creación artística es síntesis de lo sensible y lo espiritual. La realidad de la obra de arte es una realidad espiritual. El artista creador lo es en virtud de establecer relaciones sujetas a ley entre los materiales de que se sirve. Destruyendo el aislamiento de las cosas, las



VER

Por Paul WESTHEIM

vuelve activas en el sentido de una idea. Les quita su ambigüedad, reduce la pluralidad de sus aspectos a un solo significado. Las dota de la capacidad de hablar al espíritu por conducto de algo espiritual.

Sin esa capacidad sería inconcebible que los hombres se entendieran al través de la obra de arte. De la masa confusa de elementos solamente sensibles cualquiera podría tomar lo que le placiera. La virtud de la obra de arte, en cambio, es someter la materia y los espíritus a una sola voluntad.

En la forma se manifiesta el conocimiento que el artista tiene de la esencia de las cosas; la forma le sirve para revelarla.

En lugar de seguir teorizando vamos a contemplar algunas obras de arte, pro-

El óvalo, domina.

Colores brillantes, matizados.

El artista aspira a la neutralidad.

curando descubrir la pista del proceso creador que tornó forma lo que había sido representación mental.

* * *

Empecemos por una pequeña investigación estética. Vamos a comparar una de las más importantes realizaciones de Oskar Kokoschka, *La borrasca*, con una naturaleza muerta de Picasso, *La mesa del torero*. Las diferencias radicales que hay entre las dos obras y que podemos comprobar a primera vista, residen en la disposición de la superficie y en la escritura pictórica. Se manifiestan:

1) en el colorido y la estrategia del color. En la obra de Kokoschka colores brillantes, tonos múltiplemente matizados, manchas de color que se compenetran mutuamente, produciendo un sinnúmero de subtonos. Una pincelada vigorosa, muy personal, que se despliega en grandes ritmos pictóricos. En el lienzo de Picasso colores opacos, apagados, colores sin matizar. Dentro de cada zona cromática de la superficie, el color está aplicado en una capa uniforme y todas ellas se hallan nítidamente determinadas: en ninguna parte se le permite al color rebasar los límites. El artista aspira, y no sólo en la aplicación del color, a una perfecta neutralidad. Es como si quisiera esconder tras impenetrable velo su pincelada, el grafismo específico de su escritura, y con ella su temperamento personal. Junto a la desbordante pasión que alienta en los colores de *La Borrasca*, el colorido de la obra picassiana aparece saturada de suprema quietud.

2) en la silueta. En la obra de Kokoschka las siluetas se componen de líneas rotas. No encontraremos ni en el conjunto ni en los detalles ningún contorno definido. Las formas se funden unas en otras. Vibra en ellas un continuo movimiento hacia adelante, hacia atrás, hacia arriba y abajo. En ese barroquismo de la escritura se expresa un máximo de vehemencia y dramatismo, muy adecuado al tema, que es la borrasca de la pasión. En la tela de Picasso, formas cerradas. Líneas fuertes, claras y concisas encarcelan cada objeto dentro de su silueta. También las azules sombras —del espejo, de la guitarra— están sujetas a esa rigurosa disci-



...La estructura plástica la distingue de la primera...

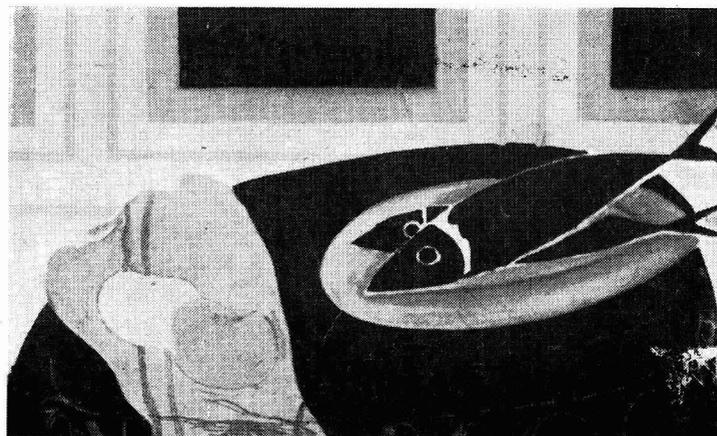
plina: adoptan una forma cerrada, geométrica. Ni las siluetas ni los colores tratan de salir de su propia zona, de penetrar en la contigua, de comunicarse con ella. Cada objeto está aislado, se destaca enérgicamente del fondo y de cada uno de los demás. Nada de emoción anímica; ya en la elección del tema se hace patente la voluntad de excluir toda motivación subjetiva: un espejo, una mesa, una guitarra, un plato con frutas, —en total un conjunto de objetos indiferentes. Lo que importa, lo que da a la composición su grandeza artística son los contrastes cromáticos y las relaciones de las formas, traducidas por el artista en unidad espacial. Una realidad captada con insuperable concisión y objetivismo.

El arte cubista se ciñe a lo ópticamente perceptible —según su nueva óptica. El arte

de Kokoschka y del expresionismo en general tiene sus raíces en la fantasía, en la visión. Está basado en las enseñanzas del Tintoretto, del Greco, de Van Gogh.

* * *

Un bodegón de Georges Braque, *Los peces negros*. Encima de una mesa cubierta de una carpeta negra, un platón con dos pescados y, del otro lado de la mesa, dos frutas sobre una tela. Algunos cuadros colgados en la pared del fondo. Objetos reales, una realidad vista, hecha forma. Composición de óvalos y curvas en correspondencia. La curva de la mesa se repite en el contorno del plato y de las frutas. Un rítmico alternar de rectángulos —superficies azules y negras— articula la parte alta del cuadro. Ese negro reaparece en el negro del tapete y de los peces. El gris de la tela repercute en el gris



La regla que corrige la emoción.

azulado del plato, el amarillo grisáceo de la fruta en el color de la pared. Es conocida esta frase de Braque: "C'est la règle que corrige l'émotion". La regla, es decir la ley, la razón, que supedita la emoción a un orden, a una disciplina. ¡Espíritu formalista de París!

* * *

Una cabeza totonaca, de piedra: en su monumental expresividad documento característico del pueblo que creó los grandiosos yugos, hachas y palmas. Es una obra que invita al análisis formal. La superficie unitaria de que parte la concepción de Braque tiene en esa creación precortesiana un paralelo en la unidad formal del bloque, articulado por una ininterrumpida sucesión de zonas ovales parecidas entre ellas: el copete sobre la cabeza, que pasa en suave transición al óvalo del lomo de la nariz y a la masa ovalada de la región occipital; las cejas, la curva encima de los ojos y la de los labios. Las prominencias y depresiones de la masa producen un mismo ritmo. Hay que hacer notar que se evitan estrictamente otros elementos formales: rectas, ángulos rectos, ángulos agudos.

En lo temático, la segunda cabeza totonaca que reproducimos es casi idéntica. Exclusivamente la estructura plástica la distingue de la primera. Mientras que en ésta la dominante formal es el óvalo, la estructura de la otra cabeza recurre exclusivamente a masas horizontales agrupadas en torno de un eje vertical. Es horizontal la parte superior del copete y también los labios. La cinta frontal que remata el rostro por encima de la nariz es una forma horizontal, que se destaca plásticamente con una gran fuerza. La nariz, los surcos nasolabiales y la parte entre la nariz y el labio superior forman ángulos agudos. Las mejillas están transformadas en superficies planas; superpuestas a ellas aparecen las orejas, cuyo contorno reitera el del copete. ¿Azar o, como dice Braque, "la regla que corrige la emoción"?

* * *

La *Piedad* de Manuel Rodríguez Lozano, mural de la Penitenciaría, acusa la clásica estructura de triángulo. Las masas concluidas en sí mismas forman, por así decirlo, una

(Pasa a la pág. 12)

CINE

ERAN tres a la mesa del desayuno: hablaban de todo. De pronto, la conversación se unificó alrededor de un solo tema: el cine. Y fué sorprendente, y reveladora la pasión que entonces, inundó las opiniones. Por ejemplo:

SINTOMA

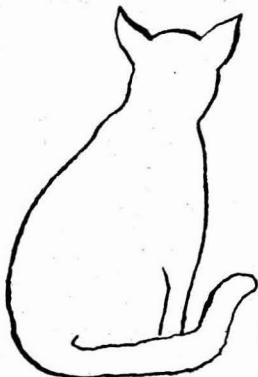
EL cine —dijo uno— es arma y sintoma de nuestro tiempo. Considerarlo es, un poco, considerarnos a nosotros mismos. Pues, querámoslo o no, forma parte de nuestra vida. A unos más que a otros, nos hace y nos deshace. Nos contagia, nos irrita, nos conmueve. Y no vale apartarse de él. A cada paso hallaremos, —incipiente, o agresivamente arraigada— la huella de su presencia: en las conversaciones, en la lectura, en la manera de ser de aquellos a quienes frecuentamos.

HOLLYWOOD

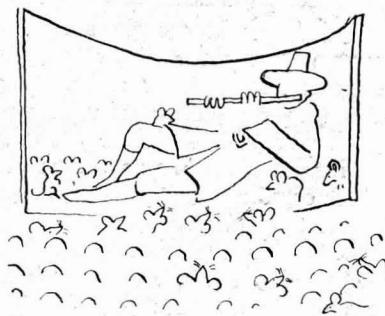
EL otro puntualizó: la verdad es que Hollywood (para cifrar en un solo nombre ejemplar la actitud preponderante del cine comercial) ha suscitado en el público internacional un mundo ficticio y miserable; ha capitalizado la curiosidad primitiva, los prejuicios groseros, la morbosidad ordinaria, latentes en cualquier agrupamiento humano, y ha urdido con ello, aderezándolo a su propio gusto, una red infinita de dogmas vacíos y convencionalismos torpes.

POSIBILIDADES

EL tercero citó a Sergio Eisenstein. "Las posibilidades del cine son inagotables, y estoy convencido de que ni aun las hemos rozado." Y añadió: No importa que la actual producción cinematográfica, en lamentable proporción, diste de situarse en un rango siquiera decoroso. No importa que la industria haya invadido sin misericordia los mínimos reductos: El cine es arte, en la medida en que puede llegar a serlo,



LA FERIA



D E

LOS DIAS



aquí y ahora, si se le prestan a un realizador competente la libertad y el sustento económico que le son precisos. Como la pintura, como la música, el cine representa un camino de validez subsistente. La ausencia de buenos pintores no invalidaría la calidad estética de la pintura; las malas películas no significan que el cine, en principio, no pueda producir obras magníficas.

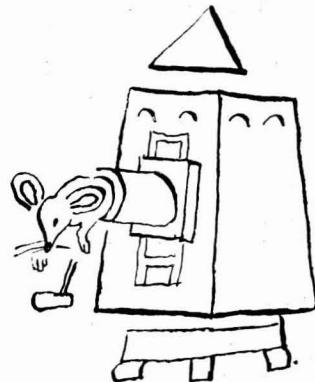
NEGOCIOS

LA respuesta vino, violenta: Ocorre, simplemente, que un equipo de filmación resulta mucho más caro que la tela y los pinceles que el pintor requiere, o que el papel y la tinta necesarios al escritor y al músico.

Y acontece también que los productores cinematográficos suelen ser, no generosos patrocinadores de la cultura, sino llanos hombres de negocios, preocupados por la recuperación, y la multiplicación de sus capitales. En tales circunstancias, parece improbable una definitiva liberación del arte, y debemos conformarnos con aislados, clandestinos destellos. La regla general seguirá siendo el cretinismo adocenado: la glorificación del bajo artificio, el halago fácil a la pereza intelectual.

CONCLUSION

QUIEN lo había iniciado, cerró el debate, citando a otro clásico: Alfonso Reyes, uno de los primeros cronistas del género, escribía en 1915: "Tenemos más fe en el porvenir que en el presente. El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa". A una lejanía de casi cuarenta años, podríamos repetir, con su puntual sentido y sin merma de su brillante actualidad, esas dos afirmaciones. Sólo agregaríamos una tercera: El cine, por su propio peso, ha trascendido la estética. Bajos intereses —mercantiles, o políticos— han capitalizado su enorme fuerza. Y ya no es posible, ahora, afrontarlo con la graciosa humildad con que ayer se estimaban sus proezas inaugurales. Seguimos, y seguiremos, esperando un horizonte más noble: la consumación atrevida, el total arribo a las metas previstas. Pero entre tanto, esta creatura que aún no alcanza la edad de razón, se nos ha escapado de nuestras limitadas manos de apólogo. Todavía suscita en nosotros cierta curiosidad, cierto celo de verla intentar nuevos caminos, brechas cerradas a las demás posibilidades artísticas. No obstante, además de los nuestros, muchos millones de ojos están pendientes de sus movimientos. Y ella, que lo sabe, abusa, con una peligrosa frecuencia, de esa atención. ¿Sería lícito, entonces, permitir que continuasen sus excesos?



LAS UNIVERSIDADES Y EL BACHILLERATO

Por Jorge AVENDAÑO INESTRILLAS

LAS Universidades de nuestro país siguen avanzando en la resolución de uno de los más importantes problemas de la educación universitaria: el estudio y las reformas al programa del bachillerato.

Los primeros 136 estudiantes de secundaria han sido sometidos a un experimento pedagógico realizado, bajo la dirección del profesor Humberto Ramos Lozano, en la Universidad de Nuevo León.

Los cursos se desarrollaron en plena etapa de vacaciones, sin que formaran parte de los requisitos de inscripción ni, en ninguna otra forma, fueran condición indispensable para los estudiantes que quisieran proseguir en la Universidad.

Este año la inscripción voluntaria se elevó a 200 estudiantes.

Requisitos de admisión:

- se admitirían alumnos que comprobaran haber terminado satisfactoriamente los estudios del ciclo secundario;
- la inscripción se haría por materias, dejándose en completa libertad a los alumnos para matricularse en las asignaturas que quisieran;
- los cursos académicos organizados serían: Matemáticas (aritmética y álgebra); segundo curso de Matemáticas (geometría y trigonometría); Química (curso teórico-práctico); Física (curso teórico-práctico); Biología (curso teórico-práctico); Historia de México, Historia General, Literatura y Español.
- la duración de los cursos sería de un mes, trabajándose de lunes a sábado de cada semana.

La oficina coordinadora de los cursos, resume así las ideas generales que dieron origen a la fundación de ellos:

1. La Escuela Secundaria y los Bachilleratos son dos fases inconexas en la educación media;
2. Nada se ha podido hacer en materia de orientación vocacional dentro de las universidades mexicanas;
3. Es urgente seleccionar entre los aspirantes a seguir el bachillerato aquellos alumnos más capacitados mental y físicamente;
4. Se ha registrado un descenso en el aprovechamiento escolar;
5. Se hace necesario revisar los actuales métodos de enseñanza en las cátedras universitarias.

A pesar de la comunidad de propósitos y finalidades de la educación secundaria y del bachillerato, en la práctica estas instituciones se han mantenido como dos sistemas educativos desvinculados, como si correspondieran a distintos anhelos y a distintas etapas de la vida de los estudiantes.

Si constantemente estamos pensando en que es menester articular la enseñanza primaria con la secundaria, con mayor razón hay que pensar hacerlo entre ésta

y el bachillerato que son dos aspectos de una misma etapa educacional.

Es verdad que la escuela secundaria, por su espíritu democrático, es una institución educativa popular en la que no prevalece un propósito selectivo del alumnado; pero en el bachillerato que tiene, entre otras, la finalidad de ser la antecámara de los estudios profesionales, la cuestión es un tanto diferente. Sin despojar al bachillerato de su característica de estadio formativo de la adolescencia, requiere que los alumnos tengan ciertas capacidades intelectuales y aptitudes para emprender un estudio profesional. Por ello es indispensable pensar en la selección de alumnos. Todos tienen, indiscu-

tiblemente, el derecho de aspirar a ser bachilleres; pero no todos pueden serlo.

Mientras no tengamos un sistema educativo que nos permita esa distribución de los alumnos según sus particulares intereses, sus aptitudes y vocaciones, así como por lo que hace a los intereses de la sociedad, nuestra enseñanza media se encontrará con el problema de los aspirantes a estudiar carreras universitarias sin contar con la capacidad necesaria.

Existe una queja constante de parte de los maestros de bachillerato en el sentido de que los alumnos que llegan a sus aulas llevan una pésima preparación académica; igual lamentación se puede escuchar de los profesores de secundaria con relación a los alumnos que reciben de la primaria; y los maestros de esta etapa de enseñanza también se lamentan de la crianza deformada o deficiente que los alumnos llevan del hogar, o de la mala educación que llevan los niños de los kindergardens o instituciones preescolares.

Sin dejar de reconocer que en parte estas quejas son justificadas, pues, por muy diversas razones, se ha registrado un descenso en la preparación de los escolares, también es cierto que no hay entre el magisterio una exacta comprensión de las funciones específicas de cada uno de los estadios de la educación y, por ello, se ha pretendido concentrar toda la atención en la preparación académica de los alumnos.

Se ha llegado a presentar a los alumnos un nebuloso panorama atomizante del conocimiento, preocupándose por analizar, subdividir hasta en los más mínimos detalles los temas de estudio, a tal grado que un alumno, al concluir el ciclo de secundaria, difícilmente puede hacer una síntesis de lo que sabe. No puede agrupar los conocimientos aislados para conformar el contenido substancial de una asignatura. "Lo hemos acostumbrado — dice el profesor Ramos Lozano — a perderse en el mar de las minucias y de los por-menores hasta incapacitarlo para reconstruir el edificio de su saber."

* * *

La inscripción se hizo por asignaturas, dejándose, como ya se dijo, en completa libertad a los alumnos para que tomaran las materias que desearan y fijándoles como mínimo tres asignaturas.

La matrícula registrada fué de 136 alumnos en total, de los cuales 109 fueron varones y 27 señoritas.

La jefatura de la sección tuvo varios cambios de impresiones con el personal docente para indicarles los propósitos de modificar el sistema de cátedra, por el de "participación del alumno" en forma más activa. Se dieron las instrucciones necesarias para que se realizaran trabajos de investigación y de experimentación.

Los grupos que se organizaron estuvieron de acuerdo con la matrícula procurando que, en ningún caso, sobrepasaran de cuarenta alumnos.

Las sesiones de clase de cada una de las materias fueron veinte. Se trabajó de

(Pasa a la pág. 16)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

Director de Difusión Cultural:

Licenciado Jaime García Terrés.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,

Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: \$ 10.00

PATROCINADORES

ABBOTT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALDRA, 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.

Veinte años al servicio de la cultura continental cumple

FONDO DE CULTURA ECONOMICA



MAS DE 700 OBRAS PUBLICADAS, MAS DE 4 MILLONES DE EJEMPLARES VENDIDOS, SUCURSALES Y DEPOSITOS EN LOS PRINCIPALES PAISES DE AMERICA Y ESPAÑA

En este mes de aniversario han aparecido:

Seis nuevos BREVARIOS para integrar el Primer Centenar:

- | | |
|---|---|
| (1) N° 95.—EL GRABADO EN MADERA. <i>Paul Westheim</i> . \$ 12.50. | lizada por <i>Agustín Millares Carlo</i> . 584 págs. in-folio con 157 ilustraciones fuera de texto, en pasta holandesa. \$ 200.00. |
| (2) N° 96.—EL LENGUAJE. <i>E. Sapir</i> . \$ 10.00. | (8) DOÑA BÁRBARA, edición de homenaje, corregida y prologada por <i>Rómulo Gallegos</i> , con ilustraciones de <i>Alberto Beltrán</i> . Emplastado. \$ 30.00. |
| (3) N° 97.—EL PENSAMIENTO PREFILOSÓFICO: I. EGIPTO Y MESOPOTAMIA. <i>H. Frankfort y otros</i> . \$ 10.00. | (9) FRONTERAS, un nuevo libro de poemas de <i>Jaime Torres-Bodet</i> . \$ 20.00. |
| (4) N° 98.—EL PENSAMIENTO PREFILOSÓFICO: II. LOS HEBREOS. <i>H. Frankfort y otros</i> . \$ 7.50. | (10) EL CORRIDO MEXICANO, antología y notas de <i>Vicente T. Mendoza</i> . \$ 22.00. |
| (5) N° 99.—LA PINTURA CHINA. <i>A. H. Brodrick</i> . \$ 7.50. | (11) LA BRUMA LO VUELVE AZUL. Novela de <i>Ramón Rubín</i> . \$ 10.00. |
| (6) N° 100.—TRAYECTORIA DE GOETHE. <i>Alfonso Reyes</i> . \$ 7.50. | (12) EL SIGLO DE LUIS XIV, de <i>Voltaire</i> , en Grandes Obras de Historia. \$ 50.00. |
- LA COLECCIÓN DE 100 BREVARIOS, CON UN LIBRERO DE OBSEQUIO. \$ 740.00.
- (7) La nueva edición de la BIBLIOGRAFÍA MEXICANA DEL SIGLO XVI, de *J. García Icazbalceta*, reá-

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. de la Universidad 975. Apartado postal 25975

México 12, D. F.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA

Desde los orígenes hasta nuestros días

Quinta Edición
corregida y aumentada

Por
Carlos González Peña

México 1954, 462 pp.
Rústica \$ 30.00

EDITORIAL PORRUA, S. A.

Av. Rep. Argentina 15

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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

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

— 70 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 103.004.480.71

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

REVISTA
ARTES
 DE MEXICO
 N U M E R O
3

SUMARIO:

ALFREDO CARDONA
 PEÑA: POEMA *Zapata*,
 Ballet de Guillermo
 Arriaga, FOTOGRAFÍAS de
 NACHO LOPEZ • BAR-
 BRO DAHLGREN DE
 JORDAN: *Las pinturas*
rupestres de la Baja Cali-
fornia • SALVADOR
 TOSCANO: *Los murales*
prehispánicos • AGUSTIN
 VILLAGRA: *Las pinturas*
de Atetelco, Tetitla e Ix-
tapantongo • Em. LAN-
 GUI: *Permeke*.

4 REPRODUCCIONES
 A TODO COLOR
 TEXTOS EN ESPAÑOL
 E INGLÉS

DE VENTA EN LAS
 MEJORES LIBRERIAS



UNICAMENTE
 CONSERVAS
 DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
 JACQUES
 Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.* Por Eduardo García Máynez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México.* Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica).* Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la Filosofía.* Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.* Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.* Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.* Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.* Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.* Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.* Por José Gaos.
11. *La Mixteca. Su cultura e historia prehispánicas.* Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.* Por Luis Garrido.

Imprenta Universitaria

recubra,
 pinte
 e impermeabilice
 su casa con

DECORCEM

De venta en nuestra fábrica, así como en expendios de materiales de construcción, ferreterías y flaperías. Pida usted folleto descriptivo a Cemento de Mixcoac, S. A., Apartado 30,470, México 15, D. F. Teléfonos 11-48-40 o 15-49-65

EL CORO DE LOS LINCES

Por EZRA POUND

O H lince, mi amor, mi amor lince,
 Vigila la olla de mi vino
 Guarda bien mi alambique montañés
 Hasta que el dios entre bien en este whiskey,
 Manitú, dios de lince, recuerda nuestro maíz.
 Khardas, dios de camellos
 ¿qué diantres haces aquí?
 Ruego me perdonen...
 "Preparaos para salir de viaje."
 "Yo..."
 "Preparaos para salir de viaje."
 o para contar ovejas en fenicio,
 ¿Cómo ha de estar lejos si se piensa en ello?
 De modo que dijeron a Lidya: no, tu guarda personal no es el
 verdugo del pueblo
 el verdugo no está aquí de momento
 el fulano que va al lado de tu cochero
 es simplemente un cosaco que ejecuta...
 Lo cual siendo así, ella asiendo al querido H. J.
 (Sr. James, Henry) literalmente por el ojal...
 en aquellos contornos tan consagrados
 (un jardín en el Templo, no menos)
 y diciendo, al fin, lo que debía
 a saber: "Cher maître"
 a su chaleco a cuadros, la Princesa Bariatinsky,
 como las colas de pescado dijeron a Odiseo, ἐν Τροίη,
 La luna tiene una mejilla hinchada
 y cuando el sol matinal alumbró los estantes y batallones
 del Oeste, nube sobre nube
 el viejo Ez dobló sus mantas
 Ni Eos ni Héspero han sufrido daño de mis manos
 Oh lince, despierta a Sileno y a Casey
 agita las castañuelas de las basárides,
 el bosque de la montaña está lleno de luz
 la cresta arbórea dorada al rojo
 ¿Quién duerme en el campo de los lince
 en el huerto de las meliadas?
 (con grandes ojos azules de mármol
 "porque le gusta", el cosaco
 Salazar, Scott, Dawley en la lista de enfermos
 Polk, Tyler, la mitad de los presidentes y Calhoun
 "La revancha contra los capitalistas" dijo Calhoun acerca "del Norte"
 ah sí, cuando las ideas eran más claras
 deudas con la gente de la ciudad de N. Y.
 y en la colina de las meliadas
 en el jardín cerrado de Venus
 dormida entre lince apiñados
 puso coronas sobre Pρίαπο Ἰακχος, ἰο! Κίθηρα, ἰο!
 arraigada en las equidades
 ¡Io!
 y se puede ganar 5000 dólares al año
 lo único que hay que hacer es un viaje tierra arriba
 luego regresar a Shanghai
 y envíer un informe anual
 acerca del número de conversos
 Sweetland en la lista de enfermos
 ἑλέσσον Kyrie eleison
 cada uno bajo su higuera
 o con el olor de hojas de higuera ardiendo
 así debía ser el fuego en el invierno
 con madera de higuera, con cedro, y piñones
 Oh lince vigila sobre mi fuego
 Así que Astafieva había conservado la tradición
 desde Bizancio y antes de entonces
 Manitú recuerda este fuego
 Oh lince, aleja la filoxera de mis vides
 Ἰακχε, Ἰακχε, Χαῖρε, ΑΟΙ
 "No comas de ella en el otro mundo"
 Cuida que el sol y la luna bendigan tu comer
 Κόρη, Κόρη, por las seis semillas de un error
 o que las estrellas bendigan tu comer
 Oh lince, guarda este huerto,
 Guárdalo del surco de Ceres
 Esta fruta tiene un fuego dentro,

LA VERDADERA

Por Alfredo LEAL CORTES

AQUELLA humedad de la estrecha celda entumecía los pies, adentrábase sin sentir, apoderándose de los dedos, del tobillo, y al poco tiempo los dos presos sacudían furiosamente las extremidades; se levantaban a dar dos o tres vueltas, procurando permanecer cerca de la pared uno, mientras el otro daba cortos pasos.

Los habían metido hacía muchas horas, no sabían cuántas; en la parroquia llamaban a misa mayor cuando por el cerro los bajaron amarrados de los brazos en medio de cuarenta soldados.

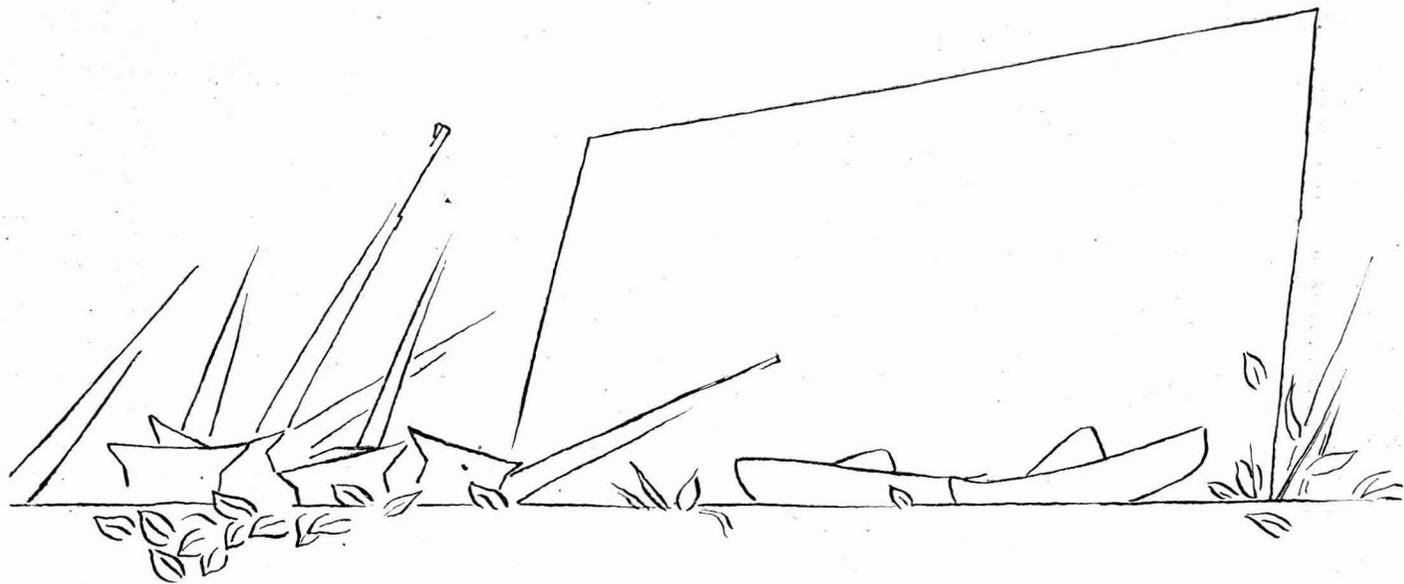
—No sé nada.

—Conque no, ¿eh?... A ver tú Cipriano, ya sabes, pásale la riata por la entrepierna y hazle un columpio—. Y la voz se alegró.

La reata al ser pasada con fuerza en la viga apollillada rechinó, girtó con furia su canto ladino y chirriante de poderosa fuerza: parecía alegre de ser atirantada, desentumida; al jalarla y templarla la mano del soldado, zumbaba de fuerza, vibrante de odio.

Comenzó el sudor a correr en la piel

Florencio abrió los ojos, no distinguió nada y los volvió a cerrar. "Felipe, traite las vacas al corral... Mira la milpa, si aprovechamos l'agua levantamos mucho maíz... Vaya, ya ves, la Virgen siempre nos hace el milagro, sino fuera por Ella no te habías mejorado; le prometí una vela de cera muy gruesa, la más gorda que encuentre... No, si, no, no llega l'agua, ¿qué haremos? A sacar la Virgen... Se ve bonita la procesión... que no se olviden del violín... Los cohetes, deben traer una gruesa cuando menos... Debe haber muchos que truenen recio paque la Virgen sepa de quién son... No, si, no, empezamos por el llano y terminamos por el cerro. ¡Bueno! valió la cansada, mañana tendremos agua, la Virgen nunca nos falla... No te apures, gastamos nuestros centavitos, pero tú crees, la Virgen necesita sacrificios pa que vea q'uno hace fuerzas de serle devoto. No, si, no. ¡No! vieja, no puede



Dibujos de Julio Vidrio.

—¡Florencio, Florencio!

El grito retumbó en la celda y Florencio, suavemente, siguiendo los mismos movimientos que cuando lo llamaba su mujer para cenar, se levantó, hasta acercarse a la cancela.

—A declarar, prontito.

Se abrió la reja. La oscuridad del pasillo lo hacía ver prolongadamente largo. Un viento frío le dió en la cara. Florencio aspiró —impulsado por la costumbre— tratando de recordar el aire fresco de la montaña, pero este viento era pegajoso, lleno de una humedad que sabía a paredes viejas.

—¿Conque este es el padre, eh...? Vamos a ver. ¿Cómo te llamas e...?

—Florencio Verduzco.

—¿Onde tienes las armas?

—¿Cuáles armas?

—No te hagas del p... porque te va pior, beato persignado... ¡Habla!

de Florencio. Una, dos, tres veces, su sexo gritó humillado y dolido. Fué un dolor horrible; toda su carne comprimíase, mientras en la entraña, en la sangre, caminaba rápida la dolencia, desquebrajando la voluntad. La lengua entumida, la garganta seca; un abandono caía sobre todo su cuerpo para despertar más herido sobre el dolor...

—¿Habló?

—Nada, jefe.

—Pa no perder tiempo, al rato, más noche, me los truenan. Si hablan me los dejás ir con la lengua mocha, si no los entierras sin miramientos.

Todo era más oscuro. Felipe había puesto la cabeza de su padre sobre sus piernas y oía que la agitada respiración inundaba la celda, devolviendo el eco, monótonamente, un sonido semejante a un fuelle roto. A veces, los labios de Florencio se movían para luego cerrarse en un prolongado temblor.

fallar la Virgen, ya verás, aluego tendremos agua... ¡No te lo dije! ¡No podía quedar mal! ¡Gracias Virgencita!... Cómo es la gente, todos los de allá de la ciudad son unos endinos, malagradecidos, ya viste lo que dice el hijo de don Agustín, que no es milagro, que en los periódicos ya'vía salido..."

"Hubo muertos por la Soledá... fueron los soldados quienes hicieron la matanza... el padre dice que nos quieren quitar a la Virgencita; si es así Ella los castigará... ¡Qué feo está el capitán de los soldados! Llegaron ayer en la tarde... todos venían muy ojerosos... muertos de sed se avalanzaron sobre el cántaro y no dejaron nada... Pobrecito Padrecito, andaba rete asustado... se apura por todos nosotros... vino a preguntarme si me habían amenazado y si estaba dispuesto a alzarle unas cajas grandes como de muerto: dice que son los milagros de la Virgen... Escárbele fuer-

te m'ijo, macizo y no me haga mucho ruido... el agujero debe quedar hondo pa'que no se note... ¡Qué pesadas están las cajas, y se oyen ruidos como de tubos de agua! Pónle unas matas encima pa'que no se note..."

La mano de Florencio se alargó hasta tropezar con la pegajosa pared, luego palpó el bulto donde reposaba su cabeza y supo que era la pierna de Felipe. El silencio era pesado, fino hasta oírse los latidos de aquellos hombres. Florencio, al incorporarse, oyó un grito de su carne, que le acordó el dolor; estaba sudando.

—Hijo... a ti no te han llevado p'allá adentro...! —escuchó su voz hueca y temblorosa.

—No, padre.

Muchos pies sonaban monorrítmicamente, acercándose a la celda; cada paso retumbaba invadiendo el silencio, hasta expulsarlo de aquellas paredes, se iban acercando; ahora sonaban virilmente.

—¡Esos de la Aguada! ¡El Padre y el hijo! ¡ámonos!

Florencio se levantó ayudado por Felipe; cada movimiento se reflejaba por su carne, corría por toda la superficie de su cuerpo y estallaba en un grito que se apagaba en los labios mordidos por los dientes. Los dos hombres se colocaron entre la escolta, y empezó su marcha. De nuevo surgió el compás de los pasos, ordenadamente. A un solo ritmo, el piso se estremecía, mientras, levemente, entre la retumbante marcha, se oía un suave arrastrar de cuatro pies.

La noche recogía el cansancio de los hombres. El cielo se había espesado, empujado por el viento y la lluvia. Esta caía y caía constantemente sobre la tierra.

El grupo atravesó la calle manchada

por los lunarés de agua, hasta subir a dos vehículos viejos y ruinosos. A Florencio le asaltó el miedo; su carne, hambrienta de paz y de descanso, se paralizó momentáneamente; anheló escaparse de ahí y quedar hecho un ovillo en un eterno silencio, rodeado de los callados pinos donde iba a cortar la leña.

Los motores zumbaron incansables de ruido, iniciando el camino helado de la muerte, mientras el agua caía, formando hilos de llanto en el parabrisas. Florencio no podía creer que fuera su último viaje; pero allá, muy adentro, salía un grito instintivo y zozobante, y él, que siempre confiaba en su instinto, se aferró a las oraciones.

—Oiga padre, nos van a tronar, ¡mejor dígales lo que enterramos! —dijo Felipe.

Florencio, más que oír, adivinó las palabras quedas y calmadas de su hijo.

—Si nos matan ¡qué sea como a los hombres!

"Virgencita, tú no puedes fallarme... Estoy diciendo la verdad. ¡Ah qué Padrecito! Si es mentira lo que usted dijo va a cargar su conciencia con los pecados de estos hombres por haberme atormentado, y con nuestras muertes. No, si, no, no puede ser..."

—Madre, ¡sálvame! Santa..."

—¡Bájense!

La línea horizontal del muro crecía con las sombras. El enorme cancel parecía hecho de gigantescas cuerdas que sonreían crueles ante los presos.

El grupo se adentró en el panteón, perdidos los rostros en la oscuridad. La hora era imprecisa para Florencio y su hijo. El tiempo se había desmoronado.

—Ya viene el milagro, hijo, la Virgencita no puede fallar.

—¿Cómo, padre?— Felipe sonrió amargamente.

—Algún rayo, o a la mejor el ángel grandote que tenía una lanza allá en la iglesia... "Sí, él va a llegar y los matará a todos estos, pa'dejarnos libres... ¡Pero aparécete pronto que ya mero llegamos..."

—¡Alto!, aquí junto a ese hoyo.

La lluvia incansable repetía su música sobre el ala de los sombreros. En la tierra se abría una boca estrecha, cuya profundidad probaba el oficial con su bayoneta.

—Está bueno de hondo.

"Virgencita, tú eres la única que sabes que dije la verdad, no le he mentado a nadie..."

—¡Párense junto al pozo!

—Se lo dije, padre.

"Ya mero. ¡Dime si es la última hora! dame una señal ¡cualquiera! pero pron..."

—¡Preparen!

Las dos figuras casi al unísono se acomodaron el cuerpo y el sombrero.

Rectos, asumieron una actitud de estatuas. El agua empezó a resbalar por sus caras, dura, dejando huellas sobre las mejillas, resbalándose hasta el pliegue de los labios, donde se fundían con la muda oración.

"Pronto, la señal, Virgencita, no puedo irme dudando..."

—¡Aaapunteeen!

Las rodillas de Florencio dejaron de temblar, ya nada podría moverlo, ¡nada!, acaso ni la muerte.

—¡Fueego...!

Rodó la vida; los cuerpos se mancharon de lodo mientras la tierra volvía a la tierra.

• Acaba de estrenarse en el "Le-wisohn Stadium", de Nueva York, bajo la dirección de M. Thomas Sherman, un concierto "para tap y orquesta". Es la primera vez que el chocar de las suelas contra el suelo según asegura el propio compositor "repite o desarrolla un tema rítmico enunciado por la orquesta". El bailarín fué Dany Daniels.

• *La buena calma de Se-Tcho uan*, de Bertold Brecht, acaba de representarse en el festival de Lyon.

• Con motivo del estreno, en París, de *Teatro* de Somerset Maugham —representada hace años, y hoy, en México— se entabló una polémica entre el traductor, Marc-Gilbert Sauvageon y la Sociedad de autores. Así se sabe que, en 1952, se estrenaron 33 obras extranjeras, en París; 37 en 1953 y que 25 han sido ya representadas en los seis primeros meses de este año.

• Roberto Rosellini ha filmado *Juana en la hoguera*, de Paul Claudel, tal y como la montó por vez primera en Nápoles.

• *La Vida Intelectual*, revista mensual editada en francés, por los dominicos, publica, este mes de agosto, un artículo titulado "Alerta al clericalismo" en el que pone

en guardia a los católicos franceses contra un cierto "confesionalismo" en la apreciación de los problemas políticos, principalmente los que se derivan de la llegada al poder de Mr. Mendès-France. Se declara partidaria de las experiencias del nuevo primer ministro y en contra de "viejos prejuicios y reflejos arcaicos".

• A la iniciativa y bajo la dirección de Mrs. Ellen Borden, Chicago cuenta desde ahora con un teatro al aire libre en el que sólo se representará a Shakespeare; *El sueño de una noche de verano*, *La Tempestad*, *Enrique V*, *Romeo y*

Julietta constituyen el repertorio de la primera temporada. Mrs. Ellen Borden es la antigua esposa de Mr. Adlai Stevenson.

• Tras varios y prolongados meses de inactividad David Lean y Carol Reed —los dos directores británicos de más fama— han empezado simultáneamente nuevas producciones. Sir Carol Reed filma una novela de Wolf Mankowitz *Un niño por diez centavos*; David Lean trabaja con Katherine Hepburn, en Venecia.

• El "Festival de París" reunió lo mejor del teatro de muy diver-

sas naciones: doce compañías dieron cincuenta representaciones, con tal éxito que sus organizadores y las autoridades parisinas piensan convertirlo en certámen anual. A la hora de las cuentas, la preferencia del público —por el importe de las entradas— se establece así: Italia, Israel, España, Polonia, Alemania Oriental, Alemania Occidental y Gran Bretaña.

• Samia Gamal, que, en los tiempos de Farouk, fué la bailarina preferida en el palacio real, ha regresado a El Cairo.

• Siete mil músicos de jazz se han reunido en Newport. Antes de la primera sesión el padre Norman O'Connor, uno de los organizadores, declaró que el jazz no podía convivir con la disciplina militar. Adujo, como prueba, el repudio de las dictaduras más famosas de nuestro tiempo hacia esa música. Se creará una escuela, un centro de documentación y una discoteca.

• Mientras Pierre Fresnay filma en Escandinavia una película de evadidos, Gina Lollobrigida acabó *La romana*, de Alberto Moravia, bajo la dirección de Luigi Zampa.



Ficha Biográfica

EZRA Pound nació el 30 de octubre de 1885 en Hailey, Estado de Idaho, Estados Unidos de Norteamérica. Estudió en la Universidad de Pennsylvania y en Hamilton College, Nueva York. Fué catedrático en la Universidad de Pennsylvania de 1905 a 1907. En este año partió para Europa. Viajó por España, Provenza e Italia, se estableció finalmente en Inglaterra. Hizo dos visitas a su país de origen durante su residencia de expatriación voluntaria en Europa. Vivió en Italia desde 1924 hasta 1945. Durante la Segunda Guerra Mundial fué acusado de traidor por su propio país. Fué apresado por las tropas norteamericanas que conquistaron a Italia y forzosamente repatriado en 1945. Un dictamen médico le declaró mentalmente incapacitado y no sujeto al juicio de rigor como reo de alta traición. Desde entonces está recluido en el Hospital de Santa Isabel en Washington, Distrito de Columbia. Actualmente sigue afanosamente elaborando la última parte de su obra mayor, *Los Cantos*, cuya primera parte (Borrador para xxx Cantos) se publicó en Londres en 1933. *Los Cantos de Pisa*, escritos durante el período de su estado en calidad de detenido en un campo de ejército norteamericano cerca de Pisa, se publicaron en 1948, y merecieron el Premio Bollingen de literatura.

La Poesía de Ezra Pound

Sin excepción alguna, no ha habido otro grupo en la historia literaria de los Estados Unidos que haya tenido influencia más profunda que el grupo amistoso constituido por Ezra Pound, Hilda Doolittle, William Carlos Williams y Marianne Moore. Pero de todo este formidable elenco de las letras estadounidenses el que mayor fulgor habría de tener en el ámbito total de las letras en inglés, es Pound, sin duda, quien destaca como estrella de primera.

Es difícil encontrar paralelo adecuado que sirva de fiel para pesar la obra de Ezra Pound. Empresa relativamente fácil sería precisar su contribución si se nos presentara como simple creador, como intelecto activo puro, nous poietikós, según Aristóteles. Pero es el caso que tal juicio, grande como es, no nos precisaría más que la hazaña de Pound en cuanto electrificador de las limaduras de la experiencia estética. Quedaría necesariamente fuera de tal foco o enfocamiento la hercúlea labor realizada por el crítico Pound al limpiar los establos de Augias de la literatura en inglés en su colosal acumulación detritica a partir de la gran época isabelina; dígame esto con todas las salvedades del caso que el mismo Pound señala. En su doble labor de crítico y creador alguna vez se ha comparado a Pound con otro gran versátil contemporáneo, Pablo Picasso. Pero, por más que el arte y los artistas sean, en cierta forma, entidades parecidas a las matemáticas que se pueden sustituir unas por otras, parece mucho más atinado señalar el lugar de Ezra Pound como el de *il miglior fabbro* que es, según calificativo de su discípulo más aventajado, T. S. Eliot, en el campo que le es más connatural, el de la poesía monda y lironda.

EZRA POUND

poeta del
mundo
nuevo

Por José VAZQUEZ AMARAL

Y porque entre nosotros los hispanoamericanos existe el atavismo mediterráneo de la hipérbole forzosa y porque Huigh Kenner es, hasta ahora, el que más penetrantemente ha estudiado al poeta Pound, es propio ceder la palabra al nórdico estudioso que en contundente juicio afirma:

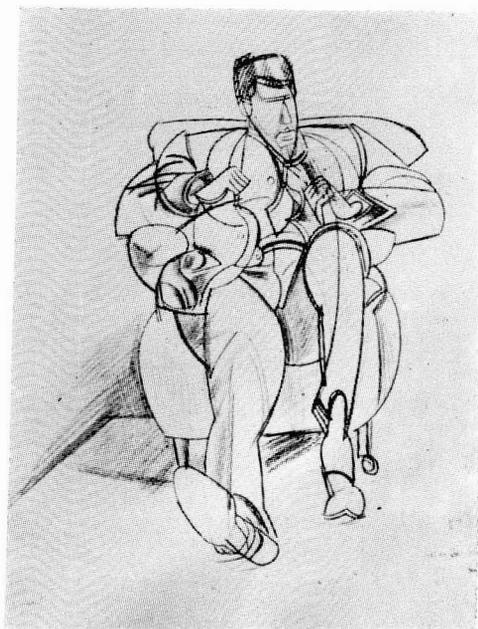
En su ausencia de bolsas de aire, en la nitidez de su definición de detalle tras detalle, en la categoría de la continuada pertinencia a las tensiones contemporáneas, que son las únicas que pueden garantizar, por medio de la inclusión de la personalidad total del poeta, el interés permanente de la obra para las generaciones del futuro, los *Cantos*, considerados en su totalidad invitan a la aplicación de los más altos criterios. Cuando menos, es seguro afirmar que no sabemos de ningún esfuerzo encaminado hacia la definición moral que tenga alcance parecido desde la *Divina Comedia* hasta la fecha; si bien es cierto que un contemporáneo carece de la posibilidad de juzgar su éxito relativo. Así fijados los extremos del juicio valorativo sobre la obra poética y crítica de Ezra Pound, volvamos a los principios de sus trabajos y sus días.

A la vuelta del siglo pasado la poesía en inglés necesitaba urgentemente una nueva ordenanza que vertebrara la masa

gelatinosa del viejo romanticismo y aun de la reacción prerrafaelita que pugnó contra el bajo nivel del arte en Inglaterra a mediados del siglo pasado. Pound es el primer poeta de lengua inglesa que se da cabal cuenta de la inutilidad del culto miltoniano de los siglos XVIII y XIX, culto que puede señalarse como el mejor ejemplo de lo que sucede cuando persiste una tradición técnica ayuna ya del contenido orientador que la originó. Dicho sea sin merma de que el mismo Pound haya, naturalmente, reconocido que la parrafada de Milton era en su tiempo un avance en la poesía inglesa que se había anquilosado en la métrica coja que frecuentemente se escudaba en la sonaja de la rima.

Algún crítico ha dicho que los *Cantos* son una epopeya sin héroe, una *Odisea* sin Odiseo, porque Pound nunca ha sentido personalmente la necesidad de proyectarse en su obra por medio de alguno de sus protagonistas, como James Joyce en su Esteban Dédalo. Pero, como mero recurso dramático o como tenue hilo de Ariadna, digamos que Pound empieza su periplo en 1908 cuando, después de ahorcar sus hábitos docentes en la Universidad de Pennsylvania, parte para Italia donde publica su primer libro de poemas, *A Lume Spento*. Ya para el año siguiente le encontramos en Londres donde publica su segundo libro, *Personae*. En abril de ese mismo año (1909) Pound se asocia con el grupo organizado y dirigido por T. E. Hulme. Este grupo se reunía en un restaurante de Soho para discutir y experimentar con poesía, cuyo objeto, según decía Hulme, era la descripción precisa, exacta y definida. Hulme, pues, tenía de común con Pound el darse cuenta de la necesidad de una disciplina estricta en lo que toca a la expresión estética. Hulme reconocía también que el mundo europeo había encontrado o estaba encontrando una nueva juventud que a su vez estaba produciendo un profundo cambio en la sensibilidad artística. Hulme afirmaba que "la expresión adecuada del arte culminará no tanto en las simples formas geométricas encontradas en el arte arcaico como en las más complicadas que en nuestra mente se asocian con la Edad de la Máquina". Aunque este grupo pronto pasó de la escena, Pound, con sus comentarios claros y su abundante buen sentido, mantuvo el espíritu motor del movimiento en constante y proteica marcha bajo el nombre de *imagismo*.

Pound llega a formular con mayor claridad lo que Hulme había barruntado con cierta difusión opaca. "La poesía", dice Pound, "es la articulación de valores emotivos contundentes; la poesía es una especie de matemática inspirada que nos da ecuaciones, no para figuras abstractas, triángulos, esferas y demás, sino ecuaciones para las emociones humanas". Aquí es fácil notar retumbos del gran judío Benito Spinoza y su aéreo *ordine geométrico* esquematizador de las emociones tan veleidosas del hombre. Hagamos notar, sin embargo, que el poeta nos dice que las ecuaciones no han de ser para figuras abstractas y que se trata de una matemática inspirada. Pero aún no encontraba *il miglior fabbro* los útiles indispensables para los duros menesteres que más tarde acometería. Tal vez esta sea parte de la razón por la cual la mayoría de los poetas



Ezra Pound por Wyndham Lewis

asociados desertaron de las filas del *imagismo*, pensando tal vez con tino, que eran fuertes sus limitaciones. Desgraciadamente para ellos, ya después sería punto menos que imposible volver al cosmos poético que Pound urdiría.

Algo de semejante hay entre Díaz Mirón y Ezra Pound. Principalmente en el vigor casi colérico con que ambos sitian el idioma para después, una vez rendidos los vocablos, convocar al léxico entero a un juicio sumario de donde sólo emerge lo que no sucumbe al fuego, ni a la sangre ni a las lágrimas. En los dos poetas hay la búsqueda constante tras la imagen precisa lograda a base de la máxima economía en la expresión, *le mot juste* flaubertiano. También en lo mejor de Díaz Mirón hay la máxima ebullición emotiva — rara vez lograda en poesía más reciente, la de Neruda por ejemplo — dentro de las más estrictas normas del arte de hacer poesía. A semejanza de Díaz Mirón, Ezra Pound por último se queda solo con su escuela, sin discípulos, maestro que niega a sus mejores alumnos y con viejos alumnos tercos que gritan su ascendencia poundiana.

Así como cuentan del gran veracruzano que se encerraba como fiera durante la gestación de sus poemas, Pound, el gran búfalo americano de Idaho, tuvo que pasar por una cadena de ordalías que él mismo se impuso. Ya para la época del grupo Hulme en la fonda de Soho, Pound había hurgado profundamente en las literaturas romances puesto que su ocupación inicial fué la de profesor en esta materia en la Universidad de Pennsylvania. Aún más: Pound se volvió estudioso de primera magnitud en literatura trovadoresca provenzal. Fué a los orígenes mismos de la poesía moderna de carácter profano. Comprendió la importancia no solamente para la poesía del futuro, ya conocido por él, del desprendimiento trovadoresco de las cantigas religiosas de la Edad Media sino que, conjuntamente, estudió la función y desarrollo de la poesía secular en relación con el movimiento transformador, paralelo que en la música va del canto gregoriano, basado sobre la vieja escala diatónica de los teóricos griegos, hasta las innovaciones de Palestrina. Tampoco podía escapar a tan fino observador que más tarde Monteverdi fué el subvertidor de la polifonía pura, como decía su crítico Artusi, por medio del empleo que hace de los discordes en sus madrigales. Y por lo que hace a innovaciones técnicas musicales aprovechables en el sistema que más tarde desarrollaría, Pound recapituló como Monteverdi había sido el primero en acompañar la acción en *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* con repetidos acordes en las cuerdas de las violas así como la invención de los pasajes *pizzicato* que sin duda entran en el sistema polifónico que Ezra Pound emplea como maestro en la síntesis musical en su obra definitiva e inconclusa, *Los Cantos*.

Fácil y obvio sería discernir en la técnica antifonal de Pound no una derivación hebrea o cristiana, a partir de su introducción al ritual cristiano por Ignacio en el año 115, sino un simple uso adaptado del coro griego, pues así aparece éste en el primer canto en las voces de los marineros compañeros de Odiseo y reaparece como gran bordón en los can-

tos xx y xxv. Pero proceder así no sería más que una llana declaración de incapacidad ante una poesía tan complejamente orquestada. Lo cierto es que, más que un uso directo del coro griego, el significado de esta particular versión de la Odisea, traducida al latín por *Andreas Divus Justinopolitanus*, traduce simplemente en el simbolismo de Pound la estratificación cultural de Europa y el hecho de que la cultura clásica del Renacimiento está injertada en la cultura medieval representada en este canto (primero) por los ritmos de la poesía anglosajona del poema *the seafarer*. La fusión de estos dos elementos luego se dirige a los contrapuntos clásicos y renacentistas en los cantos xvii a xxx. Dicho sea lo anterior sólo por lo que concierne a la *logopocia* o danza del intelecto entre los vocablos, porque además de este sentido particular e inmediato existe el general y mediato de la *logorritmia*, o sea el de la danza del intelecto entre las emociones expresadas por las palabras. Es así como el poema se vuelve un instrumento múltiple, una orquesta capaz no sólo de la música sino del canto, no sólo de estos dos sino del sentido lógico y exacto que debe tener la verdadera historia, la ciencia toda y, extrañamente, el ilógico del vaticinio. "Creo en un ritmo absoluto", dice Pound. "Creo que toda emoción y que cada fase emotiva tiene alguna frase atonal, alguna frase rítmica que la expresa." Aquí es pertinente recordar que el canto gregoriano y su correspondencia rígida de frase en frase con el texto sagrado está relacionado con el concepto opuesto de una tonada a la cual se le pone letra. Es el caso inverso al del *joglar* de la literatura trovadoresca provenzal que ponía música a la trova de su amo, generalmente un noble, y que a veces también la cantaba. Pound, profundo estudioso de estas cosas como ya hemos asentado, no pudo menos que asimilar este aspecto gregoriano de la lírica provenzal. Aquí diremos que Pound comparte de manera absoluta la admiración que Dante sentía por los trovadores provenzales como aquel Arnaut Daniel que menciona en el *Infierno*.

Acerca de las influencias decisivas en el desarrollo de la poesía de Pound es necesario hacer hincapié en la muy poderosa de Gustavo Flaubert. Así como aquel célebre tratado de Claudio Bernard, *Introducción a la Medicina Experimental*, fué adaptado por Zola para los usos y fines de la novela naturalista, Pound aprovechó en forma similar los descubrimientos de Flaubert en el desarrollo de su epopeya sin héroe, los *Cantos*. Pound mismo fija la deuda de otro gigante moderno de las letras inglesas, James Joyce, al genio de Flaubert, afirmando que el *Ulises* es la continuación de la última obra, inconclusa, del maestro francés. En notable artículo, abundante en visión certera, publicado en el *Mercurio de France* en junio de 1922 e intitolado *James Joyce y Pécuchet*, sostiene Pound que con *Bouvard et Pécuchet* Flaubert inaugura una nueva forma literaria, una forma sin precedente (la Enciclopedia en forma de farsa). Para esta nueva forma ni *Gargantúa*, ni *Don Quijote* ni el *Tristram Shandy* de Sterne habían dado el arquetipo. Al hablar del *Ulises* de Joyce, Pound dice: "Esta novela pertenece a ese gran género de

novelas en forma de sonata, es decir, en la forma: tema, contratema, recapitulación, desarrollo, final. Y, en la subdivisión: novela de padre e hijo. Sigue la gran línea que desciende de la *Odisea* y ofrece muchos puntos de más o menos exacta correspondencia con los incidentes del poema de Homero. Encontramos ahí a Telémaco, a su padre, a las sirenas, a los cíclopes, bajo disfraces inesperados, fantásticos, argóticos, veraces y gigantescos."

Los novelistas gustan de pasar tres meses, seis meses en una novela. Joyce pasó quince en la suya, y *Ulises* es más condensada (732 páginas) que cualquier obra completa de Flaubert; se descubre mayor arquitectura. Pues bien, todo lo que el mismo Pound dijo de *Ulises* se puede aplicar, sin cambiar nada, a los *Cantos*, con una sola excepción: Pound lleva veintinueve años escribiendo los *Cantos* y aún no los termina pero ya se descubre una definitiva y ecuménica arquitectura.

En otra parte Pound sigue diciendo: "Un solo capítulo de *Ulises* (157 páginas) corresponde a la *Tentación de Saint Antoine*. Esteban, Bloom y Lynch están ebrios en un burdel; la gama entera de lo grotesco de su pensamiento queda al descubierto; por vez primera, desde Dante, las arpías, las furias están vivas, símbolos tomados de lo real, lo contemporáneo; nada depende de la mitología o de la dogmática fe. Se reafirman las proporciones". Diremos otra vez, en consecuencia de nuestro paralelismo, que en sólo tres cantos, el I, xx y xxv, Pound cuenta toda la *Odisea* y le sobra mucho espacio para hablar de damas, circes, y caballeros y trovadores, pintores y aires y olores del Renacimiento al compás plañidero profundo del coro de marineros griegos flotando hasta lo hondo del Mare Nostrum con los oídos llenos de cera, envenenados, vueltos cerdos para que Odiseo cobre fama eterna y epopéyica. Desde Homero, Dante, Kung-fu-Tseu, Jefferson, la epopeya, el Infierno-Purgatorio-Paraiso, libertad del pensamiento humano, nunca habían vuelto a aparecer en una sola obra como entidades palpables, vivas y operantes como en los *Cantos* de Ezra Pound.

Pero como Pound sostiene que desde 1880 la literatura del mundo se ha dedicado a embutir al público lector con bazofia que no requiere ni medio instante de esfuerzo mental, sigue diciendo de Joyce y de sí mismo, añadimos, "a cada instante el lector tiene que estar preparado para cualquier cosa, a cada instante sucede lo inesperado, aun durante las más largas y catalogadas peroratas uno tiene que permanecer constantemente alerta". Así el lector vuelve a ser otra vez el activo participante en el desarrollo del drama total del hombre en la tierra, como era el caso con las comedias de Lope ante el público español de su tiempo cuando se realizaba aquel tan raro ceugma entre los espectadores y el dramaturgo.

Personae, título de uno de los volúmenes publicados por Pound cuando tenía alrededor de 23 años, en 1908, nos da cierta clave acerca de la labor de búsqueda intensa que realiza el poeta antes de lograr el estilo definitivo de los *Cantos de Pisa* a los 60 años. *Personae* tie-

正名

ne, precisamente, la connotación greco-latina de máscara llevada por el actor que representaba un papel en el teatro clásico. La poesía de Pound hasta el célebre *Mauberley* —si de algo estoy seguro lo estoy de *Mauberley*, dijo una vez T. S. Eliot— puede considerarse como ejercicios en definición rítmica. En cambio, se puede afirmar de manera absoluta que las anécdotas de los *Cantos* no están cortadas a la medida del verso sino, al contrario, que el verso está cortado a la medida de las anécdotas. Los intrincados recursos técnicos por medio de los cuales se logra esto en los *Cantos de Pisa*, sin duda la cima del arte de Pound, son la resultante de muchos años de trabajo con los tonos en la habla y con ritmos, trabajo empezado antes de la publicación de *Lustra. Personae* representa el esfuerzo acrobático del poeta para lograr la metamorfosis múltiple que le capacite para una articulación proteica. En suma, lo que hacía Ezra Pound en su época inicial de enmascarado con coturno era enriquecer el inglés, no un sólo tipo de inglés sino varios, el inglés de varias épocas, autores y capas sociales y, por fin, su inglés particular ya no para hablar en escena sino para pensar. Para la realización del objetivo de sus ingleses Pound se dedica al notable ejercicio del traducir el clásico anglosajón, *the Seafarer*. Luego traduce del chino, *Cathay*, sigue el *Homenaje a Sexto Propercio* y los borradores de los primeros *Cantos*.

Pound restableció genialmente la directa relación entre la literatura y la vida en las letras en inglés. Y lo genial en parte consistió en poseer o allegarse una visión panorámica que le capacitó para la obra, nada fácil, de estudiar y digerir todo lo que de valor se había escrito tanto en inglés como en todos los idiomas europeos de primera. Pound no estuvo simplemente recopilando durante años todo lo exótico por ser exótico sino porque quería descubrir en otras lenguas los valores que estaban ausentes o arrumbados en inglés.

Un ejemplo de lo anterior es su práctica con el haikai que dió a Pound buen ejercicio en la verificación de la definición aristotélica de la metáfora como esencia de lo poético: yuxtaposición pura y simple. De mayor importancia en su crecimiento poético fueron las traducciones del chino. La traducción del *Ta Hio* o *Gran Digesto* de Chung Ni (Confucio) marca el fin de la peregrinación del poeta tras la esencia de toda expresión, poética o lo que sea, capaz de servir de norte a todo aquello por lo que el hombre labora, incluso el “yacer con fembra placentera” del Arcipreste de Hita. Pound había llegado por fin hasta Kung, es decir, hasta la definición de la política y la ética que está expresada en el ideograma **正名** que ya hemos citado y cuyo significado es *Ching Ming* en chino y que en adecuada exégesis posee niveles de significación “que empiezan con la ortografía y van hasta las más íntimas discriminaciones morales”, según nos dice Pound. El poeta repetidamente ha citado el cuarto párrafo de su versión final del *Ta Hio* como parte definitiva de su credo integral.

“4. Los antiguos, llevados por su deseo de aclarar y difundir por todos los ámbitos del imperio aquella luz que procede de la contemplación directa de lo hondo del corazón como requisito previo de la acción, primeramente establecieron el buen gobierno en sus propios estados; y puesto que querían buen gobierno en sus propios estados, primero establecieron el buen orden en sus propias familias; y puesto que deseaban el buen orden en el hogar, primero se autodisciplinaron; y puesto que deseaban la autodisciplina, rectificaron sus propios corazones; y puesto que deseaban rectificar sus corazones, buscaron las definiciones verbales precisas para sus pensamientos inarticulados (los tonos dados por el corazón); y puesto que deseaban alcanzar las definiciones verbales precisas, se dedicaron a extender sus conocimientos hasta donde les fué posible. La plenitud del conocimiento está arraigada en la disposición de las cosas en categorías orgánicas.”

A nuestro juicio, tanto o más importante que el encuentro de Pound con su anhelada poética después de tan largo periplo es el enorme hecho cultural implícito en establecer que la esencia del pensamiento de Kung es la base de toda buena expresión, sea del género que fuere. Ezra Pound así asume un formidable papel orientador, no sólo en lo artístico sino en lo cultural, de alcances incalculables. En primer lugar, desde el punto de vista artístico, Pound por fin resuelve el tremendo problema de la escisión entre el artista y la sociedad que le viene poniendo en duro ostracismo en cuanto termina el Renacimiento, casi, con sus príncipes y pontífices munificos. El romántico hostigó a la sociedad en que vivía, declarándose rebelde en los asaltos a las bastillas, símbolos de un poder que él decía haber cedido voluntaria pero no definitivamente en un contrato social que luego se había violado abiertamente por los reales detentadores del poder. El parnasiano, vuelta del péndulo, se inhibió de toda lucha en lo social y se entrega por completo al perfeccionamiento, frío y casi ajeno a la vida, de su arte. El simbolista ahonda la separación entre artista y grupo social, volviéndose el contemplador ensimismado de las propias glándulas de secreción interna. Dicho sea todo sin merma ni desdoro para los hallazgos verdaderos de todas estas etapas en el desarrollo de un artista esquizofrénico —la enorme legión de “los divididos” como los llamó Pedro Salinas— en abierta pugna con su medio. Pero no se vaya a creer que Pound no aprovechó lo mejor de los descubrimientos de simbolistas y hasta de los surrealistas si se quiere. Citemos sólo su adaptación del recurso técnico de fragmentar la idea estética en una serie de imágenes alotrópicas, según teoría de Mallarmé, tan importante para el artista contemporáneo como el uso del litio en la fabricación de bombas de hidrógeno para el fabricante de armas modernas. Pues esta innovación hace posible la abolición en los *Cantos* de la anticuada trama a la manera de Dickens, de quien no se podía esperar otra cosa. Hay que añadir que el impulso nihilista de los dadaístas, que predicaba la destrucción universal para empezar con una tabula rasa, y la abolición de la anécdota en

favor de la libre asociación de los sueños, encuentra su máximo aprovechamiento en Pound, que, aunque afirma que el tema de los *Cantos* es “la historia de la tribu”, en realidad ha dado un golpe mortal a la anécdota y a la trama tradicionales. Pero, volvamos a lo de mayor envergadura logrado por Pound al asumir la única gran postura vanguardista después del ruido y alharaca de los ismos de los últimos cuarenta años. Todo el descontento, experimentación y desorientación general de la mayor parte de lo que va del siglo se debe, sin duda, a una desintegración cancerosa de todos los valores de la cultura occidental que ha tenido como efectivo catalizador dos grandes guerras con el consiguiente descubrimiento de armas capaces de aniquilar a toda la raza humana. Todo esto no es más que la culminación de esta “época de tribulaciones” — “time of troubles” de Arnold Toynbee — que empieza con la primera Guerra Mundial. Los valores estéticos, por ser más delicados y sensibles, fueron los primeros en reflejar esta nueva época de aflicciones. Y es que el Occidente no ha sabido poner en marcha el contenido del Ching Ming de Confucio. Por eso hemos querido empezar de nuevo, abolir los viejos mitos, acabar con la historia de la tribu “cuya jerga hace siglos y siglos balbutimos”, como dijo Enrique González Martínez, nuestro máximo retorcedor de cuellos de engañoso plumaje. Y, como el verdadero poeta no sólo convive con sus contemporáneos sino que también es el depositario y narrador de la historia de la tribu, como Homero, y el Tiresias vaticinador de su pueblo, he aquí que Pound es el poeta propio del angustioso momento que vivimos. El autor de los *Cantos* ha colmado las aspiraciones de toda la literatura finisecular y del presente, la más importante de las cuales ha sido el encuentro de nuevos mitos mediante el sencillo y genial expediente de introducir los mitos del viejo Oriente en las personas de Kung, Meng-tse y otros sabios que constituyen la síntesis de la sabiduría de los chinos. Gracias a Pound los occidentales poseen ahora la mitología integral de la raza humana, no sólo la tecnología que les ha llevado al borde de la extinción. El poeta, como inspirado capaz de señalar nuevos derroteros, se reintegra a su antiguo sitio de honor sobre las cabezas de la muchedumbre que orienta. Ya no es un rebelde subvertidor del orden social, sino un hito señalando el camino entre la noche oscura que amenaza descender sobre todos nosotros para siempre.

Para concluir, las *Cantos* no son para el consumo diario. El hombre de la calle no se apresurará a adquirir un ejemplar de esta obra que nada tiene de popular, como no lo tiene la *Divina Comedia*, el *Gran Digesto*, *Fausto* o *Don Quijote*. Empero, el hombre de letras, el humanista, el gobernante, el poeta y el cultivado, todos están obligados a saber cómo y hasta qué punto ha llegado la gran poesía en inglés que, como se verá en los *Cantos*, representa hoy por hoy el más alto *Weltansicht* de la cultura de Occidente.

Agosto 3 de 1944.

V E R

(Viene de la pág. 2)

pirámide, que descansa sobre ancha base y cuyo vértice es la cabeza de la Virgen. El rebozo une la cabeza con el cuerpo, convirtiéndolos en una sola masa de unidad plástica. A la derecha la silueta de la manga se continúa en la línea de las piernas. El segundo lado del triángulo lo forman las cabezas de madre e hijo y la pierna derecha de la madre. El eje central parte de la cabeza de la Virgen y atraviesa el cuerpo del difunto. Los pies abajo y la línea de remate del cuerpo exánime se despliegan en la horizontal. Otra horizontal es la de los brazos del hijo, brazos que penetran en el espacio, violentos e implacables, de duras aristas, que no saben de curvas, de las suavidades de la carne. Y con aristas no menos duras, no menos brusca y violentamente caen, casi en ángulo recto, los antebrazos. Las manos de la madre apoyan los brazos del hijo muerto, los mantienen en la horizontal, subrayan —forma expresiva— la inerte rigidez del cuerpo. El borde inferior de su blusa acentúa, una vez más, la horizontal. Todos los elementos formales están relacionados entre ellos y con el todo; a ninguno se le permite desarrollarse por sí solo, iniciar un movimiento que no esté legitimado por los movimientos de los demás, que no contribuya a intensificar y robustecer el desenvolvimiento espacial del conjunto. Todo está ordenado consciente y meditadamente. Todo lo que pudiera contradecir o contrarrestar este orden, está suprimido. Disciplina suprema, suprema parquedad en los recursos expresivos. Colores fríos, opacos. Ningún tono vivo, nada de brillantez. Sumisión al destino, dolor sin queja. Para expresar lo que quiere expresar, el artista recurre a valores funcionales, al lenguaje de la estructura, a la consonancia y el contraste de líneas y colores.

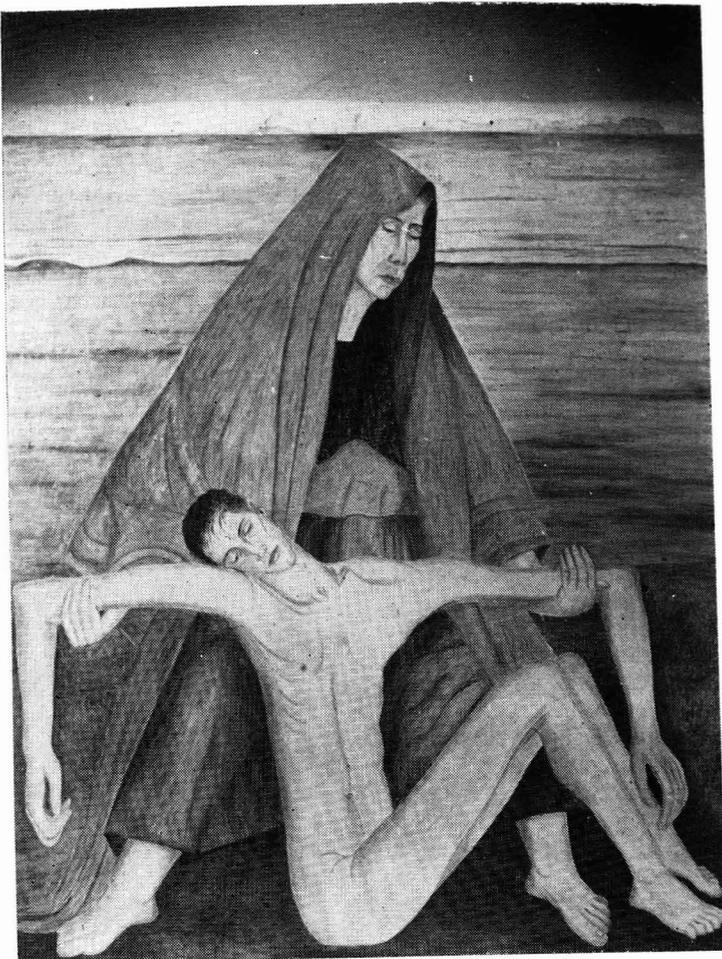
Esta *Piedad*, en su honda melancolía y resignación, en su contenida angustia, es una *Piedad* muy mexicana.

* * *

“Un tipo de obra frecuente entre las creaciones de la cultura teotihuacana es la representación de Xiuhtecuhtli, dios del fuego, sentado a la manera oriental, con las piernas cruzadas. Sobre la cabeza lleva un brasero; la figura relativa-

mente baja da la impresión de zócalo a éste. En el brasero se mantenía constantemente un fuego para quemar las ofrendas hechas al dios. La escultura está estructurada en un bloque de contorno rectangular, casi cuadrático. La impresión que da es la de una figura encajada en un bloque dividido en cuatro cuerpos horizontales, uno encima del otro, de carácter tan marcadamente arquitectónico que casi se podría hablar de pisos. Arriba, el ancho borde del brasero con su ornamentación abstracta —rectángulos incisos en la superficie—, creadora de un ritmo que se despliega en la horizontal. Abajo, las piernas cruzadas que forman otro como rectángulo tendido horizontalmente, cuyo lado superior se hunde un poco hacia su centro. En medio, la parte de la cabeza: los ojos, la boca, óvalos alargados. El artífice se abstuvo de abombar la cabeza hacia adelante y, sin embargo, logró plasticidad. La logró mediante el “calado” o “vacío plástico”, por el contraste de masa aérea y masa de piedra. A pesar de una selección de formas que impide el desenvolvimiento cúbico de la masa, se produce así, sólo por el efecto del contraste, una fuerte tensión, gracias a la cual se evita la impresión de lo plano. Todos los elementos están dispuestos dentro de un plano de relieve; pero no se aspira a un efecto de relieve, sino a la corporeidad plástica. Dialéctica asombrosa, producida por un dominio consciente y muy ingenioso de los elementos formales...

“El cuerpo de Xiuhtecuhtli está eliminado. El atrista teotihuacano no toma en cuenta la “naturalidad”. ¿Por qué? Plasmando con recursos expresivos un símbolo religioso, se concreta en su creación a lo esencial, a lo característico, a aquellos elementos que para el creyente están asociados con el concepto de Xiuhtecuhtli: brasero, cabeza de un hombre anciano, postura sentada, piernas cruzadas. Lo demás se suprime como innecesario. Un cuerpo más o menos alto hubiera introducido en la estructura un movimiento vertical que no parecía deseable al artista teotihuacano. Es más: el movimiento vertical habría ofendido su sentimiento vital, propenso a la horizontalidad, a lo ancha y sossegadamente tendido. Con to-



...Sumisión al destino, dolor sin queja...

da seguridad no es interpretación arbitraria el afirmar que la eliminación del cuerpo le proporcionaba la posibilidad (deseada) de colocar el rostro del dios, como elemento esencial, en el centro de la composición, esto es, en el centro del interés. Y exactamente el punto central de la composición, si nos ponemos a medir, es la punta de la nariz, la parte que más sobresale del plano de relieve. Alrededor del punto central se podría trazar una circunferencia que casi pasa por los cuatro extremos de la obra: tan equilibrada está la disposición de las formas, tan enérgico es el afán de inhibir todo movimiento dinámico.

“Una figura sedente de carácter monumental es también el escriba egipcio en el Museo de Berlín. Al compararlo con el Xiuhtecuhtli salta a la vista una diferencia decisiva en la concepción de las dos obras: el escultor egipcio y el tolteca logran la monumentalidad por caminos distintos, con una táctica por entero diferente. El escriba egipcio abomba la masa de su cuerpo hacia todos los lados en el espacio: masa de piedra contra masa aérea. Los brazos, apretados contra el cuerpo, forman casi un marco en torno

a la parte entre hombros y muslos, los cabellos están colocados alrededor de la cabeza en forma de peluca. La figura se delimita con carácter de bloque contra el espacio ambiente. Se estructura como pirámide. Las piernas cruzadas se juntan formando una especie de zócalo, que es aun ensanchado y reforzado por la peana sobre la cual está sentada la figura. Encima de este zócalo se eleva el cuerpo, que hacia arriba, hacia la cabeza, va estrechándose cada vez más hasta terminar casi en punta. Si se trazaran líneas imaginarias de contorno desde el vértice hasta los puntos extremos, resultaría un triángulo de ángulos agudos: una estructura indeseable para el artista teotihuacano. El brasero sobre la cabeza de Xiuhtecuhtli le ofrece la posibilidad de conferir al contorno de la escultura la forma de un rectángulo en que la anchura es casi igual a la altura. No es que una vasija colocada sobre la cabeza pida forzosamente tal disposición rectangular; al contrario, siendo un alargamiento hacia arriba de la forma de la cabeza, más bien se presta a acentuar la verticalidad de la figura y hasta es un estímulo para acentuarla, como sucede en otra escultura



...el rostro del dios, elemento esencial...



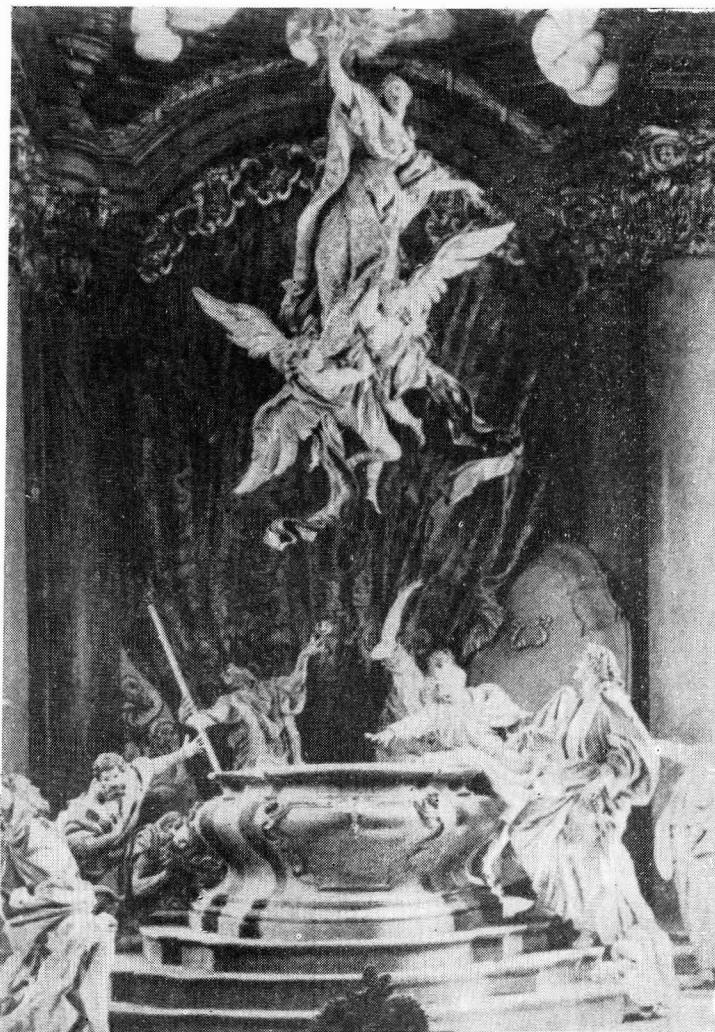
...abomba la masa del cuerpo hacia todos los lados...

egipcia, la estatuita de la 'criada' o 'aguadora' del Louvre, procedente del Imperio Medio. Esta figura lleva sobre la cabeza una caja, que en su base, rectangular, tiene el ancho de ésta y se ensancha hacia su parte superior. La caja, que agrega altura a la esbelta figurita, es remate de un trazo vertical, que asciende desde abajo, desde las puntas de los pies, pasando por las piernas, los muslos, el tronco." (De *Arte antiguo de México*.)

* * *

Una escultura del barroco alemán: la *Asunción de la Virgen*, de Egid Quirin Asam. Esta *Asunción*, decoración de la bóveda de una iglesia en el pequeño pueblo de Rohr, es tan "pictórica", tan poco estructural que a primera vista se podría tomar por una pintura. Lo propiamente característico de la creación plástica: la estructura cúbica de masas y volúmenes, la línea de contorno claramente abarcable para el ojo, la contraposición de masa y espacio aéreo — todo esto falta aquí. No hay silueta

definida que limite las partes entre sí y las separe del todo. Agitación turbulenta, mutua compenetración de las masas de piedra, cuyo impetu pugna por evadirse hacia todos los



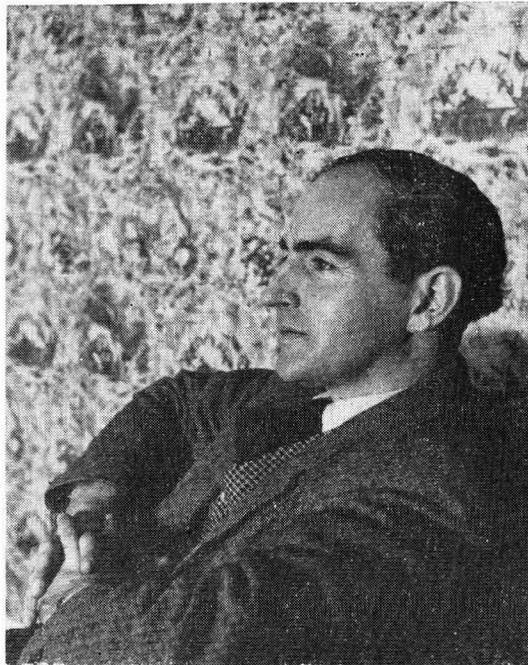
No se busca la quietud, sino el desasosiego

lados. Y donde en alguna parte se inicia una tranquila fluencia de la línea, por ejemplo en las piernas de los ángeles, la interrumpe en seguida el movimiento de los pliegues del ropaje. No se busca la quietud, sino el desasosiego. La obra está henchida de un dinamismo que anhela rebasar todos los lindes; que, embriagado de su propia desmesura rechaza toda fijación; que quisiera negar el finito, salirse de él hacia el infinito. "Lo que somos no es nada; lo que buscamos es todo" dice un romántico alemán, el poeta Novalis. Extasis, pasión sin límites, sin meta tangible. Quizá se podría objetar que el tema de la Asunción de la Virgen no se presta para una representación estática. Pero entonces preguntaremos: ¿por qué escogió el escultor este tema, tan poco apropiado para la creación plástica? Lo escogió precisamente porque le brindó la oportunidad de desintegrar la forma, la oportunidad de realizar —de vivir— su romántica nostalgia del infinito.

Traducción de Mariana Frenk.

LAS COMEDIAS DE

LA última obra de Christopher Fry, *Las tinieblas dan suficiente Luz*, (*The Dark is Light Enough*) penetra mucho más profundamente en su filosofía básica que cualquiera de sus obras anteriores con excepción, quizás, de *Ensueño de Prisioneros* (*Sleep of Prisoners*). Es uno de los éxitos teatrales en Londres. Y penetra más hondamente en los fundamentos del pensamiento filosófico de Fry porque sus méritos son mucho menos obvios que los de las obras anteriores. También exige una mayor reflexión y estudio de parte de quien la ve y oye como de quien la lee. El hecho es que Fry ha madurado el mismo punto de vista que le impulsara a escribir *Que no quemem a la Dama* (*The Lady's not for burning*) y *La Observación de Venus* (*Venus Observed*). Lo maravilloso que uno encuentra es que la tristeza o el cinismo, que podrían haberse fácilmente infiltrado en la obra a consecuencia del impacto de esta mente pacífica sobre las realidades que estamos viviendo, se han convertido en un odio hacia el pecado que en forma alguna reniega del amor hacia el pecador en sí. Resultó así muy curioso el oír a cierta dama, durante



CHRISTOPHER FRY

Por Irene NICHOLSON

una fiesta, condenar a Fry por tratar "asuntos puramente modernos". La verdad es que el problema que plantea en la obra es moderno, como de todos los tiempos —el corazón humano—, en el sentido de que "un hombre no podrá jamás reinar sobre otros", pese a que los hombres están continuamente arrojando lejos de sí su "derecho a la libertad al proclamar que ya son libres". Es un problema de cualquier época en la que hay siempre amos y siervos, tanto dentro como fuera del hombre. ¿Cuándo no ha existido un tiempo así?

Como siempre ocurre con la producción de Fry, el tema de esta nueva obra es que la vida es valiosa en sí misma y que ningún ser humano tiene el menor derecho, ni la menor razón, en pretender negársela al prójimo ni a sí. Fry bien sabe que éste es un ideal elevadísimo y difícil para el hombre en su condición actual. La antítesis que da la tristeza y las dificultades de la vida frente al milagro contenido en ella lo subraya la elección del título. Proviene de una cita tomada de un escrito de J. H. Fabre acerca de las mariposas, en la que éste dice: "Había una tormenta; el cielo estaba preñado de nubes; la obscuridad era profunda... Y a través de esta maraña de hojas, en medio de tinieblas absolutas, las mari-



...la vida es valiosa en sí misma...

...El odio es impersonal...

posas hubieron de hallar su camino a fin de llegar hasta el fin de su peregrinación. En semejantes circunstancias ni una lechuza dejaría su rama en el olvido. La mariposa... sigue adelante sin vacilar... guía tan bien su tortuoso vuelo que, pese a los obstáculos que ha de evadir, arriba al fin en perfectas condiciones, con las alas intactas... las tinieblas dan bastante luz..."

Y es de este modo que el personaje principal de la obra, una condesa húngara, cogida en medio de una revuelta contra el Imperio Austro-Hungaro en 1848, se desenvuelve con una afirmación segura e indestructible atravesando dificultades que parece no querer advertir. Aun cuando se da cuenta cabal de lo que hace, protege a un desertor, Richard Gettner. Este admite ser poco más que un gusano; pero después de todo, tiene aun la posibilidad de hacerse un hombre en tanto tenga vida. A juzgar por la inquebrantable fidelidad que la condesa tiene hacia su propia creencia, bien podría tratarse de alguno de aquellos seres puros que ni siquiera advierten las dificultades que vencen. Cosa fácil hubiese sido presentarla así, pero Fry no es tan ingenuo que vaya a crear un santo estúpido. En efecto, en todo cuanto ella dice se nota que se da perfecta cuenta de las poderosas fuerzas contra las que lucha:

"Vivimos inciertos, en un tiempo incierto."

Cambia en seguida, y lo hace velozmente a fin de no aparecer como si estuviese destacando las dificultades en demasía y elevándose a sí misma:

"He de rogar que mis ruegos me den la seriedad (con que mañana pueda en mis responsabilidades concentrarme."

El toque significativo se proporciona después que ella ha estado defendiendo la vida del desertor aun a riesgo de la de su propio yerno, el Conde Pedro, y el telón baja en la frase de otro personaje: "Nada bueno podrá venir de Gettner". A lo que ella responde: "Puede que sea verdad". Apoya las mil posibilidades contra una que representa el extraño, y se da cuenta plena de la verdad de este hecho. Y en el acto siguiente demuestra cuan bien conoce aquello contra lo que lucha con su resistencia pasiva:



...puede darse el lujo de moralizar...

"...la más poderosa helada de un (invierno no podría impedir que el mundo (crezca como puede impedirlo el odio, y el recuerdo del mal."

Hacia el final de esta parte ella hace la más positiva afirmación de su odio, y en ello se ve con claridad que solamente puede odiar el odio y la estupidez:

"Nada hay que no sean capaces de hacer; ni hay locura que no sean capaces de pensar. Almas esclavas de sus áridas islas."

Puede afirmar esto con energía y sin el menor detri-



...da realidad a sus personajes mediante ligeros toques...

ruega al soldado para que rece por su hijo quizás ya moribundo:

"Y no porque yo le ame, sino porque tu mismo eres la vida por la que has de rogar; y porque Richard Gettner es la (misma vida que ruegas para ti, en el mismo (cuerpo Nada se da sobre la tierra que no haya sido dado en el propio (corazón."

Y esto es santidad. Pero tiene como base un entendimiento mundano y una encantadora falibilidad. ¿Por qué casó a su hija con el muy inútil Gettner? A su única hija a quien el propio Gettner consideró intocable; por eso la iglesia disuelve el vínculo como nieve y Gelda se desposa al Conde Pedro:

"Tan pequeña proporción evitó la desgracia y la maldición (de su madre."

Por un lado se da este toque de falibilidad. Pero por otro se muestra un singular acierto. La Condesa vuelve de su heroico viaje en medio de la nieve a través de las líneas rebeldes. Se le ve frágil, "tan débil que no podía quitarse el abrigo sin la ayuda de dos hombres robustos para cada manga." Hay más de una señal de flaqueza; pero, a pesar de ella su "no intervención divina" le hace posible ayudar a su hija Gelda quien acaba de cometer un grave error capaz de terminar su matrimonio con Pedro. Gelda ha tratado de ayudar a su ex-marido Gettner. En todo este conjunto de incidentes el toque es la indicación que si el amor no ha de fallar, tiene que cimentarse en alguna integridad. Gelda lo dice:

"Pudo haber sido cierto aquel (primer impulso de remar hacia Richard; pero una banda de piratas tripuló (mi bote; curiosidad, orgullo, ambición de (triunfar donde había fracasado; ansias de (descubrir que conversiones puede hacer el (amor... Comenzamos a hundirnos..."

Fry puede darse el lujo de moralizar porque jamás cae en platitudes. Las evita siempre, debido a su capacidad para "ver" la vida que él rodea. Así tiene al alcance la posibilidad de darle realidad a sus personajes mediante ligeros toques, muchos de ellos hasta innecesarios en el desarrollo del tema principal pero muy indispensables para destacar la verdad.

Un simple diálogo:

LAS UNIVERSIDADES Y EL BACHILLERATO

(Viene de la pág. 4)

lunes a sábado de cada semana, laborándose por las mañanas de 7 a 12 horas y, por las tardes, de las 15 a las 19 horas.

Se tuvo especial cuidado de asignar las primeras horas de las mañanas para las asignaturas que requieren mayor esfuerzo intelectual, tales como álgebra, trigonometría y geometría, física, química, etc. Las sesiones de clase fueron de 50 minutos.

“Estimando que uno de los problemas fundamentales para realizar un buen trabajo educativo consiste en conocer, lo mejor que sea posible, al alumno, nos propusimos llevar a cabo una investigación que nos diera los datos necesarios para ese objeto. La labor proyectada sobre este particular comprendió los siguientes puntos: elaboración de una ficha de antecedentes escolares, exámenes de exploración académica en matemáticas y español, aplicación de “tests” pedagógicos para conocer aproximadamente el cociente de inteligencia; elaboración de cuestionarios con fines de investigación prevocacional y de aptitudes especiales; ficha de salud física; ficha caracteriológica.”

De los documentos presentados por los alumnos, en el esqueleto especial que para el efecto se confeccionó, se vaciaron las calificaciones de los estudiantes obtenidas en sus tres años de educación secundaria.

El sistema de apreciación para calificar en las secundarias es centesimal. El punto de pase es de 60. Los datos revelan que las calificaciones otorgadas por los maestros de secundaria, con mayor frecuencia, oscilan entre el 80 y 89.

La ficha de antecedentes escolares sirvió para obtener el promedio de calificaciones de cada uno de los alumnos, y tener, por esas notas, una aproximada apreciación del estudiante.

Con el propósito exclusivo de realizar una investigación sobre el grado de información académica de los alumnos, la jefatura de los cursos, de acuerdo con los catedráticos de las materias, determinó que se practicaran cuatro pruebas escritas en las siguientes asignaturas:

- Aritmética (programa del primer año de secundaria);
- Álgebra (programa del segundo año de secundaria);
- Geometría y trigonometría (programa del tercer año de secundaria);
- Español.

No obstante la facilidad de estas pruebas, los resultados fueron muy poco alentadores. Los consignamos sin entrar en la consideración de sus causas:

Prueba de Aritmética:

Alumnos aprobados 25%
Alumnos reprobados 75%

Prueba de Álgebra:

Alumnos aprobados 10%
Alumnos reprobados 90%

Prueba de Geometría y Trigonometría:

Alumnos aprobados 52%
Alumnos reprobados 48%

Español:

Alumnos aprobados 65%
Alumnos reprobados 35%

La intención de aplicar “tests” psicológicos fué la de determinar el cociente de inteligencia de los alumnos, es decir, su capacidad mental: “Nos propusimos tener una idea, con todas las imperfecciones que puedan imaginarse, de la capacidad de nuestros educandos.”

Las pruebas pedagógicas puestas en ejecución fueron tres, dos de tipo colectivo y una de tipo individual:

- Prueba Colectiva de Habilidad Mental de Terman. (Forma A) del Instituto Nacional de Pedagogía de la S. E. P.
- “Test” Colectivo de Exploración de la Inteligencia Verbal.
- Prueba individual de Ejecución de “Kohs”. Del Instituto Nacional de Psicopedagogía.

Se aplicaron las psicometrías con la técnica aconsejada por los expertos. Se puso primero la Prueba de Terman, y después, la de Inteligencia Verbal. La individual de “Kohs” solo se aplicó en los casos dudosos y para ratificar los resultados de las pruebas generales que acusaban deficiencias extraordinarias.

De acuerdo con la prueba de Terman, y tomando como aptos para ingresar al bachillerato a los alumnos de las categorías medio inferior (Calificación de 60) hacia arriba, daría estos resultados:

Aptos para ingreso 84.5%
No aptos para ingreso 15.5%

En la prueba de inteligencia verbal se encontraron los siguientes resultados:

Aptos para ingreso 80.2%
No aptos para ingreso 19.8%

No obstante que la exploración de conocimientos académicos dió índices muy bajos, pues hubo un número demasiado crecido de alumnos reprobados en matemáticas y español, más del 80% dieron la capacidad requerida para realizar estudios superiores a los de secundaria.

El cuestionario con fines de investigación prevocacional y de elección de profesiones dió las siguientes preferencias: las carreras que obtuvieron mayor aceptación fueron, en su orden: Medicina, Ingeniería Civil, Jurisprudencia, Odontología, Ingeniería Química y Arquitectura. Es notable la enorme diferencia entre las tres primeras, escogidas por ochenta y siete Bachilleres y las tres últimas señaladas solamente por veinte estudiantes.

La exploración sobre actividades estéticas dejó en claro que existen, en latencia grandes posibilidades artísticas pero, por muy diversas razones, la escuela no viene dando oportunidades adecuadas para su manifestación; que son los alumnos, de por sí, quienes dejándose llevar por sus particulares impulsos hacen débiles esfuerzos por desenvolver sus aptitudes artísticas; finalmente, se observa una mayor preocupación por estas actividades entre los adolescentes del género femenino.

* * *

El estudio del profesor Ramos Lozano llega a las siguientes conclusiones:

1. Aun cuando el bachillerato es la segunda etapa de la educación secundaria, debe ser considerado como una institución selectiva que no abra sus puertas a todo el mundo, sino solamente a aquellos alumnos que llenen determinados requisitos de capacidad.

2. La capacidad a que se alude en el párrafo anterior comprende:

a) la determinación del cociente intelectual o inteligencia global por medio de la aplicación de “tests” pedagógicos estandarizados para México, ya sean colectivos o individuales;

b) la determinación de los rangos de escolaridad, partiendo de los promedios de calificaciones consignados en los certificados de secundaria, dándose preferencia para la inscripción a los alumnos que registren una calificación no menor de ocho;

c) la comprobación de un mínimo de cultura académica sobre las asignaturas básicas de matemáticas y español.

3. La admisión de los alumnos del bachillerato se basará en dos factores fundamentales: en el cociente de inteligencia y en los promedios de calificaciones expedidas por las secundarias. Los exámenes de información académica se aplicarán con fines de exploración y de homogeneización de grupos.

4. Los cursos Preparatorios para Bachilleres deberán efectuarse, cuando menos, durante un trimestre, teniendo como propósito central seleccionar a los alumnos y darles el pase definitivo al bachillerato.

5. Para los efectos de los puntos anteriores debe crearse un Departamento Técnico, coordinado con la Dirección de la Escuela de Bachilleres el que deberá estar integrado por: médicos para realizar exámenes de capacidad física; catedráticos, para la exploración y afirmación de conocimientos; pedagogos y expertos en psicología, para las pruebas y mediciones mentales.

6. Debe terminarse con el Plan de Bachilleratos múltiples y establecerse el bachillerato único, sin que ésto signifique a la antigua escuela barreriana, sino al establecimiento de una misma antesala para todas las carreras universitarias, con el requisito de tener un plan de estudios flexible.

7. El concepto de flexibilidad del plan de estudios es en el sentido de que contenga un núcleo de materias básicas obligatorias, otro de materias optativas y otro de tendencias francamente vocacionales.

8. El personal docente que sirva a la Escuela de Bachilleres debe aunar, a su conocimiento de las asignaturas, una eficiente preparación pedagógica. Para ser maestro de adolescentes no basta con dominar la disciplina que se enseña, es necesario conocer la técnica de la enseñanza y, más aún, conocer a los adolescentes.

9. Para fines de carácter prevocacional debe incluirse en el personal de la Escuela de Bachilleres el puesto de “Orientador” o “Consejero Vocacional” con que cuentan planteles de segunda enseñanza en otros países.

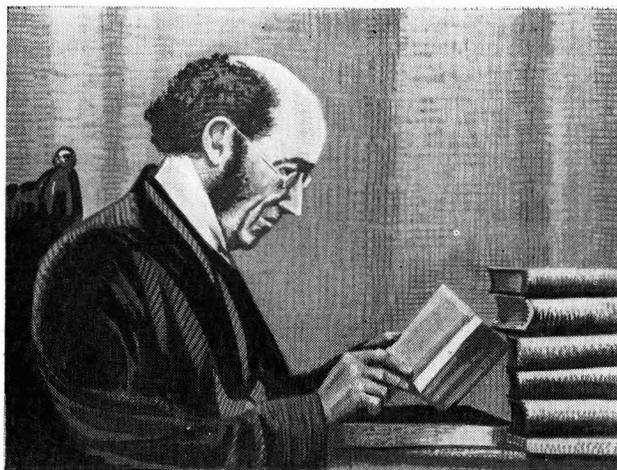
Ciento ocho años cumplió la ciencia del Folklore el 22 de agosto de este año, de haber adquirido tal categoría mediante el artículo publicado en Londres, en la Revista *Athenum*, por William John Thoms, bajo el pseudónimo de Ambrosio Merton.

Por este hecho y por haberse celebrado en la Ciudad de Sao Paulo, en el Brasil, uno de los Congresos Internacionales de Folklore más importantes de este siglo, al cual México fué invitado y nuestra máxima casa de estudios envió representante, se incluye el presente trabajo, a fin de que los lectores tengan idea de algunos aspectos de dicha disciplina, vistos desde el lado de adentro por uno de los asistentes, mostrando detalles que muchas veces no se consignan en las Memorias, o bien anécdotas que revelan la cordialidad que reina en estas Asambleas.—V. T. M.

SIEMPRE he notado que en todas partes, las reuniones de personas de intereses folklóricos son acompañadas por un ambiente de cordialidad y amistad que llama la atención. Por estas razones será siempre interesante hacer unos comentarios sobre tres congresos de Folklore realizados en los Estados Unidos: un congreso internacional, uno nacional y otro regional, los cuales tuvieron este mismo carácter. Trataré en primer lugar del congreso internacional, que se reunió en la Universidad de Indiana, en el verano de 1950. Escogieron este lugar como homenaje al Dr. Stith Thompson, cuyos *Índices de Tipos y Motivos de cuentos* se usan en todas partes del mundo. Asistieron folcloristas de muchos países. Los recuerdo con verdadero cariño, no obstante haberlos tratado sólo por dos semanas.

Por ejemplo, puedo mencionar al Profesor Otto Anderson de Finlandia, anciano de cabellos y bigote blancos, y mejillas rojas, con el aspecto de Santa Claus sin barba. En una de las muchas sesiones de la noche, nos cantó unas baladas de Finlandia. Interesaron mucho a los que se preocupan por las teorías del origen de la balada, porque a veces dicen que la balada no tiene nada que ver con el baile, que sería imposible bailar y cantar a la vez. Pero en Finlandia cantan y bailan sin dificultad lo mismo que en México. Aquella noche en Indiana, cantamos sin comprender las palabras finlandesas que teníamos escritas en la mano, pero contentos todos. Y el señor Anderson, nuestro Santa Claus, con unos pocos ayudantes

COMENTARIOS SOBRE CONGRESOS DE



William John Thoms (Ambrose Merton)

FOLKLORE

Por Frances GILMORE

tes que el había llamado a la plataforma, bailó.

Había otro profesor de igual apellido, Walter Anderson de Alemania, de barba blanca, pero sin el aspecto de Santa Claus, tenía la cara triste; había sufrido mucho, durante dos guerras; parecía más grande de lo que era; pero cuando tomó la palabra, lo encontramos una persona de mucha sabiduría. Recuerdo especialmente lo que dijo acerca de la influencia sufrida por un texto folklórico al ser publicado con modificaciones. Dijo que un libro de texto podría matar la tradición oral: Por varios años él recogió canciones de niños en las escuelas de Estonia, entre las que encontró una acerca de un cocodrilo, muy popular en la parte del norte del país. Un día el autor de una gramática le pidió una cancioncilla para nueva edición de su libro. "¿Conoce usted esta canción?" le preguntó el Dr. Anderson.

"No, pero es muy simpática. Démela", contestó el autor. La publicó, no como era, sino agregando cinco versos suyos, y una melodía compuesta por él.

Durante los años siguientes, el Dr. Anderson recibió variantes de todas partes de Estonia, y siempre con los versos nuevos. Las formas originales, que eran muchas, desaparecieron por completo.

Los miembros del congreso siguieron hablando del peligro que entrañan los libros, los discos y la radio. El Profesor Saygun, de Turquía (cuando oí su apellido lo miré con cuidado buscando en su cara joven una semejanza con nuestro historiador venerado de la

Nueva España, pero el pareció muy de nuestro siglo, y su esposa muy bonita, muy de moda), el profesor Saygun nos dió la historia de un cuento, alterado por un llamado folclorista de su propio país, modificado más aún cuando se tradujo al inglés. Al fin, ni el lector inglés ni el turco tuvieron un cuento relacionado con el original. Pero Alan Lomax, de los Estados Unidos, quien arregló los programas folklóricos de la red de N. B. C. durante muchos años, habló en defensa de la radio, y de las diversas maneras de dar popularidad a las canciones, cuentos, dichos, etc., que tienen su propia vida en la tradición oral. Dijo que fué necesario llevar a los estudios gente sencilla, cantores de los pueblitos o de las montañas, a cantar en las películas, en fiestas comerciales y en la radio folklore auténtico, no modificado. Al fin, después de acostumbrarse a estas cosas, el público reconoce lo auténtico, y lo aprecia.

El señor Jasim Uddin, de Pakistán, habló de los problemas que el tuvo al tratar de llevar cantores de los pueblos de su tierra a la radiodifusora de la ciudad. Sin embargo, a pesar de los problemas, el señor Jasim Uddin estuvo de acuerdo con los que querían la aceptación general del folklore. Agregó que las canciones folklóricas son la visión artística de un pueblo. Siempre habló como poeta, y lo era. Ya había publicado varios libros de versos, algunos en inglés. A veces se nos perdía, había ido a su cuarto a meditar. Nosotros, con la rapidez de todos los aconteci-

mientos del congreso, nos faltó tiempo para la vida contemplativa. El señor Uddin mencionó el uso de melodías folklóricas y textos modernos para instituir a la gente de Pakistán en todas las campañas de salubridad y alfabetización. Pero el Dr. Lord, del Departamento de literatura eslávica de Harvard, que había trabajado mucho con el folklore de Yugoslavia, nos advirtió el peligro que existe en el uso del folklore como propaganda, porque puede llegar a ser de carácter político y matar la verdadera tradición.

A mi me interesaron todos estos problemas del uso del folklore. En Arizona tratamos de conservar las tradiciones, y dar a toda la gente un conocimiento general de ellas, y evitar los peligros ya mencionados.

Dí al congreso unos detalles sobre nuestro trabajo. Tenemos en la Universidad de Arizona un Comité de Folklore, compuesto de profesores de las facultades de inglés, español, música, antropología y agricultura, esta última porque su Departamento de extensión llega a las partes rurales del Estado y estimula la colección del folklore entre clubes de jóvenes y otros grupos. También hay representantes de la radio difusora de la Universidad, y de la biblioteca. Al principio de nuestro trabajo escribimos cartas a los directores de las escuelas secundarias del Estado, sugiriéndoles que en las clases de historia, música, literatura, sociología etc., recogieran material folklórico y lo mandarían al archivo de la Universidad. Unas pocas escuelas testaron, pero ellas hicieron un trabajo intenso. Por ejemplo, en Patagonia, Arizona, la Srita. Doris Seibold que da clases de Inglés en la escuela secundaria realiza un proyecto folklórico entre sus estudiantes. Coleccionan cuentos, canciones, dichos, adivinanzas, coplas, recetas, proverbios, en inglés y en español. En las clases de taquimecanografía sacan copias en limpio, con cuidado de no hacer cambios. Durante un año en las clases de inglés y de español escribieron cartas a todas las familias de Patagonia y de los pueblitos circunvecinos, incluyendo algunos del lado Mexicano; pidiendo ayuda en la recolección, y anunciando que los estudiantes las visitarían. En seguida el material empezó a llegar a la escuela, escrito a veces en papel de envoltura o en cartones de cajas de zapatos. Al fin del año festejaron a todos los que habían ayudado. Trescientas cartas se escribieron la mayor parte a los de

habla catellana, porque ellos habían hecho una abundante recolección. Doscientas cincuenta personas aceptaron la invitación a la fiesta. En cada familia, había alguien que podía tocar un instrumento u otro, y así se organizó una orquesta sin dificultad; hubo un programa de canciones y danzas. Una viejita, enferma del corazón, guardó cama por dos días antes de la fiesta, para acumular fuerzas para bailar un jarabe con su esposo. Adornaron la sala con estandartes que contenían proverbios coleccionados por los estudiantes. A media noche se sirvieron platillos regionales. Toda esta actividad dió por resultado una amistad más estrecha entre los habitantes de toda esa región, los de habla inglesa y los de habla castellana. Ya la Universidad ha publicado dos folletos del folklore de Patagonia y piensa publicar más. Y por toda la parte sur del Estado usan canciones y cuentos, de su propia tradición para programas del Club rotario, por ejemplo, de los Boy Scouts, de la Asociación femenina universitaria, etc.

En otra escuela, la señorita Margarita Collier, tiene un club folklórico mexicano; una de las actividades de éste es celebrar Las Posadas cada año, como parte de la tradición mexicana en nuestro estado que estaba para desaparecer, pero que ahora sigue de manera muy natural entre los estudiantes mexicanos. Piensan la próxima Navidad realizar estos actos en los hospitales.

También utilizan en esta escuela una publicación de la Universidad *Canciones de mi Padre* por Luisa Espinel, hija de uno de los hombres de negocios más prominentes en Tucson, y que vino de Altar, Sonora, hace muchos años. La Srita. Collier me dice que los abuelos de los niños que vienen a la escuela escuchan las canciones y dicen, "Son las canciones que cantábamos cuando éramos jóvenes. Hace años que no las oímos."

Estudiantes en la clase de folklore en la Universidad regresan a sus casas y coleccionan entre sus familiares y sus vecinos. La Sra. Susana Madrid de Bailón, de Clifton, Arizona, hizo una recolección en su pueblo de canciones, cuentos, hechicerías, refranes, etc., y encontró una relación de *Los Pastores*, la que hace diez años que no se representa. El director dice que los que representan los papeles ya no quieren gastar su tiempo en los ensayos.

Así vamos coleccionando y enriqueciendo el acervo. Cada

día aumenta el número de escuelas, sociedades e individuos que ayudan en el trabajo.

Sin embargo, a pesar de este esfuerzo organizado, no es nada en comparación con lo que se hace en algunos países de Europa. Por ejemplo, un sueco, el Dr. Campbell, a pesar de su apellido escocés, es Director del Archivo folklórico de la Universidad de Upsala. Este archivo es cosa estupenda. Estudiantes de todos los países van a Suecia a aprender la catalogación, el sistema de cuestionarios, y la forma de ayuda de todos los habitantes. Por ejemplo, el Dr. Emerich, Director de la sección folklórica de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos fué a Suecia a estudiar el sistema. También el archivo sueco es modelo para el de Irlanda, en donde las colecciones se aumentan de una manera formidable, con grabados, y cuadernos escritos por calectores de todas partes de la isla, y hasta de la costa de Escocia. El Dr. Suilleabhain, director de este archivo irlandés, nos dijo que les interesaban mucho los cuentos en galés, y que pensaban dar al archivo de Escocia cuando se estableciera, la gran colección que él ha reunido. Ultimamente leí que ya se estableció el archivo en Edinburgo, y que miles de páginas de folklore se las ha pasado el archivo de Irlanda. El archivo de Suecia influye también en Inglaterra:

La señora Danieli, de la Sociedad Folklórica Inglesa, profesora en King's College en Londres, y editora de la revista inglesa *Folklore*, me escribe que han mandado alumnos a Suecia a estudiar, y que ya trabajan en Inglaterra con el sistema sueco. Me interesó saber que en Suecia, cuando un cuento o una canción, por ejemplo, no llega al archivo en ninguna recolección durante noventa años, el período de tres generaciones, desde la abuela hasta el nieto, se dice que ya no es folklore vivo. Las fichas que se refieren a esta canción son pasadas al catálogo del folklore del pasado, del folklore histórico, del folklore muerto.

Hablando del Dr. Campbell y del Dr. O'Suilleabhain, no puedo resistir la tentación de contar algo que nos causó mucha risa. Como acabo de decir, el apellido Campbell es escocés. Por parte de mi madre, yo soy de antepasados escoceses, del clan de los MacDonald. En siglos pasados, durante las guerras entre los clanes, los MacDonald eran enemigos de los Campbell. Al platicar un día con el Dr. Campbell, le pregunté: ¿Cómo es que los Campbell llegaron a

Suecia? Me dijo que en el siglo diez y ocho un gran número de escoceses había ido a Suecia. Y yo seguí, "Mis antepasados eran del clan de MacDonald..." El, inmediatamente, en actitud defensiva, levantó el brazo en actitud defensiva. Mientras estábamos riendo, el Dr. Suilleabhain nos dijo:

"Hace pocos años que el Dr. Campbell vino a Dublín a visitar nuestro archivo. Fuimos a la costa de Escocia para escuchar los cuentos largos —de seis horas o más— en el idioma galés. Y comimos en un pequeño restaurante de un pueblito. Al oír el apellido Campbell, la mesera le preguntó, "¿Sabe Ud., Dr. que un poquito más allá de aquellos cerros está la tierra de sus antepasados?" El Dr. Campbell miró los cerros. Fué un momento muy conmovedor para él. Luego la mesera siguió, "¿Y sabe usted, Dr. que la madre de Poncio Pilato fué una Campbell?" Según la leyenda, parece que el padre de Poncio Pilato fué un soldado Romano en la conquista de Bretaña, y que llevó a una muchacha escocesa a Roma y se casó con ella. El Dr. Campbell pasó el día muy contento con esta leyenda, según el Dr. O'Sullivan. Pero al fin, preguntó al Dr. O'Suilleabhain, "¿Quién fué Poncio Pilato?"

Nos reímos mucho y el Dr. Campbell, sonriéndose, no negó, lo que su amigo nos había contado.

Podría mencionar otros muchos folkloristas, por ejemplo, el Dr. Christiansen, noruego, Director del Archivo folklórico de la Universidad de Oslo, una persona muy agradable, muy culta, que habló de una manera muy interesante acerca de la forma literaria de un cuento. La encontró relacionada siempre con un cuentista profesional. Cuando aparece en varias partes, una manera de contar, con cierto ritmo o tono, un solo relato, siempre resulta que esta forma de hablar se remonta a un solo cuentista que la ha enseñado a otros, y éstos a su vez a otros más por un lapso hasta de cien años. Pero cuando desaparece el recuerdo del cuentista muere también su ritmo y entonación característicos.

Más interesantes que las sesiones formales fueron las de la terraza a la luz de la luna. Muy a gusto pasamos unas horas encantadoras de música y de cuentos. Varias personas habían traído discos a la conferencia. Un cantor judío de una sinagoga de Los Angeles, California, el Sr. Green, habló una noche de la historia de la música judía. El Dr.

O'Suilleabhain explicó la forma de los cuentos largos del idioma galés, y escuchamos un disco para oír el ritmo de las partes repetidas que llaman *Runs*. El poeta de Pakistan dió un programa muy interesante sobre la música de su país. Siempre hizo hincapié en el aspecto poético y humano de la recolección misma. En una ocasión abordó a una señora en la calle inquiriendo sobre canciones, y ella con mucho empeño lo puso en contacto con los que sabían las canciones que él quería. Notó que cuando la llamó "Madre" como era costumbre, todos sonrieron. Al fin, le dijeron que era mujer de mala fama, y por eso consideraron muy gracioso que le diera ese tratamiento. Pero a ella le conmovió mucho. Por eso le había ayudado, ocultando la verdad acerca de su vida. El siguió llamándola "Madre", como ignorando la verdad. "Tengo muchas madres en Pakistan", agregó como parentesis.

No debo detenerme más en estas memorias, espero haber dado detalles suficientes.

No voy a hablar por mucho tiempo acerca del Congreso de la Sociedad Americana de Folklore en Tucson en diciembre pasado. Tocó a la Universidad de Arizona el honor de estas sesiones, y al mismo tiempo, las de la Asociación Americana de Antropología. Hace muchos años que la Sociedad Folklórica tiene la costumbre de reunirse, un año con la Sociedad de Lenguas Modernas, otro, con la Asociación de Antropología; así no se olvida ni el énfasis literario ni el antropológico. De manera semejante el Presidente de la Sociedad por dos años, es antropólogo y para los dos siguientes es hombre de letras. Así también se cambia el editor del *Journal*. El año pasado el presidente fué antropólogo, el Dr. Bascom de Northwestern University. Pronunció su discurso inaugural después del banquete. Analizó los aspectos antropológicos del folklore, dando ejemplos sacados de sus estudios africanos, porque ha pasado mucho tiempo en Africa. Recuerdo especialmente que dijo que el proverbio podría servir para expresar la autoridad de la tradición, para instruir a la juventud, para dar apoyo a alguna acción, y a veces para amenazar aun cuando uno no piense llevar a efecto la amenaza. Después de su discurso, que reveló el nexo entre el folklore y la vida de manera que nos animó a trabajar, el Dr. Thompson, pensativo, dijo — "Para los que vienen después de nosotros les

queda mucho todavía que hacer."

Durante una mesa redonda sobre el método de estudiar el cuento, el Dr. Thompson explicó el histórico-geográfico, sus Índices tan extensos de motivos y tipos. También hablaron otros de los métodos psicológico, estético y antropológico. En otra sesión se presentó un trabajo de interés para México sobre los corridos de Pancho Villa. Se publicó después en el *Arizona Quarterly* una revista literaria de la Universidad de aquel Estado. En las sesiones de la Sociedad Antropológica también se leyeron trabajos de interés folklórico, uno que todavía no se publica, por una señorita alemana, ahora en Denver, Colorado, sobre una ceremonia del pueblo indio de San Juan, Nuevo México, que tiene todos los aspectos de un drama.

Siempre hay el peligro en estos congresos que se pase todo el tiempo hablando del método, sin tratar del folklore mismo. Para evitar esto, y también para dar a los miembros del congreso un conocimiento del suroeste, hicimos dos cosas. Durante el banquete hubo un programa breve de canciones en las tres tradiciones lingüísticas principales de nuestro Estado. Un indio Hopi cantó con su tambor canciones de su pueblo. Un me-

xicano, con su guitarra, corridos, y un anciano que había venido en la inmigración del Este de los Estados Unidos, de la región de los Mormones, cantó unas canciones de los primeros colonos de este grupo.

El último día del Congreso, la Srita. Seibold ofreció una comida campestre en su rancho a todos los folkloristas. Los mismos cantores asistieron, y otros muchos del pueblo de Patagonia.

Comimos afuera, res asada en fuegos grandes, frijoles, cerveza y café —lo que llamamos en Arizona "A chuck wagon dinner". Dijo un miembro del congreso—"Ahora tenemos tiempo para mirarnos, el uno al otro." De veras fué una tarde de descanso y amistad en un ambiente de folklore vivo.

El tercer congreso fué regional y trató la cultura de los estados fronterizos: Baja California, Sonora y Chihuahua; California, Arizona y Nuevo México. En resumen, una conferencia sobre el Suroeste de los Estados Unidos y el Noroeste de México. Tuvo lugar en abril de este año en Occidental College, en Los Angeles. De México asistieron el Dr. Edmundo O'Gorman y el profesor Ramón Xirau. El primero pronunció un discurso muy interesante y filosófico

sobre la idea de la libertad en los varios períodos de la Historia de México. El profesor Xirau tuvo una parte importante en una mesa redonda sobre la literatura del Noroeste de México.

Como una parte de la cultura se trató el folklore. Una mesa redonda sobre esta materia incluyó muchos ejemplos de interés en México: cuentos de tesoros, de espantos, de milagros, de minas perdidas, de La llorona, canciones. Después de una comida hablé del uso del folklore en la literatura del Suroeste de los Estados Unidos. En otra sesión el Dr. Woodward del Museo del Suroeste en Los Angeles leyó un trabajo muy detallado sobre la historia y el folklore del alacrán de Durango, un trabajo que ya había escuchado en el seno de la Sociedad Folklórica de México. Durango, por supuesto, estaba un poco fuera de nuestra región, pero lo curioso de este congreso fué que siempre estábamos diciendo: un poco más al Sur o un poco más al Este o al Norte. No podríamos hablar de la región como completamente aislada.

Una señora muy simpática, ya grande, habló de los platillos de tiempos pasados en California. Trajo una canasta con servilleta fina y bordada, y de ella sacó cosas muy sa-

brozas que después dió a los asistentes.

Estos fueron los tres congresos folklóricos. He tratado de indicar a ustedes algo del ambiente de cordialidad, del ambiente humano de estos grupos de folkloristas ilustres. Uno de los valores principales de los congresos fué el estímulo que todos recibimos al comunicarnos con tantos investigadores de otras partes del mundo, y de otras ramas del Folklore.

Para algunos, tales congresos son un aliciente. Una profesora de la Universidad de Arizona me dijo una vez que durante dos años que pasó con una beca en Dublin, visitó el archivo irlandés. Miró los estantes llenos de un millón, quinientas mil páginas escritas, cientos de discos grabados, y preguntó al Dr. O'Suilleabhain: —¿Quién leerá todo esto? ¿Quién lo estudiará y usará? A lo que él contestó: —Esto es lo que no se debe preguntar.

Pero creo que el Dr. O'Suilleabhain podría encontrar aliento y una respuesta en las palabras del Dr. Thompson cuando dijo en Tucson:

"Los que vienen después de nosotros encontrarán mucho que hacer."

Los congresos nos indican todos los caminos a seguir, estudiando un folklore siempre vivo.

(Viene de la pág. 15)

—"Una carta para Ud."

—"¿Dónde la hallaste?"

—"Boca abajo."

La respuesta ajena a la pregunta. Y esto es lo que convierte una posible comedia en un retrato de la vida misma. De aquí podemos entender sus referencias a la debilidad femenina, a la escritura, etc., que son tan esenciales al cuadro, a la representación de la verdad, como esenciales son sus otras afirmaciones ya más serias acerca de su propio credo.

Y Gettner mismo. Es un gusano, pero también tiene individualidad y la tiene de un modo encantador. Muy a menudo parece preocupado tan sólo de su propia existencia; sin embargo, la filosofía de uno de sus parlamentos bien puede ser lo mejor del significado de toda la obra:

"Al cabo, nadie jamás ha traicionado a la traición;

es simple la razón: no fuimos

(hechos

en la debida proporción a la oca-

(sión universal;

pues, como bien lo saben

niños, poetas, creadores de mitos,

lo habitan

LAS COMEDIAS DE CHRISTOPHER FRY

*gigantes, demonios y ángeles de
(tal tamaño
que la suma total de la generación
(humana
fácilmente cabría en las palmas de
(sus manos.*

*Por eso mueve a risa el vernos
dueños de sólo un ápice de espíritu
para rogar; y ni aun eso,
sumidos como estamos
en un torbellino de estrellas y de
(espacio."*

Esto nos muestra la sensibilidad y la comprensión que le hicieron desear hacerse un escritor, pero que también le convirtieron en el más inútil de los seres humanos: "incapaces de avanzar o de retroceder", "del color de un ganso desplumado". Pero en él existe la verdad, en alguna forma, y la Condesa lo sabe y revela:

"Richard no era un bruto, ni un

(amante del mal.

Semejaba más bien un ser enfure-

(cido al pensar

que el bien le rechazaba.

*Quizás no fuese más que un ins-
(trumento abandonado
vibrando únicamente con el viento
y rehuendo las manos
de quien osara importunar las
(cuerdas con una melodía."*

Cada uno de los personajes tiene plenitud. Se muestra a sí mismo en todos sus detalles; en el ritmo de sus parlamentos, en lo que no se dice tanto como en lo que se afirma; en lo que ha ocurrido fuera de la escena como lo que en ella se presenta. Cada cual ocupa su lugar en un mundo cuadrado con sus estaciones, sus climas de pensamiento y climas físicos también. El sol de primavera y la floresta de *Que no quemén a la dama*, la riqueza estival de *La observación de Venus* y ahora la nieve que cae "blanca y suave cual mano de obispo". La nieve:

"cubriendo lo andado, de modo que

(la tierra

yacía, perfecta, tras nosotros; y

(como si perpetuamente

nos fuese perdonado caminar".

Todo este detalle es tan parte de la poesía como cuanto ocurre día a día tras nuestras ventanas es parte de nuestra existencia. Para Fry la comedia no se circunscribe al público y los tres muros de un escenario. Incluye los elementos naturales, todos los componentes neutros que hacen de la experiencia una danza caleidoscópica. Por tanto, la comedia no es un caricatura ni una simplificación; sino una profundización y una comprensión. Alguna vez Fry mismo dijo, y esto aparece en la cubierta de la edición inglesa de la obra (Oxford University Press) "Hay un ángulo de experiencia en que la obscuridad destila luz; ya sea acá o más allá, dentro o fuera del tiempo. Ahí nuestro trágico destino se encuentra con un tono perfecto, y va derechamente hacia la llave en que la creación le compuso. La comedia sirve y procura alcanzar esta experiencia. Efectivamente, dice que por mucho que nos quejemos, nos movemos en la figura de una danza; y al así movernos, trazamos el esquema del misterio."

ARTES PLASTICAS

EN EL TRANSITO DE
FRIDA KAHLO

Por Jorge Juan CRESPO DE LA SERNA

EL cervatillo corre por los bosques, acribillado por las saetas. Sor-tea, angustiado, las columnatas arbóreas que siembran el camino. Su rostro es humano, como en las creaciones zoomorfas de la mitología. Es Frida, herida por el destino, que huye de sí misma y de la muerte, herida para siempre en su carne tierna y asustada.

La sangre gotea sobre la carne, se deriva hacia la veste de la doncella, mancha la mesa rústica, cae al suelo, asciende por una orografía de venas henchidas de rojo, riega el cuerpo y el alma de las dos Fridas, la que padece y la que sueña, la que está entre las gentes y la que se autorretrata en el diálogo eterno consigo misma.

Sus congojas, sus anhelos frustrados, sus inhibiciones forzadas, sus deseos secretos, encuentran cauce propicio en esos desdoblamientos del ser, y en el implacable y repetido análisis del dolor físico y el dolor moral, en todos sus aspectos y circunstancias, conjugados y desarrollados en sí misma, como campo de dura experimentación.

Tan pronto la carne y el hueso, lacerados en terribles tormentos, gritan su tragedia al cielo, tan pronto revestidos de ropajes alegres y de sonrientes máscaras, se enfrentan heroicamente a la vida para continuar la interrumpida trayectoria.

El ser —dotado de espíritu cordial y tierno, y de indomable energía— ve a cada instante coartados sus impulsos, sus ímpetus, pero el propio dolor, las propias lágrimas, lavan con eficacia sedante las huellas del drama; y el alma se echa a soñar.

Es un mundo en que lo que ocurre en la vida corriente aparece transformado y puede uno contemplarse a sí mismo con nitidez, con todos los pormenores, y al mismo tiempo ser testigo consciente de las más disparatadas acciones, en que cuerpo y alma, probados en el sufrimiento, se entregan al deliquio de inesperados acontecimientos.

Hay, de cuando en cuando, paréntesis de calma y paz, y



Frida Kahlo: Autorretrato



Enrique Echeverría: Totonaca

entonces la voluntad se aniega, confiada y feliz, en el goce de las criaturas y los frutos de la tierra: y una expresión anímica tradicional cobra perfiles de ingenuos y torpes retablos infantiles, o ve reflejada la propia imagen en un espejo en que aparece el pequeño simio preferido, las tajadas de sandía y las pitahayas, y está lejos la mesa de operaciones.

De pronto las grandes y espesas cejas se juntan, el rostro se vela de tristeza, le surcan lágrimas como en las imágenes de la Dolorosa; y hay un rictus trágico en la comisura de los labios exangües de la muchacha morena. Ya no nos atraen sus arracadas ni sus collares ni su huipil de soñada tehuana, ni sus trenzas endrinas, sino esas alas que le van naciendo en los hombros, con las que volará por el mundo como tantas veces voló en sus sueños.

UN NUEVO PINTOR:
ENRIQUE ECHEVERRÍA

Está en la etapa en que las cosas que le rodean se le ofrecen ávidas. El las tomará o no. En ello estriba gran parte de lo que luego va a expresar, con un dibujo seguro y sentido, con una pasta de color de densidad equilibrada, con una distribución acertada y sobria de factores plásticos. Por encima de lo convencional en el mundo de los colores, Echeverría exalta su predilección —ya su predilección— por unos más que por otros. Por ejemplo, esos diversos tonos del verde: desde el alegre limón hasta el matiz de la hoja seca. El verde, complementario del rojo, y que se asocia en la mente con las cosas frescas, nobles, libres, tranquilas. El verde que suaviza contornos y hace transparentes las sombras. Este registro lo notamos sobre todo en los soberbios paisajes hechos durante su estancia en España, hace poco, particularmente el de *Madrid* (núms. 1 y 2 del catálogo), *Avila*, y uno de los dos *Santillana del Mar* (el núm. 7); pero también anda jugueteando en esa preciosa escena de *El Gato*, y en *La Paloma* y uno de sus bodegones, el marcado con el número 20.

Mas, en general, este novel pintor tiene una paleta de colores calientes, y estos colores los asocia entre sí con

gusto, al oxidarlos convenientemente para que tengan cuerpo y para que den todo el efecto de la tactilidad lumínica más definida. No cae en opacidades tristes. Crea, con su cromatismo perfectamente concertado en sus valores, una atmósfera totalizadora que ni deslumbra ni causa impresión de acritud o efectismo falso. Es decir, Echeverría tiene consciencia de lo que hay que hacer con el pigmento como parte esencial de una construcción pictórica, y

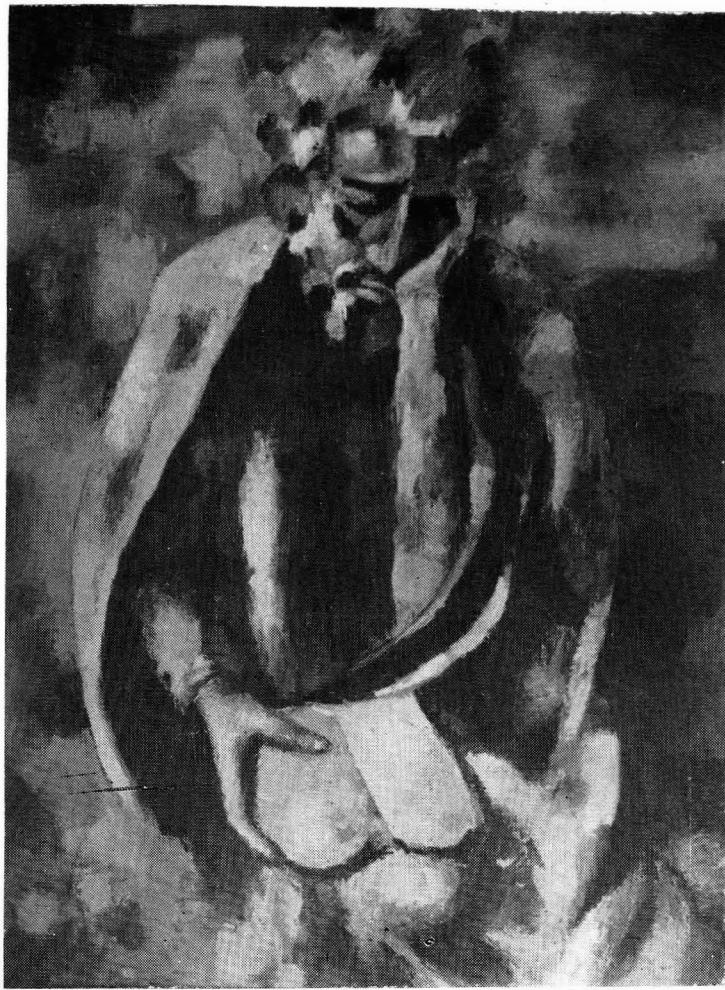


Pío Baroja.

lo maneja como pintor, es decir, que no establece división alguna entre estructura dibujística y pasta, sino que dibuja con ésta última, y por tanto, su oficio ya está en una senda firme y clara.

No estamos acostumbrados a ver aparecer en la palestra del arte plástico neófitos que traigan consigo una solidez de enfoque de los problemas pictóricos como la que se le advierte a Echeverría. En seguida se echa de ver que, tras de estos cuadros de la primera exposición en conjunto de sus primicias —galería Proteo—, hay muchos desvelos, zozobras, disciplina y, claro está, satisfacciones; satisfacciones ante los resultados. Si no le conociéramos, como le conocemos personalmente, podríamos aventurar juicios más o menos aproximados sobre su carácter: que es un joven serio y maduro, nadie lo pone en duda, pero además, se siente que es un artista reconcentrado, observador por callado, modesto, cargado de grandes y nobles ambiciones.

Su esfuerzo ha sido grande. Su visión del futuro de su propia experimentación, certera. Sabe a dónde va. Y supo, a tiempo, encauzar sus dotes y su innegable vocación de pintor, en el estudio de ese



Enrique Echeverría: Pensante.

jovial y exuberante mago que es Arturo Souto, el "marinero" de agua y de tierra adentro. El propio Echeverría acaso le haya escogido como mentor por afinidades recónditas, pero también por ese rezumar de océano que lleva consigo el maestro; tan maestro, tan respetuoso, tan buen guía, que sólo débilmente ha hecho sentir su influencia sobre el discípulo: en la construcción del modelo humano, algo en la imagen de una calle, y en el ángulo de un bodegón, y nada más. Echeverría delinea ya con vigor su propio estilo, y en el colorido

podría entroncar, en tesis general, con el mismo Souto de épocas pasadas, y con algunos otros españoles.

Su exposición ha consistido de 21 óleos y doce dibujos. Paisajes, casi todos de España, unos bodegones, y figuras. En estas últimas suele reforzar la expresión del motivo que las informa, en uno o dos casos, quizá tres, con algún objeto que completa la composición, por ejemplo, en su estupenda "Totonaoca", que lleva en las manos cruzadas sobre el regazo, unos frutos verdosos; o en la "Paloma", que es una niña que



Enrique Echeverría: Madrid.

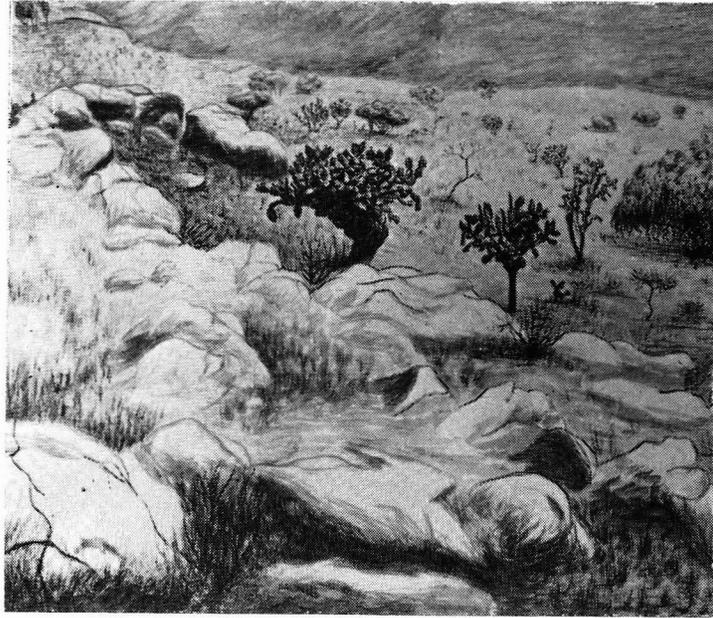
tiene en sus manecitas morenas una blanca paloma: — Estos dos cuadros, el de la "Niña en rojo", "Retrato" y "Figura" presentan los temas de modo sencillo, directo, como ejercicios de figura. No es que no estén admirablemente compuestos ni que no tengan todas las cualidades de un "cuadro", pero, fuera de la connotación ya apuntada en algunos, y del papel psicológico y dramático que desempeña el rojo en "La Niña en rojo", no hay en ellos la intención inventora, el toque personal, deliberado, que en "El gato" en que la figura de la mujer y el fondo de rayas verdes logran un conjunto movido y esencialmente poético. Igualmente podría decirse de su "Pensante", acaso el cuadro más personal, más saturado de inquietud, más "ambicioso" de todo el conjunto: una imagen que bien podría ser la de Moisés. Recuerda mucho —es cierto— al retrato del "Rabí", de Chagall, y en cierto sentido las formas de alguna obra de Sutin, pero el colorido es Echeverría, y la intención y la organización feliz de los planos es muy suya, y eso basta.

Y, al llegar aquí, hemos dado en el clavo, creo: que en esas escenas —porque ya no es únicamente la *figura-tema* la que está ahí, sino un *cúmulo* de *símbolos* y de *factores* que se desplazan y forman un pequeño cosmos pictórico—, ya no está dominando el estatismo de los otros cuadros, sean éstos paisajes o figuras, sino que hay acción, o sea movimiento. De esto a llegar a la pintura de los conflictos humanos así como a la transmutación más subjetiva de lo natural, no hay mucho que recorrer. Un preñicio de composiciones de mayor envergadura lo darían también esos edificios pictóricos que son sus bodegones, pues allí está resuelto todo: volúmenes, diversificación de formas, colores varios, y envolviéndolo todo, como en los caseríos de sus alrededores de "Madrid" o de "Avila", y en esa construcción geométrica de su "paisaje urbano de México, la atmósfera creada por el propio artista.

Sus dibujos a pluma o a la aguada son excelentes. Tiene la espontaneidad de la impresión óptica pero también de la "intención" que quieren reflejar. Aquí el paisaje cobra ras-

gos casi humanos, premiosos, llenos de voluntad y rigor. Sus cabezas de aldeanas tiemblan de humanidad sorprendida en sus momentos más álgidos y desprevenidos. Hermosa y recia es su efigie del escritor Pío Baroja, un retrato de descarnada sinceridad.

Concuerdo con las palabras que Moreno Villa stampa en el dintel del catálogo: "Abriego la esperanza de que su obra ha de irse abriendo y abriendo cada vez más y que desde esta primera manifestación que hace de ella ha de producir alegría en los medios inteligentes." Estoy seguro que así será, y me congratulo de ello.



Amador Lugo: Paisaje.

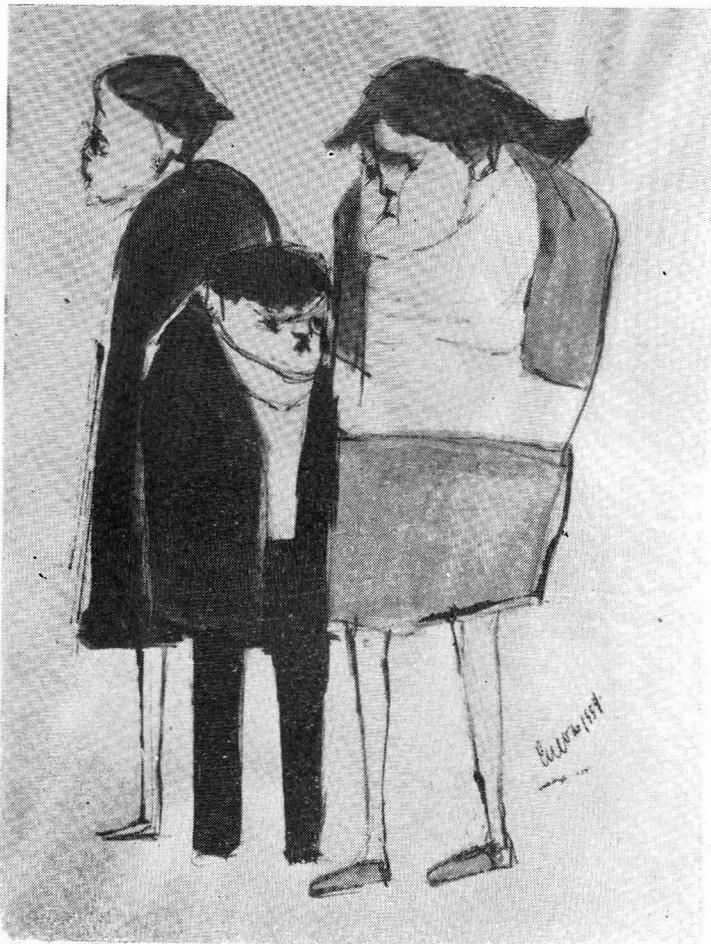
INFORMACION Y COMENTARIOS

• Si el escultor catalán José Cañas —de quien hablé en el número anterior— emplea la tipología de nuestros indios para realizar con todos sus módulos otras tantas obras de personalísima interpretación, al estilizar con sensibilidad sus rasgos esenciales, no creo que se pueda decir lo mismo de ese grupo de ceriesculturales, también de tipos indios, hechas por Carmen Antunez, quien desde hace tiempo se ha estado dedicando a este estudio paciente y cuyos resultados demuestran en ella gran acopio de observaciones y, desde luego, de amor y dedicación al tema en sí. Yo considero esto una actividad más bien de orden científico, es decir una como coadyuvante de estudios étnicos, o antropológicos, y la escultora ha logrado plenamente reunir lo que, según apunta Ceferino Palencia, ha de constituir una buena base para ir construyendo un museo de figuras de cera —no con fines espectaculares como el museo Grevin de París, o ese que hay no lejos de donde se halla esta exhibición, en la calle de Guatemala— que perpetúe los rasgos, el atuendo, los adornos, costumbres, bailes, etc., de nuestros indios. De todos modos el poder de asimilación que supone este trabajo, hecho con una técnica perfecta, acerca a Carmen Antunez, a lo que pudiéramos considerar como demostración de su conocimiento del modelado y del realismo naturalista, como documento o dato fiel y verídico sobre el cual se puede edificar cuanto se le ocurra a la

mente y a la fantasía más libérrima...

• Los cuadros de la visitante norteamericana *Corsica Cyprynska*, exhibidos en el improvisado local de la Dirección General de Turismo, en la Avenida Juárez, son una buena muestra de una técnica atrevida que presupone un estado de ánimo propicio, un estado de ánimo imbuído de una especie de borrachera del color con inclinación a usarlo en pinceladas rápidas, "frotando" sobre capas translúcidas, y terminando con untar la materia con la espátula. Las

formas son sencillas, muy en el estilo de los "fauves". Acaso en algunos temas esté demasiado cerca de Matisse—o sea que lo limita deliberadamente y por ende no es sino una copia débil del maestro. Tampoco creo que tengan éxito sus lucubraciones primitivistas. Pero sí me han parecido —especialmente sus naturalezas muertas y un cuadro de negritas comiendo mangos— un producto interesante y personal, que se aleja bastante de lo académico y sobado. Al ver este cuadro de las negritas, por lo ingenuo y hasta bárba-



José Luis Cuevas: Niños.

ro, recuerdo las cosas de la cándida escuela haitiana de pintura, por ejemplo las composiciones de Rignaud Benoit, entre otros...

• El joven pintor *José Luis Cuevas*, de quien se vió una primera exposición en la extinta galería Prisse, exhibe ahora en la Unión Americana de Washington, una nutrida colección de dibujos a lápiz y tinta y aguada. No se ha lanzado aún Cuevas a resolver problemas de gamas del espectro, es decir del color propiamente dicho, sólo se ha limitado a interpretar con lo dramático del negro y sus derivados grises hasta llegar al blanco, la vida en su aspecto más descarnado y miserable, como un Rouault atormentado y místico, un Daumier, un Toulouse Lautrec, un Orozco. Ciertamente los dibujos expresionistas de Cuevas, por su madurez y su sentido amargo de lo existente, desconciertan un poco, dada la juventud de su autor. Se pregunta uno: ¿son realmente reflejo fiel de su concepto vital anímico o ejercicios "pensados", y por ende, no espontáneos? Podrían pasar por obras de un artista experimentado, de vuelta de salidas cargadas de entusiasmo y de oscura cromática y formalista, que se refugia en un lenguaje austero y limitado, y sólo vibra con intensa amargura o con desolado escepticismo en compañía de la miseria, las deformaciones patológicas o de una vida de vicios, la angustia causada por la ausencia de la razón o de dinero, etc. De todos modos el "caso" Cuevas bordea los perfiles de un acontecimiento y ante esto vuelvo yo a preguntarme: tal estado de ánimo, ¿persistirá igual, como un experimento interesante y alentador; se superará, o acaso se transformará en algo más terrorífico y desolador, convirtiéndose en un arte monocorde?

• El espíritu analítico y el sentido de ritmo de las formas que exhibe *Amador Lugo* —en sus dibujos de la galería de Arte Mexicano, son indicio de una dedicación benedictina, de una constancia a toda prueba de su parte, y también de una devoción firme y fervorosa por lo que es el arte. He seguido con simpatía e interés sus pasos. Me son conocidos sus antecedentes, desde que adolescente empezó sus primeros tratos con

la pintura en una de aquellas famosas escuelas al Aire Libre. Sé de sus afanes y sus sacrificios, de sus tareas docentes, de sus inquietudes, sus anhelos... He visto —hemos visto— con qué atingencia, con qué mexicanísimo candor y detallismo de “retablo” ha pintado las calles, plazas, edificios, iglesias y gente de la ciudad; cómo ha intentado darnos su impresión de canchales, chozas, montes, arboledas, milpas y nopaleras del campo, sobre todo el de la agreste meseta. Después de esa etapa de experimentación con el color, ahora regresa Lugo a algo más abstracto y convencional, la imagen del paisaje del altiplano y de algunos rincones del trópico, lograda tan sólo con unas cuantas líneas y unos cuantos tonos del negro. Lo que Cuevas realiza con la figura humana, Lugo lo consigue en el paisaje. Apenas, aquí y allá introduce el elemento humano. En realidad no le hace falta para darnos la impresión dramática de la tierra mexicana, que obtiene con gran economía gráfica y no poca dosis de finura lírica. Hay algo en estos paisajes que revela un seguro e innato buen gusto en Lugo: cómo, aprovechando bien el ambiente general que da la tónica precisa y justa, destaca patéticamente las connotaciones que le imprime una fisonomía inconfundible. Al lado de cierta minuciosidad en algunos detalles se observan analogías con el lenguaje gráfico del arte japonés —no en balde fué Lugo discípulo de Tamigi Kitagawa, en Tasco— pero ese mismo detallismo es otra fase de lo oriental, sentido, desde luego, como un verdadero mexicano...

• Ha sido realmente un verdadero acontecimiento la exhibición de grabados y serigrafías



Corsica Luprynska: borrachera del color

no “cerigrafías”), de jóvenes pintores y grabadores portorriqueños, actualmente abierta en la galería “Nuevas Generaciones” —Heroes y San Fernando—. Lo importante es que muchos de estos artistas han estudiado en nuestro país, en la Academia de San Carlos y el taller de Gráfica Popular, por lo que en su exposición, al par que un espléndido fruto de verdadera dedicación y de sentido creador en sí, representa una como extensión —muy sugestiva y halagadora— de la escuela mexicana de pintura, cuyos perfiles realistas ostenta. La labor llevada a cabo por este grupo es análoga a la del taller ya citado, pero en muchos aspectos la supera. En seguida resalta la finura de técnica, por ejemplo en las serigrafías, en las que se echan de ver las dotes pictóricas de sus autores. Los grabados son buenos, aun cuando tengan demasiado fresca la influencia de los maestros: Zalce Beltrán, Castro Pacheco, Chávez Morado, Mora y otros. Los temas son recios, de mucha trascendencia social, expresados con fuerza y con gusto.

Hay de todo: ilustraciones de canciones y romances populares, carteles, viñetas, álbumes de estampas, cuentos, etc. Sobresalen, a la primera ojeada, algunos nombres, como: Lorenzo Homar, Eduardo Vera, A. Torres Martinó, Rafael Tufiño, Carlos Rivera, José Meléndez, José M. Figueroa y Samuel Sánchez. Una exposición que ha sido una revelación, nuncio de brillantísimo futuro local, a la cual saludo con entusiasmo y admiración.

• El crítico José Gómez Sicre, gran amigo, publica bajo los auspicios de la Unión Panamericana, de Washington, el segundo volumen-guía sobre las principales colecciones públicas de arte en los Estados Unidos de Norteamérica. Este tomo está dedicado a la región de Nueva Inglaterra y describe el contenido de 48 museos y galerías de arte de los Estados de Connecticut, Rhode Island, Massachussets, New Hampshire, Vermont y Maine. El texto ofrece informes útiles sobre horarios, ubicación precisa, nombre del director, etc. Trae, además, hermosas ilustraciones de algunas de las obras de mayor relieve en esos centros:

Velázquez, Valdés Leal, Van der Weyden, Giorgione, Vermeer, Tiziano, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Picasso, hasta Mondrian, Kandinsky, Miró, Orozco, Tamayo, Torres García, y otros. También incluye numerosos ejemplos de arte asiático, africano y precolombiano. El precio de esta obra es de 1.50 dólares. Puede solicitarse directamente a la División de Publicaciones y Distribución de la Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

• En la Casa del Arquitecto ha estado expuesta una colección de pinturas y dibujos del arquitecto Guillermo Cuevas. Su retrato del pintor Francisco Goitia, realizado con la pluma de fieltro que se ha hecho tan útil ya, demuestra una gran soltura de mano y es bastante logrado en cuanto a parecido, es decir, es una buena “nota” del natural, que por sí sola acredita los conocimientos del dibujo de este profesional; no precisamente los que se requieren para la planificación de una casa, sino aquellos que pugnan por hallar la fisionomía plástica de paisajes, figuras y visiones imaginativas, que un pintor tiene siempre como meta de sus más íntimas aspiraciones. Claro está que en este caso el adiestramiento específico, vocacional, tiene mucho que ver. Quien está avezado al concepto de la proporcionalidad y la distribución o “partido” de elementos geométricos, tiene ya mucho ganado. Pero en los apuntes, sobre todo los paisajísticos, de Cuevas, hay algo más: la muestra de una buena sensibilidad y gusto pictóricos. Se destacan, sobre todo, sus temas sobre Veracruz, Tehuantepec y Tampico, en especial; acaso, sus dibujos a tinta acuarrelados, y también alguno que otro de sus óleos...



...extensión de la escuela realista mexicana...



..La influencia de los maestros es visible...

• MIGUEL GARCÍA MORA, uno de nuestros pianistas de verdad, regresó de América del Sur. Tocó en varias ciudades del Perú, de Chile y de Bolivia y en todas se le aplaudió con entusiasmo y se le elogió sin reserva. El elogio natural, sencillo y limpio que García Mora provoca en su auditorio y en los críticos, es mejor índice de su valor como intérprete. Ser un intérprete equilibrado es o debiera ser la aspiración de todo ejecutante, ya que rebasar los límites que el creador ha marcado a su obra, aun bajo el nombre de la genialidad, es traicionarlo. Un intérprete que convence y conmueve por el camino de la naturalidad del arte es sencillamente un verdadero artista. Un día en las oficinas de madame Bouchonier en París (famosa representante de artistas), ví con cierto sobresalto entre las fotos de los mejores intérpretes de la actualidad, la de García Mora. Madame Bouchonier que me observaba se acercó y me dijo: "Ah monsieur, c'est vrai, c'est un artiste mexicain. Un véritable artiste", y comprendí que quería decirme un artista al servicio de la música, un artista serio, sin aprovechamiento ni abuso personal. En las crónicas periodísticas, principalmente de la ciudad de Lima, que tuve ocasión de leer y que se refieren a las actuaciones de García Mora, también se habla un poco de la música mexicana que este magnífico pianista incluyó en sus conciertos. El crítico de *El Comercio* que firma con las iniciales E. L., reconoce en Carlos Chávez a uno de los compositores más notables de América y analiza brevemente dos de sus preludios para piano, en los que encuentra "bellas hallazgos pianísticos". Las "Piezas Bailables" de Hernández Moncada le recuerdan a Satie y Poulenc y en cuanto al compositor Rodolfo Halffter, "uno de los más notables de la actualidad", le parece descubrir que "ya no es español puro" y que "su mexicanismo se advierte con fuerza en su sentido rítmico y en ciertos giros melódicos..." En estas crónicas también se habla de otro músico mexicano, Herrera de la Fuente, que dirigió algunos conciertos con la Orquesta Sinfónica de Lima y aunque se le regatean los elogios, se le admiten "excelentes dotes de musicalidad y vigor".

• La ORQUESTA SINFÓNICA DE LA UNIVERSIDAD inició el domingo 4 de julio su XVII temporada consistente este año de nueve conciertos, dirigidos por sus dos directores



LA MUSICA



titulares y cuatro invitados, participando además como solistas otros tantos artistas. El público acudió con entusiasmo al Palacio de Bellas Artes para escuchar a esta orquesta que goza de una simpatía muy especial por pertenecer a nuestra Universidad. El maestro Rocabrana recibió merecidos aplausos en el programa y medio que le tocó dirigir (el otro medio correspondió al joven Jorge Mester que sin duda alcanzará la meta que se ha propuesto) y en el que una vez más demostró tanta discreción como musicalidad. José F. Vásquez, fué igualmente aplaudido al hacer resaltar las posibilidades de "timbre" y de "color" de esta orquesta que él conoce como

nadie. Menos afortunado fué William Sample que tuvo que acompañar al triunfador del concurso para pianistas "Universidad", mal escogido según parece por el jurado encargado de este evento. Se distinguieron como solistas Jorge Sandor y el violinista Toshiya Eto. Josefina Aguilar conmovió al público con "El Amor Brujo" de Falla, en el Concierto de Música Española dirigido con todo entusiasmo y el mayor empeño por Angel Muñiz Toca y en el que además de escuchar el Poema Sinfónico "Oración de Quietud" de María Teresa Prieto, lleno de inspiración y modestia y limpiamente orquestado, se incluyó la famosa Sinfonietta de Ernesto Halffter.

evidenciado. Con el mismo entusiasmo aplaudimos en esta artista a Bach y Beethoven, Brahms y Chopin, así como a los compositores actuales, sin faltar los mexicanos, aunque éstos, desgraciadamente, hayan compuesto pocas obras para piano dignas de tomarse en cuenta.

• La ASOCIACIÓN MUSICAL MANUEL M. PONCE dió fin a principios de julio, con el brillante recital del joven pianista Michel Block, a su intervención por este año en la vida



Miguel García Mora.

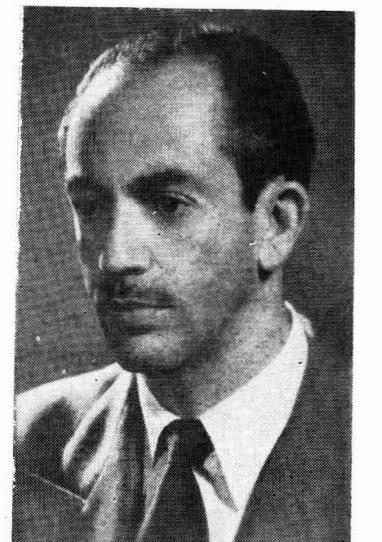
• La ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL finalizó su temporada con Celibidache como director, con programas escogidos, bien ensayados, bien dirigidos y sobre todo, aplaudidos con entusiasmo, pero a mi juicio, en un terreno rigurosamente musical, escandalosamente insustanciales.

• La ACMAC, la nueva asociación de concertistas mexicanos cumplió brillantemente con la serie de conciertos anunciada. El público respondió al llamado, y el tremendo esfuerzo de organización quedó así coronado por el éxito. Los jóvenes artistas demostraron tener verdadera confianza en sí mismos, expresándose musicalmente hasta donde su posibilidad y su experiencia ante el público se los permite por ahora. El violoncellista Guillermo Helguera iniciador de esta asociación y de la "Temporada Inaugural 1954" puede sentirse orgulloso.

• MARÍA TERESA RODRÍGUEZ una de las primeras pianistas mexicanas, y sin duda, la de mayor capacidad para el concertismo, ofreció durante el mes de julio tres recitales. Su intención de darnos en ellos un panorama escogido de las tres fases más importantes de la historia de la música pianística fué acogida por el público con verdadero interés. En los tres conciertos María Teresa Rodríguez demostró el mismo poder, la misma facilidad y la misma comprensión. El fenómeno de la interpretación, tan inquietante para el creador profundo y el auditorio serio quedó una vez más



Cristina Trevi.



Salvador Moreno.

de conciertos de la capital. La misma asociación organizó el concierto de la soprano Ernestina Perea que causó magnífica impresión no sólo entre los críticos y el público en general, sino entre los músicos más serios.

- El IMBA realizó su segunda serie de conciertos de música de cámara en sus variadas formas, con menor interés que en su primera serie, debido sin duda al menor número de obras de autores contemporáneos presentadas y que tan bien caracterizó esas audiciones. Se distinguió, sin embargo, Cristina Trevi, con una escena del primer acto de "The Reke's Progress" de Stravinsky, el Cuarteto Bredo con "Rispetti e Strambotti" de Malipiero, y María Bonilla al cantar con emoción y devoción algunos lieder de Borris y Schrecker. Las cuatro canciones de Adolfo Salazar con flauta y piano fueron además una agradable sorpresa.

- El CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA y la ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA celebran con diferentes actos el aniversario de su fundación. El primero ochenta y ocho años y la segunda veinticinco.



Organo de San Martín Texmelucan.

El 30 de julio se exhibió en el Auditorio del Conservatorio la película "Redes" con música de Silvestre Revueltas, que fué por poco tiempo director de esa escuela, y a quien como compositor no se ha hecho verdadera justicia. El doctor Jesús C. Romero, uno de los maestros más estimados del Conservatorio, hizo la historia del plantel en brillante conferencia. Los alumnos más distinguidos participaron en estos conciertos así como el coro de Madrigalistas que dirige Luis Sandi. Por su parte la Escuela Nacional de Música hizo otro tanto por medio de sus alum-

nos, la Sociedad Coral Universitaria y la Sociedad Fiel de Graduados.

- El licenciado Mariano Ramírez Vázquez, al dejar la dirección del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, cuenta en su haber con la organización de una veintena de conciertos. El último de ellos fué el del compositor Salvador Moreno que acompañó al piano a las cantantes María Bonilla y Aurora Woodrow en un recital cuyo programa estuvo formado íntegramente con las canciones suyas publicadas recientemente por la Universidad.

- Entre los conciertos últimos queremos distinguir aunque solo sea mencionándolos, el patrocinado por la Asociación Nacional de Clubes de Leones con el Requiem de Verdi y en el que participaron la Orquesta Sinfónica Nacional, los Niños Cantores de Morelia y distinguidos solistas, bajo la dirección del no menos distinguido maestro Romano Picutti. También nombraremos aquí a Gustavo López, excelente guitarrista aplaudido con entusiasmo en la Sala "Ponce" en su recital del 5 de agosto.

- Para conmemorar el sexagésimo aniversario de la muerte del músico semi-popular mexicano más inspirado del pasado siglo, Juventino Rosas, el Departamento de Extensión Universitaria y la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, organizaron en el Anfiteatro Bolívar un sencillo homenaje. Luis Noyola Vázquez leyó un curioso poema de Jean Cocteau y otro de Lugones inspirados en el famoso vals "Sobre las Olas" y el pianista Armando Montiel y un conjunto instrumental, tocaron algunas de las composiciones poco conocidas del modestísimo artista.

NOs toca reseñar tres obras gratas, sólo una que no lo es y, por último (no, no diré aquello de *last but not least*), el *Macbeth* de Shakespeare. El balance es favorable.

Teatro de Somerset Maugham, *Los excluidos del cielo* y *Trece a la mesa*, de Husson y Sauvajon, respectivamente, pueden alinearse dentro del teatro que es "escuela de costumbres". Son piezas que sin muchas pretensiones y proponiéndose en apariencia sólo divertir, ofrecen en realidad, unas, determinada lección moral, otras, la requisitoria social, no profunda ni punzante y sí amable y benigna, pero requisitoria al fin.

- La comedia de Maugham había sido presentada hace algunos años, en la Sala Latinoamericana, por la misma Blanca de Castejón, que hoy la ha montado muy profesionalmente, llevando como director a Earl Sennet, conocido por su labor con los Players Inc.

Maugham se ha servido de un viejo asunto para brindarle lucimiento a una primera actriz y hacer reír con frases ingeniosas impregnadas del famoso *sense of humour*. Julia Lambert (Blanca de Castejón) hace teatro en la escena y en la vida real, pierde y hace per-

EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

der el sentido de las cosas, tiene problemas sentimentales y desavenencias con su esposo, también actor (Julio Taboada). Pero acaba por resolverse todo, ya que la señora Lambert posee aptitudes histrionicas y también amatorias. Mau-

gham se dirige a la gente de teatro: no os precipitéis en abandonar a vuestro cónyuge siguiendo el embrujo de amorfios fáciles. Las tablas, y una buena dosis de amor conyugal medio oculto por Talía, os unen más de lo que pensabais.



... "tenemos una cita contigo en el infierno" ...

Tal es la pequeña lección de moral, la moraleja.

- Albert Husson se hizo famoso con *La cocina de los ángeles*, pieza de la cual se dice que renueva el llamado teatro de Boulevard y por cuyos derechos de adaptación cinematográfica le fueran pagados por Hollywood seis millones, cantidad que seguramente le hará olvidarse de su oficio de comerciante. (Husson principió su carrera teatral después de los treinta años).

Los excluidos del cielo (*Les pavés du ciel*), comedia en cuatro actos presentada por el Teatro Arena, siendo tan divertida como *La cocina de los ángeles*, va mucho más allá de la pieza *boulevardière*. Concierta el desenfado y el guiño picaresco de la aventura frívola y el trasfondo serio, la realidad y la fantasía. Quizás fuera demasiado simple reducir *Los excluidos* a un mero alegato en favor del matrimonio, esa "expedición larga y peligrosa", según dice Henri en la comedia. Sin embargo, eso es, aun cuando al principio sospechemos que se trata de una obra policíaca y después, ante la aparición del "viejo" (una especie de emisario divino), se pueda indu-

cir el pensamiento a la metafísica. Y está bien que Husson, rebotando ingenio y *esprit*, salga por los fueros del matrimonio, institución que, sacrosanta o no, necesita mucho de la buena voluntad de los literatos. Así, después de reír con la comedia, sale uno convencido de que, a pesar de todo, estos "excluidos del cielo" que son los cónyuges —cualquier pareja de marido y mujer— no pueden vivir sino juntos.

El director de cine Julián Soler, asistido por Ignacio Retes, ha logrado representaciones verdaderamente profesionales. Los actores muy entonados, principalmente Enrique Rambal. Esta obra se estrenó en París, el año pasado, con Jean-Pierre Aumont y Micheline Presle como protagonistas. Dado el montaje del Teatro Arena y la limpieza de la traducción podemos pensar que, por lo menos, se igualaron las representaciones mexicanas con las francesas.

• Otro comediógrafo galo, medio *boulevardière*, ya de mucho éxito entre nosotros, es Marc Gilbert Sauvajon. Gracias al concurso de una gentil damita de nuestra mejor sociedad, Sauvajon y, claro, Salvador Novo, han podido atraer un público selecto y abundante al Teatro de la Capilla. "¡Ay, qué bien está Marilú!", oímos decir con arrobos. "¡Qué natural!" La crítica, la honorable crítica proclama: "¡la sin par Marilú Elizaga!" Ella, con encantadora modestia, insiste, nada más, en que no cobra un centavo. Nosotros, desde estas páginas, nos unimos al coro de sus admiradores sabiendo que nunca caerá en la tentación de actuar profesionalmente.

Pues bien, Sauvajon, además de hacernos pasar un buen rato, se burla, un poquito de las damas de sociedad, precisamente; de los episodios folletinescos en que un aventurero a pesar suyo y una ardiente mujer viven el más cruel de los romances, etc., etc. En consecuencia, triunfo rotundo de Sauvajon, Marilú y Novo. (Lo malo es que no podamos salir de estas cosas...)

• *La sed*, de Henry Bernstein y Pedro López Lagar, tal para cual; una obra vulgarera para un actor vulgachero, y ambos mañosos, por añadidura (con malas mañas, naturalmente). El pintor Pedro, su amigo Claudio, médico y Magdalena, la mujer disputada, el melodramático triángulo, forman el eje de *La sed*. La explotación del tema eró-



...No hubo tragedia, simple y sencillamente...

tico y los *deshabillés* de la protagonista Sylvia Pinal) motivan el éxito de la pieza. El señor Bernstein ignora lo que es la finura psicológica, no menos que don Pedro López Lagar. Algunas situaciones podrán estar manejadas con habilidad, pero si bien se examinan resultan artificiosas, en el peor sentido de la palabra. El "conflicto" y la "solución" están planeados dentro de la más estricta medianía. Pero claro que la sociedad Bernstein-López Lagar conocerá una vida prolongada en el feo Teatro 5 de diciembre.

• ¡Shakespeare en Bellas Artes! Confieso haber sentido un ligero estremecimiento de horror. Es que vino el recuerdo de otras representaciones de Shakespeare en el sagrado recinto: *Romeo y Julieta*, *El sueño de una noche de verano*, *Twelfth-Night*. Y, por si fuera poco, recordamos también un *Hamlet* con Fernando Mendoza.

Y fuimos al *Macbeth*, parfraseado por León Felipe, protagonizado por Ignacio López Tarso, los únicos que podían salvar a Shakespeare de la ignominia, en esta triste ocasión. Pero no, el director pesa demasiado en esto del triunfo o del fracaso. Y lo que vimos está más cerca de lo último que de lo primero.

Sin embargo, hay cosas buenas: el trabajo de León Felipe es digno de encomio. No se trata de una paráfrasis recreativa como en la deliciosa versión de *Twelfth-Night*. (No es cordero, que es cordera), sino, más bien, de una adaptación o refundición. Omite personajes y parlamentos, acorta escenas, pero conservando siempre el vuelo lírico. La escenografía es propia y hermosa; sin distraer demasiado proporción el marco requerido —no excesivamente realista— para

la obra. Sólo objetaríamos el exagerado aparato de la tramo-ya escénica: telones que suben y bajan, ruidos y más ruidos de los escenarios giratorios; como consecuencia: ruptura absoluta del ritmo que el director hubiese podido imprimir a la representación. Ahora que el director (Celestino Goroztiza) no le imprimió ningún ritmo a este pobrecito *Macbeth*, de manera que los tramoyistas pudieron hacer libremente de las suyas. Don Celestino no parece sospechar siquiera que Shakespeare en las candilejas deberá sonar como esa música de las esferas que junto con Pitágoras sólo escuchan los elegidos. La poesía de las palabras —quehacer armonioso y fugaz—, el contrapunto de las acciones y omisiones, la ráfaga de los silencios, el poderío exultante de un ademán ¡ah, lo que se puede hacer con Shakespeare y lo que hizo don Celestino! En relación con las luces, tampoco acertaron. Ignoran el significado de un *fiat lux*, no saben que la claridad y la sombra, los colores y la oscuridad quedan convertidos, por la magia teatral, en instrumentos de la emoción estética. La inmovilidad de las luces delató, incluso, torpeza. La noche —las sonambúlicas noches del *Macbeth*— y el día, los amaneceres del *Macbeth*— todo se percibe —o se deja de percibir— bajo la misma luz gris e inoportuna. Ni por un momento se les ocurrió encuadrar con luces convenientes ciertos episodios. Por ejemplo, el de la alucinación del puñal que danza como víbora en el aire.

La actuación en su conjunto acusó la falta de un entrenamiento y una guía especiales. López Tarso salió del paso con dignidad gracias a su experiencia en el Teatro Español de México y a su ma-

dera de gran actor. Pero los matices, el abismo de las pausas, el drama del gesto y del cuerpo entero, la conmoción de un personaje que mana sangre por todos los poros, en fin, la vivencia de *Macbeth* y su encarnación escénica sólo se logran mediante un asedio total de cuerpo y alma. La juventud de López Tarso y la inexistencia del director fueron obstáculos infranqueables. El porvenir que se merece López Tarso puede peligrar si no lo cuida un buen director.

Lo mismo cabría decir en relación con Amado Zumaya, cuyo Rey Duncan estuvo muy por debajo de sus actuaciones en *La rebelión de los colgados* y en otras obras. Y es que de Traven a Shakespeare hay alguna diferencia. En cuanto a Isabela Corona se dedicó a sonreír beatíficamente en casi toda la representación; sus partes las decía como si estuviera declamando "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón". Se le esperaba artificiosa y sobreactuada y resultó discreta y mansa; algo es algo, hay que decirlo. En fin, que sólo las brujas, algunos parlamentos de López Tarso y la lamentación de Mac Duff al recibir la noticia del asesinato de su familia lograron conmovernos.

También lo que llamaríamos la tendencia operática dañó la obra; así, en la escena del banquete todos están muy calladitos, muy quietecitos, son meras comparsas inanimadas, ridículos títeres sin movimiento. Por último, no hubo tragedia, simple y sencillamente. ¿Dónde quedó la atmósfera alucinante y primitiva, dónde el final catártico de Shakespeare? Aquella no fué sospechada y éste sustituido por un final en punta, anticatártico y antisheikspiriano. ¿Podemos entonces concederle a don Celestino que este *Macbeth* "puede colocarse entre los mejores que se hayan hecho en el mundo", según él afirma? Pobre mundo, si así fuera. Que la fuerza de la tragedia llegue a imponerse en la segunda parte no implica que tengamos que pasar por alto el desastre de la primera parte o la acumulación de defectos atribuibles a la dirección. Para redondear la cosa hasta los preámbulos musicales —a veces, los mismos fondos— estuvieron mal escogidos. En efecto, ¿qué andaban haciendo por ahí Ravel y otro compositor moderno? Sin embargo, dicen que echando a perder se aprende...

BUÑUEL SOBRE...

Los olvidados

"Para mí, *Los olvidados* es efectivamente un film de lucha social. Porque me creo sencillamente honrado conmigo mismo, debía crear una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de esto, no he intentado hacer un film de tesis. Observé cosas que me emocionaron, y quise trasladarlas al cine, siempre con esta especie de amor que siento hacia lo instintivo e irracional que en todo pueden aparecer. Siempre me he sentido atraído por el lado oculto o extraño que me fascina sin saber por qué... Yo quería introducir en las escenas más realistas elementos de locura, completamente disparatados. Por ejemplo, cuando el Jaibo va a reñir y a matar al otro muchacho, el movimiento de cámara capta a lo lejos el cadáver de un gran edificio de once pisos en construcción, y yo hubiera querido colocar allí una orquesta de cien músicos. Se hubiera visto a la pasada, en forma confusa. Quería colocar muchos elementos de ese género, pero me fué absolutamente prohibido".

El

"En verdad, no intenté de manera consciente imitar o seguir *La Edad de Oro*. El héroe de *El* es un tipo que me interesa como un escarabajo o un anófeles... siempre me apasionaron los insectos... poseo una faceta entomologista. El examen de la realidad me interesa mucho... se me propone una película, y en vez de acertarla tal cual, planteo una contra proposición que, pese a tener todavía carácter comercial, me parece más propicia para expresar algunas de las cosas que me interesan. Este fué el caso de *El*. No había soñado en *La Edad de Oro*. Conscientemente, quise hacer el film del Amor y de los Celos. Pero reconozco que uno se siente siempre atraído por las mismas inspiraciones y que pude realizar, en *El*, cosas que se parecían a *La Edad de Oro*."

Subida al cielo

"Me gustan los momentos en que nada sucede, el hombre que dice 'Dame un fósforo'. Ese tipo de cosas me interesan mucho. 'Dame un fósforo' me interesa enormemente... O 'Coma usted' o '¿Qué hora es'. Hice *Subida al Cielo* un poco en ese sentido".

El Río y la Muerte

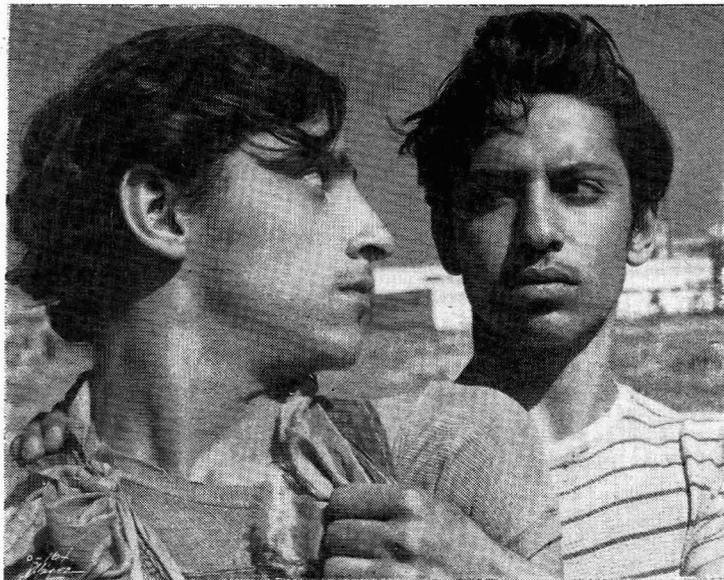
"Es sobre la muerte a la mexicana, esta 'muerte fácil'... cuando un hombre muere, allí están las gentes que fu-



...El es un tipo que me interesa como un escarabajo...

EL CINE

Por FOSFORO II



Los olvidados: un film sin tesis...

man y beben pequeños vasos de alcohol... la vida es muy poca cosa, la muerte no cuenta. En el film hay siete muertes, cuatro entierros y ya no sé cuántos velorios".

Robinson Crusoe

"No me gustaba la novela, pero sí el personaje y acepté hacer la película porque en Robinson hay algo puro. En primer lugar, es el hombre de cara a la naturaleza, sin 'romance', ni escenas de amor fáciles, ni folletín o intriga complicada. Es tan sólo un individuo que llega, se encuentra frente a la naturaleza, y debe alimentarse... He realizado el film como he podido, deseando sobre todo mostrar la soledad del hombre, la angustia del hombre sin la sociedad humana. He querido también tratar el tema del amor, quiero decir de la falta de amor o de amistad: el hombre sin la sociedad del hombre o

de la mujer. De todas maneras creo que, pese a los cortes, las relaciones de Robinson y Viernes se entienden claramente: son las de la raza 'superior' anglosajona con la raza 'inferior' negra. Es decir, que al principio Robinson recela, imbuído de su superioridad, pero al final ambos llegan a la gran fraternidad humana... ¡se redescubren como hombres! Espero que esta intención se haga patente."

Cumbres borrascosas

"Se trata de un film que quería rodar en la época de *La Edad de Oro*. Para los surrealistas, era un libro formidable... Les gustaba la faceta de loco amor, amor por encima de todo, y naturalmente, como yo formaba parte del grupo, sostenía las mismas ideas sobre el amor y la novela me parecía formidable... En realidad, ya no me interesaba ha-

cer este film y en él no he intentado innovar. Se trata, pues, del film como lo había pensado en 1930; es decir, una película con vejez de veinticuatro años, pero creo que es fiel al espíritu de Emily Brontë... Es un film muy duro, sin concesión, y que respeta el sentido del amor en la novela... Para hacer *Cumbres Borrascosas*, he regresado a mi estado de ánimo en 1930, y como en aquella época era yo un wagneriano perdido, he medido cincuenta minutos de Wagner".

La formación surrealista

"No reniego de ella. El surrealismo me reveló que, en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dispensarse de adoptar. Gracias a él, descubrí por primera vez que el hombre no era libre. Yo creía en la libertad total del hombre, pero ví en el surrealismo una disciplina a seguir. Esto ha sido una gran lección en mi vida, y también un gran paso maravilloso y poético".

Buñuel y la butaca

"No me gusta ir al cine pero amo al cine como medio de expresarse. Encuentra que no hay medio mejor para mostrarnos una realidad que no tocamos con los dedos todos los días. Es decir, que en los libros, en los diarios, en nuestra experiencia, conocemos una realidad exterior y objetiva. El cine, por su mecanismo propio, nos abre una pequeña ventana sobre la prolongación de esa realidad. Mi aspiración, como espectador de cine, es que la película me descubra alguna cosa, y esto me sucede muy raramente. Lo demás no me divierte... el cine me revela muy pocas veces lo que yo busco, y por ello casi nunca asisto. Naturalmente, tengo amigos que me señalan los films que les han gustado y que me obligan a veces a verlos. Es así que he visto *Juegos prohibidos*, que me ha abierto una pequeña ventana: es un film admirable. También he visto *Jennie*, que me gusta mucho y que me ha abierto una gran ventana. Desde el punto de vista profesional, no tengo perdón, debería conocer más películas, ir todos los días al cine... soy el primero en culparme. En México, cuando me piden formular un repertorio, nunca sé qué responder, a falta de conocer a los actores. Muy mal, ya lo sé, pero prefiero permanecer tranquilamente en casa y beber una botella de whiskey con los amigos, que ir a ver una película".

(De una entrevista con André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, celebrada con motivo del pasado Festival Cinematográfico de Cannes).

HA aparecido hace unos meses la traducción castellana del precioso libro de Gilbert Highet sobre la influencia clásica en las literaturas modernas. En él se estudia de manera simpática y amena —y apasionada a veces— la huella que ha dejado la tradición de Grecia y Roma, desde la Edad Media hasta nuestros días.* Hacia falta una obra como ésta, pues el mundo contemporáneo tiende a olvidar lo que debe a los autores grecorromanos. Todavía se suele hablar de Homero y Virgilio y aún se conocen los nombres de Plutarco y Cicerón, pero contados son los que leen sus obras.

La vida moderna ha recibido, naturalmente, una infinidad de influencias que la han conformado y han encauzado su pensamiento filosófico, económico, jurídico y religioso, que han modelado nuestra sensibilidad literaria y artística. Pero la influencia que a través de la historia se ha revelado como más fecunda es la influencia grecorromana. Highet sabe que no es la única y, por mucho que le apasione el tema que estudia, no oculta la importancia de otras corrientes. Sabe que el principal elemento en la creación literaria son las vivencias del escritor: su intuición y su experiencia emotiva; reconoce el papel que desempeñan el ambiente político en que vive, la sociedad a que pertenece, la religión, el curso de la historia, la impalpable atmósfera de tradiciones populares en que se mueve, esa imaginación popular "que forja los cuentos de aparecidos y las canciones, la que hace las danzas, los chistes, los refranes, las fábulas y las baladas, que son a su vez tan a menudo verdadera literatura y que son siempre una de las fuerzas vitales de la literatura". Pero el propósito de Highet es sólo hacer ver la fuerza y fecundidad de la tradición grecorromana, porque "la historia de gran parte de la poesía y de la prosa más excelentes que se han escrito en las naciones occidentales constituye una corriente continua que avanza desde su fuente en Grecia hasta el día de hoy, y esa corriente es un flujo constante en la vida espiritual del hombre occidental".

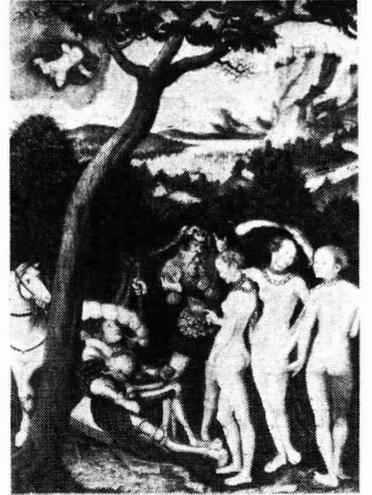
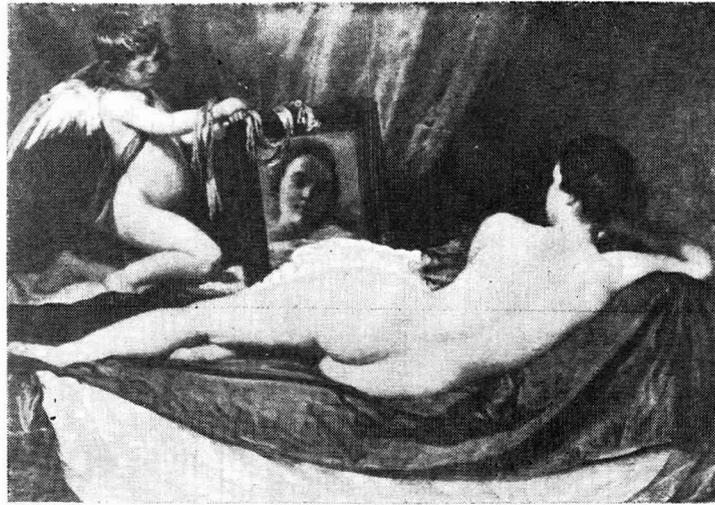
A lo largo de toda la obra, es siempre el mismo interés lleno de amor por la huella del mundo clásico en el mundo moderno. El primer capítulo expone a grandes rasgos la historia de la cultura grecorromana en su período más difícil:



el que va desde el derrumbe del Imperio hasta los albores del Renacimiento. La exquisita civilización del mundo romano sucumbió a los embates de los bárbaros, y Europa comenzó a vivir los largos siglos de tinieblas de la temprana Edad Media o "Edad Oscura". Con los edificios, las estatuas, las instituciones, desaparecieron o cayeron en el olvido los monumentos literarios antiguos; durante ocho

LIBROS

L I T E R A T U R A C L A S I C A Y



L I T E R A T U R A M O D E R N A

Por Antonio ALATORRE

o diez siglos fueron desconocidos en Europa los autores griegos y muchos de los mejores autores latinos. En el último período de la Edad Media —a partir más o menos del siglo XI— comienza a cambiar, muy lentamente, el panorama general de la cultura: las universidades, las órdenes monásticas y los baluceos de las literaturas romances preparan el terreno para la brillante expansión del Renacimiento. Fué ésta la gran época de restauración de la cultura y de los ideales clásicos. "Muchos manuscritos de libros latinos olvidados y de autores latinos perdidos, sepultados en bibliotecas donde habían permanecido intactos y olvidados desde que alguien los había copiado cientos de años antes, fueron descubiertos entonces. El descubrimiento de un manuscrito de una obra ya conocida es acontecimiento poco interesante...; pero la emoción de los sabios del Renacimiento era muy justa: descubrieron obras absolutamente desconocidas

de autores a quienes conocían y admiraban, y a veces encontraban libros de autores cuyas obras se habían perdido por completo..." En el Renacimiento se redescubrieron asimismo la lengua y la literatura griegas gracias al contacto con los sabios bizantinos expulsados por los turcos, y Europa volvió a trabar conocimiento con los poetas helénicos, comenzando por Homero y los grandes tres trágicos. Todas estas cosas, y muchas otras, plasmaron o afinaron la sensibilidad estética de Occidente. "El sentido de lo bello siempre ha existido en la humanidad. Durante la Edad Oscura estuvo casi ahogado en sangre y en calamidades; reapareció en la Edad Media, aunque enredado y mal dirigido. Su revivificación como facultad crítica y creadora en el Renacimiento fué una de las más grandes hazañas del espíritu de Grecia y Roma".

La parte central del libro de Highet está consagrada a los principales autores y a los más vitales

géneros literarios del Renacimiento y de las épocas que inmediatamente lo preceden y lo siguen: el papel de Petrarca, Boccaccio y Chaucer como precursores (cap. V), las traducciones de los clásicos (cap. VI), la floración del teatro (cap. VII), de la epopeya (cap. VIII), de la poesía bucólica y la novela (cap. IX), de la poesía lírica (cap. XII), de la tragedia, la sátira y la prosa barrocas (caps. XVI-XVIII); se detiene especialmente en tres escritores típicos del Renacimiento: Rabelais, Montaigne y Shakespeare (caps. X y XI) y estudia el significado de la era barroca (caps. XIII y XV).

De extraordinaria importancia es el capítulo XIV, donde se habla de la Querrela de Antiguos y Modernos. Aunque se trata de una disputa de eruditos del siglo XVII, en la cual se esgrimieron argumentos ingenuos o ridículos a veces, muchas de las cuestiones debatidas siguen teniendo un interés apasionante, porque se refieren a nuestra actitud ante los grandes escritores del pasado y a nuestro concepto mismo de la literatura. ¿Debe admirar e imitar el escritor moderno a los autores griegos y latinos de la Antigüedad? ¿Acaso no han sido superados los modelos clásicos? "La batalla que se trabó a fines del siglo XVII no fué más que simple episodio de una gran guerra que se había estado gestando a lo largo de dos mil años, y cuyas raíces aún subsisten. Es la guerra entre tradición y modernidad, entre originalidad y autoridad". A lo largo de la historia li-



* Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Traducción de A. Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1954; 2 vols. de 449 y 483 pp. (Colección *Lengua y estudios literarios*). La edición original se publicó en Londres y Nueva York (Oxford University Press) en 1949. Para la versión castellana, Highet añadió gran cantidad de datos sobre las letras españolas, tratadas en la obra original de manera un tanto deficiente.



Chocolate

**MORELIA
PRESIDENCIAL**

*Antiguo
del Asilo
de Morelia*

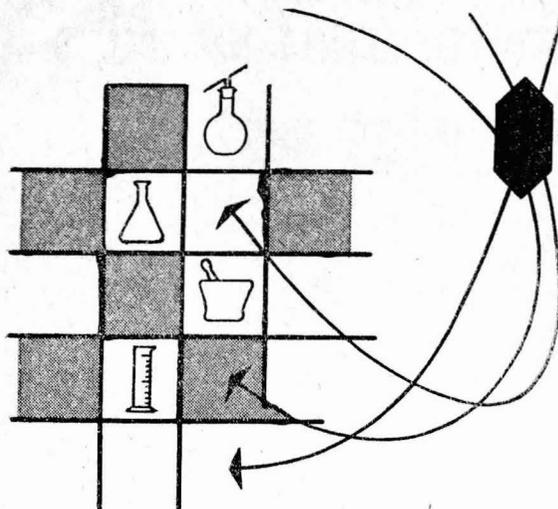


ELABORADO Y GARANTIZADO POR

LA AZTECA S.A.

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

ARTICULOS DE FISICA, REACTIVOS,
MATERIAL PARA LABORATORIO



SCHINKEL, S.A.

Av. Isabel la Católica No. 1

Tels. 18-60-04, 13-02-36

"Schinkel, S. A."

"Schinkel, S. A."

Sucursal Puebla:

Almacén:

2 Norte No. 211

Chihuahua No. 101 (Col. Roma)

Puebla, Pue. Tel. 60-76

Tels. 14-45-80, 14-49-16

INDUSTRIA NACIONAL QUIMICO FARMACEUTICA, S. A. de C. V. y sus divisiones

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPANIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BEHRING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero 174

San Juan de Letrán 24

Insurgentes Norte 200

Atenas 38-B

Av. la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

Av. la Paz y Tecoyotitla

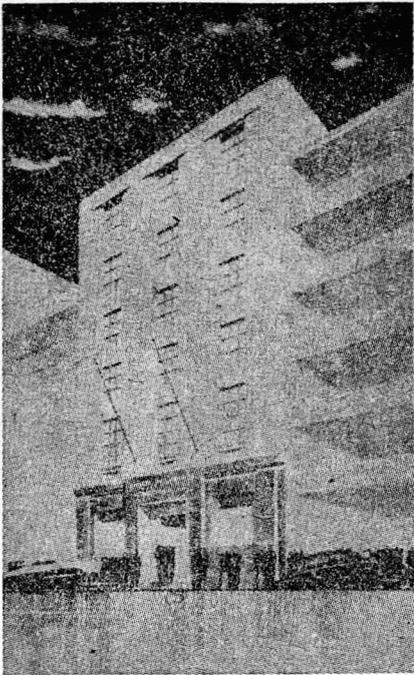
Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 185

Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



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

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

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

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO



Delher, S.A.

INSURGENTES 207 BUCARELI Y GENERAL PRIM. ARTICULO 123 No. 62

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.

Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840.
Clavería Sur.

Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Mex. 38-24-65.

MEXICO 16, D. F.

Visite AVÁNDARO

Ciudad de Ensueño en
VALLE DE BRAVO

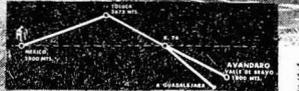


*Un tibio lago,
en un paisaje
de indescriptible belleza,
le da ocasión de practicar
todos los deportes acuáticos.*

Visite y conozca AVANDARO,
el Centro Residencial-Turístico
de moda...

¡LINDO DE VERAS!

PROPULSORA DEL VALLE DE BRAVO
CENTRAL DE FRACCIONAMIENTOS, S. A.
Av. Juárez 88 So. Piso - Tels. 12-65-90, 35-94-45, 35-94-46



En AVANDARO puede Ud. comer y hospedarse en el "HOTEL REFUGIO DEL SALTO"

**¿QUE VOLUBLES SON
LAS MUJERES!**



DESPUES... GRACIAS A COLGATE

Ahora sí... me quiere
todos los días.



COLGATE

✓ Limpia los dientes
✓ Embellece los dientes
✓ Perfuma el aliento
✓ Ayuda a evitar
la caries



Compre Colgate.

ES PURA, ES BLANCA Y NO MANCHA
Reg. No. 42248 S.S.A. Prop. No. B-3489/54 18

PRETEXTOS

de Andrés HENESTROSA

tería de muchas naciones han reaparecido los dos extremos: los imitadores serviles de los modelos consagrados y los que pretenden desconocer el múltiple e invasor acarreo de la tradición y juzgan como atentado contra la originalidad toda huella de ideas o metáforas ajenas. Una pléyade innumerable de escritores modernos, desde Ariosto y Montaigne hasta Ezra Pound, desde Garcilaso y Milton hasta Rubén Darío, nos demuestran que la verdad está en el medio. Los clásicos constituyen un influjo saludable como punto de partida, un reto a la imaginación y un modelo precioso para la imitación re-creadora.

Highet señala en diversos lugares el insidioso peligro de las imitaciones serviles, de las "copias chinas" de las grandes obras clásicas, al hablar, por ejemplo, del *Africa* de Petrarca y de la *Franciada* de Ronsard, calcos inertes de la epopeya antigua. Y, naturalmente, no tiene por qué mencionar una infinidad de obras, debidas a plumas menos ilustres, que han fracasado por la misma razón. La imitación ciega de un modelo admirado agarra la fantasía y encadena el vuelo creador. En cambio, la emulación apasionada y clarividente de los clásicos es la que ha producido los *Lusiadas* de Camoens y el *Paraíso perdido* de Milton, réplicas victoriosas de las epopeyas grecorromanas. Gracias a Horacio tenemos muchos de los poemas de fray Luis de León; gracias a Ovidio, el *Polifemo* de Góngora; gracias a Séneca, no pocos de los *Ensayos* de Montaigne, la técnica de varios dramas de Shakespeare y páginas y páginas de las obras morales de Quevedo, así en prosa como en verso.

Los pensamientos, las imágenes poéticas, los hallazgos expresivos, las frases mismas de los clásicos han brotado a nueva vida en la obra de los modernos. Los grandes re-creadores de los monumentos literarios de la Antigüedad han sabido un secreto que otros han ignorado y que muchos, en nuestros días, desconocen: que los hombres de Grecia y Roma sentían como nosotros, y que su estudio, antes que materia de erudición seca y abstrusa —como la de aquel profesor que anunció a sus alumnos: "Jóvenes, en este curso vais a tener el privilegio de leer el *Edipo en Colono* de Sófocles, que es un verdadero tesoro de peculiaridades gramaticales"—, debe ser reconocimiento y recepción de lo universal humano. En esto es preciso insistir en nuestros días, dice Highet, "pues ahora tenemos el hábito de considerar el mundo clásico como un asunto de investigación sabia más bien que como una profunda satisfacción espiritual; y las personas que no conocen la literatura griega y latina suponen a menudo que amarla quiere decir doblar la cerviz bajo el yugo de una disciplina que seca y anquilosa el espíritu, más bien que aprender a apreciar el mundo y la belleza. Esta suposición está confirmada por la frecuente definición de los poetas barrocos más estrechos y más limitados como poetas *clásicos*, y por la falsa creencia de que, cuando adoptaron las reglas de corrección, copiaban a los griegos y romanos". No. La tiesa corrección de esos poetas barrocos (Highet no piensa, por supuesto, en un Góngora o un Quevedo, sino en los franceses de la escuela de Boileau) se debe a los prejuicios del siglo de Luis XIV, pues en los grandes poetas griegos y romanos nunca hay ese melindroso acicalamiento que entonces se predicó como ideal supremo.

"El hecho es, probablemente, que cada época toma de la Antigüedad

Hace algunos años, ya no recuerdo cuántos, porque yo acostumbro olvidar todo aquello que no concurre a crecerme, se publicó un libro en esta ciudad de México en el que aparezco como uno de los autores, al lado de Attolini, López Trujillo y Ermilo Abreu Gómez. Libro fallido, sin duda. Porque no representó ningún trabajo y frustró la ocasión de dar a los lectores mexicanos las mejores muestras de la literatura nacional, en cuatro siglos de su existencia. Cuatro siglos de literatura mexicana era justamente su título. Lo tuve en casa durante mucho tiempo, pero un día, para evitar los sonrojos que solía producirme, le di de baja. Pero puedo recordar que era denso, en su doble connotación de compacto, no ralo, no flojo; y de craso, espeso, o pesado, esto es, chocante, como decíamos en la Prepa. Llevaba un breve prólogo de Abreu Gómez, una pequeña nota bibliográfica anticipaba cada una de las piezas que recogía, y deje usted de contar. Aunque aparezco firmándolo no tuve nada que ver al final de cuentas con el material que reúne. Al principio, es verdad, intervine para planearlo, pero tanto se tardó en poner en marcha el propósito que llegué a pensar que quizá nunca fuera a dársele cima, y que tal vez no se publicara jamás. Si se tarda un poco más ese libro, le dije al editor, don Esteban González, tendrá usted que llamarlo Cinco siglos de literatura mexicana... Sin embargo un día la idea alcanzó forma real. Entonces me apresuré a revisar el índice, a pasar los ojos por los artículos seleccionados; y para salvar un poco mi responsabilidad, no pudiendo ya opinar sobre las presencias, me conformé con preguntar el por qué de algunas de sus ausencias, lo que sirvió para incluir algunos nombres injustamente olvidados. Sirvió también para establecer la opinión última que Ermilo Abreu Gómez, principal, por no decir único autor de la obra, tenía sobre algunos escritores mexicanos, des-terrados del libro.

A tiempo nos afearon la antología. A tiempo expliqué cuál fué mi participación en la obra, pero como quiera que la carta que escribí por aquellos días —1943? 1945?— a Julián Amo no se dió a conocer, quise ahora descargar mi conciencia de la parte de culpa que pudiera tener ante los ojos de algunos del pecado que entraña un libro así de atrabiliario, si bien no de mala fe.

Viejos, queridos y admirados escritores contemporáneos a quienes solicité material quedaron fuera de los Cuatro siglos de literatura mexicana, ya por olvido, ya por la precipitación con que fué armado, ya porque discrepaban de la opinión y del credo estético de quienes le dieron al acervo el toque definitivo. Uno de ellos —de los pospuestos—, el buen prosista, el ágil y regocijado autor de la Invitación al dancing, Octavio N. Bustamante, amigo de siempre a quien no he vuelto a ver, pero a cuyas narraciones, y cuentos, y novelas, retorno siempre...

lo que le agrada": éste es uno de los principios capitales que informan el libro de Highet. Aristóteles, después de ser en la Edad Media el maestro indisputable de la filosofía, fué en el clasicismo francés el dictador del "buen gusto" y de la estrecha sujeción a reglas y normas externas. Ovidio fué autoridad "histórica" para Alfonso el Sabio, y modelo de belleza sensual para Góngora. Horacio fué para Dante un moralista; para los hombres del Renacimiento, un poeta. "Antes de escribir sus mejores sermones, Bossuet solía leer lo mejor de la poesía clásica, para nutrir sus pensamientos en el venero más rico posible de sublimidad; y, al prepararse para componer el sermón fúnebre de la reina María Teresa, se encerró en su aposento y durante horas y horas no leyó otra cosa que las epopeyas de Homero"; Goethe, en cambio, tomó la *Odisea* como modelo para la poesía tranquila y aburguesada de *Hermann y Dorotea*; Lord Chesterfield fruncía el ceño ante el "lenguaje de criados" de los héroes homéricos, mientras que Shelley leía íntegramente a Homero todos los años, siempre con el mismo entusiasmo; Keats, insatisfecho de la tiesa traducción

de Alexander Pope, cayó un día sobre el viejo Homero de Chapman (contemporáneo de Shakespeare), que fué para él una revelación; compuso entonces su primer gran poema, el poema que desplegó las alas de su fantasía romántica; y en nuestros días mismos, Alfonso Reyes evoca con simpatía y gracia exquisitas, en su *Homero en Cuanavaca*, la maquinaria sutil de móviles humanos que rige la acción heroica de la *Iliada*. Para Bossuet, Goethe, Lord Chesterfield, Shelley, Keats y Alfonso Reyes, la lectura del viejo poeta ha significado cosas totalmente distintas. Y es que, como dice María Rosa Lida de Malkiel, "lo decisivo no es lo que Homero brinda, sino lo que el artista moderno busca. La moraleja de la historia del influjo grecorromano enseña que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder, claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son".

La imitación creadora no ofusca, sino que hace brillar más nitidamente la originalidad del artista. Los dioses mitológicos de Veláz-

quez son distintos en todo de los dioses de Ticiano; los dos artistas se mueven con libertad en su propio mundo pictórico, y la adopción del tema clásico no hace más que poner de relieve su individualidad. Así también, la adopción de temas de Plutarco por Shakespeare, Montaigne y Rousseau no hace más que subrayar de manera impresionante la personalidad literaria de esos tres hombres y el carácter único de *Antonio* y *Cleopatra*, de los *Ensayos* y del *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Cuando Quevedo toma un fragmento de la venenosa Sátira VI de Juvenal y la parafrasea en *Los riesgos del matrimonio*, recrea todos los pensamientos del satírico romano y los traslada a la sociedad española en que vive; no porque las ideas vengan de Juvenal deja de ser personal su "indignación" y su censura. Y cuando Sor Juana reelabora un epigrama de Ausonio en su soneto "Al que ingrato me deja busco amante", la imitación no opone el menor obstáculo a la efusión de un alma enamorada, al acento inconfundible que nace de la hondura interior.

El soneto de Sor Juana nos revela otro hecho interesante, que comprobamos en varios pasajes del libro de Highet: que la influencia de los autores grecorromanos no siempre está en razón directa con los valores estéticos de su obra. El teatro de Séneca, por ejemplo, tan declamatorio y truculento, ejerció una influencia decisiva sobre el estupendo teatro inglés de los siglos XVI y XVII. Y de un drama de Shakespeare, *Troilo y Crésida*, dice graciosamente Highet que es "dramatización de parte de una traducción inglesa de la traducción francesa de una imitación latina de una antigua ampliación francesa de un epítome latino de una novela griega". Los novelistas griegos rara vez se levantan del suelo, y sin embargo, Cervantes, después de escribir el *Quijote*, quiso competir con uno de esos novelistas, Heliodoro, en su última obra: los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Los caminos de la imitación y la creación literaria están llenos de misterio.

En los últimos capítulos estudia Highet la influencia de los clásicos sobre las literaturas contemporáneas, comenzando con un detenido análisis de las relaciones del romanticismo —alemán, francés, inglés e italiano sobre todo— con la literatura de Grecia y Roma. Es notable por su claridad el capítulo XX, "El Parnaso y el Anticristo", donde se exponen los ideales parnasianos —freno de las emociones, severidad de la forma, "el arte por el arte"— y los argumentos anticristianos del siglo XIX: Renan, Anatole France, Swinburne, Carducci... También son valiosos por la exposición de los hechos las páginas consagradas a la obra de Mallarmé, Valéry, Ezra Pound, T. S. Eliot y James Joyce en su conexión con el mundo grecorromano. Y el último capítulo habla de la supervivencia en nuestros tiempos de los antiquísimos mitos y relatos griegos: su reinterpretación psicológica por Freud y Jung y su reinterpretación artística por André Gide, O'Neill, Jeffers, Anouilh, Giraudoux, Cocteau... "Como un hombre que recuerda un cuento que le contaron en su infancia y percibe en él de pronto un profundo significado, así nosotros repetimos ahora los mitos griegos, y vemos que, a menudo son la única iluminación de muchos oscuros rincones del alma humana". En terrenos ajenos a la literatura, podemos pensar también en las "reiteraciones" de lo griego por Pablo Picasso y por Igor Stravins-

ky (*Apollon Musagète, Oedipus Rex*).

La erudición de Highet no es aplastante ni fastidiosa. Su libro es equilibrado y ameno, y constituye un precioso panorama de la influencia clásica en el mundo literario moderno, una ojeada de conjunto destinada al lector general y, en algunos pasajes, al especialista. Enamorado como está de su tema, no es de extrañar que a veces exagere la magnitud de nuestra deuda para con Grecia y Roma. "Imaginémonos, dice, que se destruyen todos los libros, dramas y poemas que en todas las lenguas europeas se han escrito bajo la inspiración directa de los clásicos. No sólo desaparecerían casi todas las obras más excelentes —la *Comedia* de Dante, las tragedias de Shakespeare, gran parte de la mejor poesía del siglo XIX—, sino que varias zonas íntegras de la literatura europea desaparecerían por completo de nuestra mirada, como ciudades tragadas en un terremoto, sin dejar tras sí nada más que unas pocas florecillas creciendo en el borde de la grieta, aquí un relato de aventuras caballerescas y allá una cancioncilla de amor, aquí un libro de cartas y más allá una farsa". Pero esta hipérbole no daña al conjunto del libro, casi siempre moderado y justo. Evidentemente, ni la *Divina comedia* ni el *Quijote* ni *Hamlet* ni el *Fausto* ni los *Hermanos Karamázov* se computarían "bajo la inspiración directa de los clásicos", aunque en Dante y en Cervantes, en Shakespeare y en Goethe abundan las reminiscencias clásicas. Con todo, es lo cierto que más que el influjo individual y directo vale en esas obras el influjo, más imperceptible, de la tradición. El escribir relatos, el contar aventuras, el componer poesías, el meditar sobre el destino humano, el burlarse de las cosas mezquinas o idiotas no es invención de los griegos ni de los romanos, ni de ningún pueblo determinado. Son actividades innatas y universales. Pero los griegos y romanos dieron forma, de manera suprema, a muchas de esas actitudes elementales y eternas, y la tradición grecolatina ha sido un poderoso fremento y una fecunda inspiración.

Cualquiera que sean los defectos de apreciación del libro de Gilbert Highet, cualquiera que sean sus puntos flacos —¿y qué obra de investigación literaria no los tiene?—, en nada restan su valor esencial. Ojalá este magnífico estudio tenga todo el buen éxito que se merece.

NINA CABRERA DE TABLADA, *José Juan Tablada en la intimidad (con cartas y poemas inéditos)*. Serie Letras, 15. Imprenta Universitaria. México, 1954. 220 pp.

La autora, esposa de José Juan Tablada, nos ofrece la imagen de su marido en mangas de camisa en el mundo de la vida diaria, ya cocinando un plato exótico en la intimidad y tedio del domingo, ya comprometido en la trivialidad de una disputa doméstica, ya en sus ensimismamientos, ya ejerciendo la

piedad búdica con los animales, su sentido del humor con sus semejantes; además nos presenta algunos aspectos literarios y culturales del introductor del haikai en occidente, que son de lo más variado y difícil de valorar: a veces, la figura del maestro divulgador empuña a la del literato, ya que fue un gran poeta —hasta hoy injustamente postergado— que ayudó a muchos jóvenes artistas a encontrar su camino. Tablada, hombre de excepcional cultura, viaja de continuo como embajador del arte mexicano: en Nueva York da a conocer a Orozco y a otros muchos artistas y literatos mexicanos; en varios países sustenta conferencias sobre arte mexicano, y sobre el mismo tema escribe artículos para los periódicos extranjeros; cuando regresa a la patria trae ideas y consejos para los jóvenes. Como literato practica casi todos los géneros: ensayo y crítica de arte, novela, prosa lírica, poesía de varias medidas y tendencias, poemas sintéticos y ultraístas. Intenta el éxito en las artes plásticas, llegando a exponer algunas de sus pinturas. Como pensador se inclina hacia la teosofía (que él llama sus estudios espiritualistas), que pone en práctica con un espíritu de caridad cristiana. Las cartas y los poemas inéditos aumentan el interés del libro.

C. V.

JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA, *Francisco González Bocanegra. Su vida y su obra*. Serie Letras, 16. Imprenta Universitaria. México, 1954, 488 pp.

Su vida: nace en San Luis Potosí en 1824. Cuando aun es muy niño lo llevan a España, donde inicia sus estudios y transcurre su primera infancia, a los trece años regresa a México. Se radica en la capital; buscando un ambiente propicio para sus estudios literarios, concurre a la Academia de Letras y al Liceo Hidalgo. Toma parte activa en el mundo literario de su tiempo: su nombre era indispensable en los programas de las festividades patriótico-literarias, colabora en algunas revistas literarias, desempeña el puesto de censor de teatros, culmina su carrera con el himno nacional. En 1854 se casa, muere en 1861.

Su obra: escribe poco y publica menos. Aunque conservador en política, es romántico en literatura. Escribe en total sesenta y un poemas, más en el camino de la "vena" que en el del "arte"; sus fuentes de inspiración son la mujer y la patria; toda su poesía lírica es autobiográfica, directa, variaciones del tema erótico, lugares comunes de los enamorados; en los poemas cívicos cree en la providencia o destino que vela por la patria; todo lo ve y califica con ojos románticos, ampara sus faltas al buen gusto en la sinceridad; su valor no es otro que el de estar a la moda de su época. Escribe además dos dramas en verso: *Faltas y expiación*, que no llega a terminar, y *Vasco Núñez de Balboa*, histórico, caballeresco, que parece gustar, en sus dos únicas representaciones, al público, y disgustar a los críticos que no son de su parcialidad. Pero

como censor de teatros es severo en la estética y en la moral, respetando solamente a los que considera maestros, como el poeta cómico Bretón de los Herreros. En su *Discurso sobre la poesía mexicana*, manifiesta poseer una regular cultura literaria.

Peñalosa, además de sus acertados juicios críticos sobre la vida y la obra, reúne todos los trabajos inéditos y ya publicados de Bocanegra; en conjunto, este libro resulta ser el único completo que sobre el autor se ha publicado hasta la fecha.

C. V.

ABELARDO CARRILLO Y GARIEL, *Autógrafos de pintores coloniales*. Instituto de Investigaciones Estéticas, U. N. A. Imprenta Universitaria. México, 1953. 174 pp.

Este libro de Carrillo y Gariel, cuya publicación fué patrocinada por el Instituto de Investigaciones Estéticas, reúne una colección de firmas de pintores coloniales mexicanos, copiadas directamente de los cuadros; añade una lista de autógrafos de pintores coloniales, recopilada por Manuel Toussaint de varios manuscritos; así como una *Nómina general de pintores coloniales*, que puede ser guía de futuras investigaciones.

En el prólogo, el autor expone la manera como realizó su trabajo, y la utilidad que representa tener a la mano un catálogo de firmas para reconocer la autenticidad o la falacia de las originales, así como los datos pertinentes a su identidad: lugar en que están colocadas, sus variantes caligráficas, su color, su configuración física, *craqueladuras*, y otras varias características.

C. V.

SOCIEDAD FOLKLÓRICA DE MÉXICO, *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. Cultura Mexicana, 2. Imprenta Universitaria. México, 1953. 120 pp.

El objeto de este libro es ayudar a los folkloristas en sus investigaciones, proporcionándoles, en una serie de artículos, observaciones útiles a sus propósitos, y a la vez ofrecer un resumen de las actividades folklóricas en México durante los últimos cincuenta años. 1) *Fray Bernardino de Sahagún. Relación de los textos que no aprovechó en su obra. Su método de investigación*. Angel María Garibay K., en este artículo analiza el método que usó Sahagún para redactar su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, inspirado en Plinio. 2) *La investigación folklórica en el campo. Mis experiencias*. Virginia R. R. de Mendoza, se ocupa de la forma adecuada de recolectar datos entre el pueblo, de las cualidades y conocimientos que debe tener el recolector que viaja en busca de materiales, del equipo, y de todo lo relativo a las investigaciones folklóricas en el campo. 3) *La sección de investigaciones musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y su labor folklórica*. Baltasar Samper, relata

como se formó el archivo musical folklórico, y las diversas expediciones efectuadas entre indios y criollos. 4) *La investigación folklórico-musical*. Vicente T. Mendoza, muestra el proceso que ha seguido en sus estudios, que abarcan varias regiones de México y algunas del sur de los Estados Unidos. 5) *La investigación folklórica en bibliotecas y archivos*, por Ernesto Mejía Sánchez. Los estudios que no puedan salir de viaje encontrarán en este artículo conocimientos prácticos que les pueden auxiliar en su labor de escritorio en documentos de toda índole. 6) *Cincuenta años de investigaciones folklóricas en México*. Vicente T. Mendoza, es el encargado de elaborar el resumen histórico de esta nueva ciencia, que en México se halla en una etapa inicial, pero promete tener un desarrollo intenso.

C. V.

EZEQUIEL CORNEJO CABRERA, *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México*. Cultura Mexicana, 6. Imprenta Universitaria. México, 1953. 168 pp.

El fin que persigue este ensayo es estudiar la psique del joven indígena mexicano en forma completa. El material humano se seleccionó en internados indígenas y escuelas rurales, entre niños de ambos sexos, nativos de casi todos los estados de la república, de diversos grupos indígenas, alumnos de primero a cuarto año de enseñanza primaria, sus edades fluctuaban entre los diez y los diecinueve años; a los jóvenes de las escuelas rurales se les interrogó en náhuatl, y a los de los internados indígenas, en español, a fin de controlar las variaciones que el uso de idiomas distintos marca en la psique del indígena. El método de investigación que se siguió, de acuerdo con las doctrinas de la psicología experimental, fué el de los tests psicométricos, apoyando los resultados en el método estadístico para calcular los índices que acercan a la realidad. Después de numerosas pruebas (varios miles, individuales y colectivas) de las funciones de entender, percibir, recordar, imaginar y asociar ideas, se llegó a formar el esquema psíquico del indígena. Algunas de las conclusiones a que llega el autor son: el indígena es distraído, sugestivo, de memoria deficiente, imaginativo, extrovertido, y muy inteligente; el aborígen siente preferencia por el pasado; el factor idioma hace variar su funcionamiento psíquico; el cambio de medio ambiente modifica su mentalidad; no existe inferioridad alguna del indio frente al mestizo. Algunas de estas observaciones son sorprendentes: van contra nuestros prejuicios; los datos científicos demuestran que nuestras apreciaciones a simple vista son falsas; el indio en igualdad de circunstancias económico-sociales sería igual o superior al resto de los mexicanos, y muchas de sus deficiencias sólo las determina el medio adverso en que vive.

C. V.

B A R A J A D E L I B R O S F R A N C E S E S

Por Martín PALMA

TRISTAN CORBIÈRE, *Les amours jaunes*. Gallimard.

"...era un bretón, un marino y el desdenoso por excelencia". Así

pinta Verlaine a Tristan Corbière, en los primeros renglones de sus *Poetas malditos*. Hoy podríamos agregar mayores prodigios. Los modernos —Pound y Eliot, muy principalmente— nos han descubierto en aquel violento solitario

a un precursor, realizador ya, de la versificación más audaz.

He aquí, de nuevo, su obra única y suficiente. La enmarca un aceptable aparato crítico, e incluye algunos poemas póstumos y dos prosas. Luego, todos quedarán complaci-

dos; el arqueólogo hallará datos, el aficionado medio podrá poseer un libro hasta ahora confinado a las bibliotecas especialistas o de lujo, y uno que otro lector se embriagará de mar, fuerza expresiva y ritmos fecundos.

MAX PICARD, *Le monde du silence*. Presses Universitaires.

Páginas sueltas, mejor que libro hecho, sobre un generoso tema; párrafos cortos y reiterados que hablan, paradójicamente, del silencio. Gabriel Marcel trata, desde el prólogo, y en vano, de justificar su calidad filosófica a una luz "existencial". Nadie negará, sin embargo, varios hallazgos notables, y una prosa cargada, a su modo, de cierta vaga delicadeza.

CHARLES PÉGUY, *Lettres et entretiens*. Editions de Paris.

Confieso que el culto de Péguy me despierta reacciones encontradas. Por una parte, recelo de esa leyenda, fácil y heroica, de que las dos últimas décadas lo han rodeado. Quisiera, mejor, toparme algún día con el estudio sereno que su obra merece; con la comprensión madura que viniera, de una vez, a superar el interminable

anecdótico. De otro lado... ¿cabría arrancar al encendido autor de *Notre jeunesse* esta aureola —temporal, familiar, afectiva— que le va como anillo al dedo? ¿Qué impresión causaría, en sus muchos devotos, un Péguy desnudo de su habitual vestidura de patriarca, de sus cosas íntimas, de sus conflictos personales? Acaso, después de todo, convenga transigir. Hay tiempo para meditar sobre las palabras de los libros, y tiempo para venerar las menudencias de la vida. Y ya se sabe que el eterno *dreyfusard* enlazó siempre vida y palabras, dentro de un solo drama ejemplar. No regatearé, pues, semejante unidad moral (unidad que sólo el farisaico purismo de un Julien Benda se atreve a empuñarse). Y menos que nunca podría profanarla ante el despliegue de documentos e iconografía que aquí se ofrece. No: a fin de cuentas, no es la divulgación incesante de papeles menores, ni el sostenido homenaje de los amigos y los hijos, lo que me re-

gna un poco. Es, simplemente, la ostensible descompensación. Al lado de tanto legítimo cuchicheo, siento que falta aún quien haya intentado universalizar sin demasiados adjetivos sentimentales la tremenda lección humana del auténtico Charles Péguy.

MARCEL AYMÉ, *Les quatre vérités*. Grasset.

Quizá no sea posible del todo juzgar una obra de teatro a través de la sola lectura. Pero en la medida en que sí lo sea, ésta que acabo de leer y que jamás he visto representar me parece desconsoladora. No alcanza, a lo que yo columbro, el nivel de las anteriores piezas de Aymé: las otras, con todos sus innegables defectos, emitían, cual más, cual menos, eficaces destellos; herían; subían y bajaban con pareja dignidad. *Les quatre vérités* no pasan de ofrecer un primer acto decoroso (¡pero tan lejano de aquel magnífico primer acto de *La*

tête des autres, que lograba salvar la obra entera!). Lo demás se antoja vodevil, melodrama... qué sé yo. Cualquier cosa menos la trama y el diálogo que eran de esperarse de un Marcel Aymé; págano, burlón, carnal, mas nunca, antes, torpe en el manejo de su pluma. Aquí no hay fantasía, ni poesía, ni humor; no hay ni siquiera crueldad. Hay, sólo, cuatro episodios: uno en que se plantea el asunto (cierto profesor obtiene una droga que, al ser inyectada, produce un deseo frenético de la verdad; la conducta de su esposa provoca sus celos y él decide hacer uso de la droga para aclarar las sospechas que ella pretende infundadas; la esposa, después de una tenaz oposición, acepta la condición de que todos sean inyectados al mismo tiempo, ella, él y los padres de ella); y tres más, que desaprovechan penosamente, salvo las divertidas escenas que inician el segundo, las, pocas o muchas, posibilidades de ese asunto.

ANGLIBLIOGRAFIA

Por Carlos FUENTES

EZRA POUND, *The Cantos* (Faber, London).

Claro, Pound es un genio. Claro, ningún poeta contemporáneo ha logrado esta forma milagrosa de irse haciendo, irse descubriendo, su poema. Claro, Pound ha sufrido (¡gozado!) la influencia de los simbolistas, "aspira a la condición de la música". Claro, con Pound los exégetas salen sobrando: aquí está uno de los libros permanentes del siglo.

WILLIAM FAULKNER, *A Fable* (Random House, New York).

El nuevo libro de Faulkner —fruto de nueve años de trabajo— recrea la última semana de la vida de Cristo dentro del marco temporal de la guerra de 1914-18. Los soldados de todas las naciones se amotinan en el frente, rehusando proseguir la guerra, mientras los altos mandos respectivos se alían para impedir que una situación de bonanza para estadistas, generales, mercaderes y la Patria, termine. Un soldado francés analfabeta, acompañado por doce discípulos, recorre los campos de batalla predicando paz y piedad: será ejecutado en compañía de dos ladrones, después de haber rechazado la oportunidad de huir. La lenta y maciza lección de hermandad y misericordia de Faulkner, inmersa en aquella prosa que sabe hacer de sus defectos de oscuridad virtud última de lucidez, se funda en su visión sin contingencias ni odios pasajeros, la expuesta por el autor al recibir el Premio Nobel de Literatura: "Creo que el hombre no sólo permanecerá: prevalecerá. Es inmortal... porque posee un alma, un espíritu capaz de compasión y sacrificio y resistencia." No lo han entendido así algunos críticos norteamericanos, sorprendidos de que Faulkner no sepa distinguir entre "una guerra sin sentido" y otra dictada por la "necesidad". ¡Ay!

JOHN STEINBECK, *Sweet Thursday* (Viking Press, New York).

Mr. Steinbeck retorna a Cannery Row, reiterando su ecuación favorita (prostitutas, gigolós, jugadores: ángeles, santos y mártires). El personaje central es nuevamente *Doc*, depositario de una saludable autosuficiencia negativa que le permite aceptar y disfrutar el mundo

sórdido de Cannery Row. Reiterados también, el sexo y la dulzura unidimensionales, y el profundo desprecio de Steinbeck por una forma que contenga sus poco despreciables facultades de pícaro, hermano y reportero.

E. E. CUMMINGS, *Six Nonlectures* (Oxford).

Seis no-conferencias dictadas por el poeta norteamericano en la Universidad de Harvard. La melancolía del intelectual norteamericano que perdió su oportunidad de rebelión: la reafirmación, ya yerma, de la actitud que, mejor que nadie, encarnó Vachel Lindsay cuando ciertas corrientes de la vida norteamericana todavía no se congelaban: "Quiero saber de la gente que da coces, quiero saber de la gente que ofrece compasión". Defensa de Ezra Pound. Memorias de la niñez en New Hampshire. Nueva exposición de la verdad poética de Cummings (el *Isness*): "Si la poesía es tu meta, debes olvidar todo lo que sepa a recompensas y castigos y obligaciones auto-estilizadas y deberes y responsabilidades, etcétera, ad infinitum y recordar sólo una cosa: que eres tú —nadie más— quien determina tu destino y decide tu fe". Recital de los favoritos de Cummings: Dante, Shakespeare, Keats, John Donne, Swinburne. Y la mímica triste del mundo que lo rechazó, que rechaza, y del cual no puede desprenderse:

"Juan, viii, 7.

"Así que ahora hablemos de otra cosa. Este es un país libre por la educación obligatoria. Este es un país libre porque nadie está obligado a comer. Este es un país libre porque ningún otro país jamás es o será libre. Así que ahora sabéis y saber es poder... Un dato interesante y objetivo es que la gente sencilla ama las cosas complejas. Pero la coincidencia extraordinaria es que la gente mediocre ama las cosas de primera calidad. Esta explicación no se entiende si las cosas complejas son sencillas. Se entiende porque la gente mediocre es de primera calidad... Y ahora seamos tontos y vámonos al Diabolo".

ROBERT GITTINGS, *John Keats: The Living Year* (Heinemann, Londres).

Entre el otoño de 1818 y el de 1819, Keats vive, escribe y muere su gran poesía: *Hyperion*, *The Eve of St. Agnes*, *Ode to Psyche*, *La Belle Dame Sans Merci*, *Song of Four Fairies*, las odas *To a Nightingale* y *On a Grecian Urn*, *Lamia*. En el invierno de 1819, Keats sufre la hemorragia que anuncia su fin, y éste llega a principios de 1821, sin que el poeta hubiese escrito una línea más. El excelente ensayo de biografía y crítica de Gittings se ciñe al año en que Keats, penas y amores, lecturas que se hacen sangre, paseos y cartas, anhelo y nostalgia, crea su obra. Casi al minuto, Gittings sigue la sombra del poeta, menos interesado en señalar causas y efectos que en dar existencia a la ligazón metálica entre la experiencia de Keats y su obra, a la transformación inmediata a la poesía que toda fijación en la placa de vida de Keats provocaba, a las lecturas que, acaso como en ninguna otra vida poética, iban haciéndose día a día carne en el verso, a la llama de acero que mantuvo a Keats, en su breve paso, *Between Damnation and Impassioned Clay*.

BERTRAND RUSSELL, *Human Society in Ethics and Politics* (Allen and Unwin, London).

El Satán de los suburbios contesta a las críticas de racionalismo que se le han formulado. La razón —dice con Hume— sólo es y debe ser la esclava de las pasiones: éstas dictan los problemas que la razón atiende, las pasiones señalan los fines, la razón explora los medios; y la razón no puede operar considerando fines. Russell cree y ama en la verdad y la bondad, pero éstas, en tanto ideales, las percibe Russell al través de una lupa matemático-científica: de ahí el auténtico susto, la ojiabierta perplejidad del filósofo —siempre firme en su vicio original: seguro de que todo problema ético puede probarse con argumentos a priori— cuando no se puede demostrar que la crueldad es mala de la misma manera en que se establece un dato científico. Aferrado a la distinción entre juicios puros de valor (que establecen

fines) y operaciones racionales (que calculan medios aplicables) Bertrand Russell se niega a percibir la fluidez desordenada de la existencia, que implica un decidir y un escoger continuos: en esta renovación reiterada, van moldeándose los valores, y no en un teorema *ab initio*. Por otra parte, "razón" en Russell vive teñida de "racionalismo": andamos bien lejos de la Razón humana —verdad, comunicación y amor— que entiende Karl Jaspers. La segunda parte de este nuevo libro de Russell, delata un cierto desencanto con su propia filosofía, ¡acaso la imaginación, poética e histórica, sea más persuasiva que el argumento matemático abstracto! Y aquí está, entre las dos tapas, y pese a todo, una personalidad generosa y lúcida, capaz —esto es lo importante— de preocupación profunda frente a la injusticia, la persecución y el sufrimiento.

ARNOLD J. TOYNBEE Y VERNICA TOYNBEE, *Hitler's Europe: Survey of International Affairs, 1936-46* (Oxford).

Chatham House, con el auxilio del profesor Toynbee, prosigue su historia de la guerra que todavía no admite fechas. En su breve introducción, Toynbee desprende la moraleja de la tiranía hitleriana: será una servidumbre semejante la que los pueblos de Europa tendrán que otorgar a otra dictadura si no se unen voluntariamente "en una época atómica que obliga, como último recurso, a pagar la unidad a cualquier precio como única alternativa de la autodestrucción". El contenido del volumen pone de relieve la absoluta falta de metas y organización, a largo plazo, del nacismo: el único objetivo concreto de la política europea de Hitler fué la exterminación de los judíos, y, accesorariamente, mantener lo adquirido por el Reich en una estática de sepulcro.

LUCIEN PRICE, *Dialogues of Alfred North Whitehead* (Little, Brown and Co., Boston).

Lucien Price, del *Boston Globe*, gozó de la conversación continua de Whitehead durante los veintitantos años de residencia norteamericana del filósofo, imponiéndose la tarea de transcribir las pláticas, todavía frescas, a un diario. El resultado es este volumen vivo de percepción, curiosidad y humor. El interés de Whitehead abarca

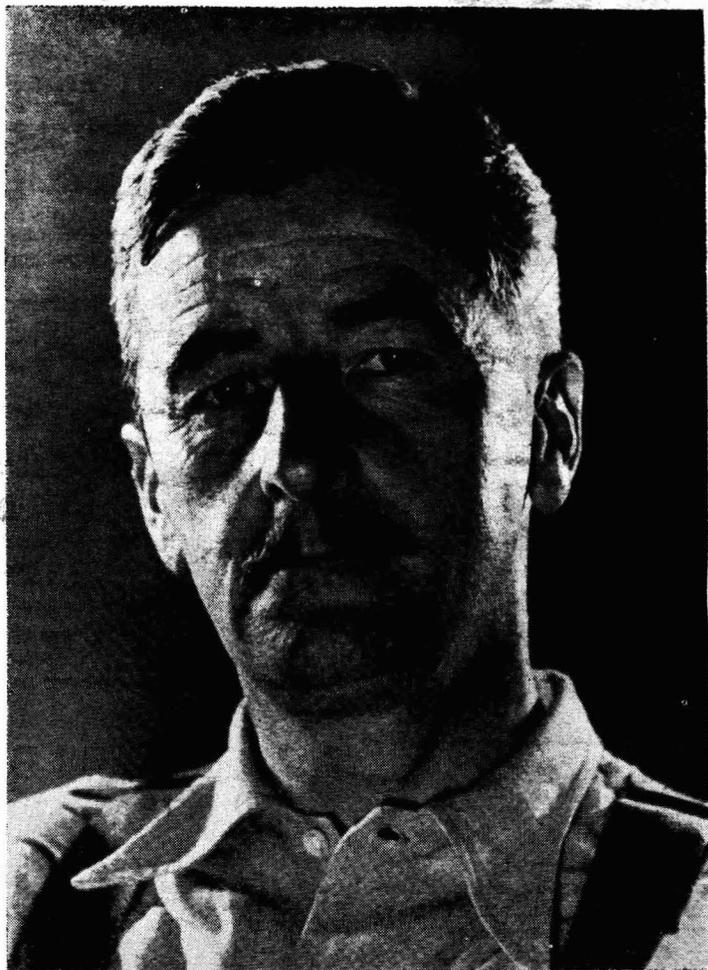
tanto el carácter de Erasmo como la defensa del mestizaje, vive la reverencia a Platón y la intuición religiosa, penetra en la autonomía de la mujer en Estados Unidos y en la identificación de escepticismo con dogmatismo que Whitehead ve perfilarse. A lo largo de los diálogos, se mantiene constante el credo de Alfred North Whitehead:

"Amplitud de pensamiento reaccionando con la intensidad de la experiencia sensitiva".

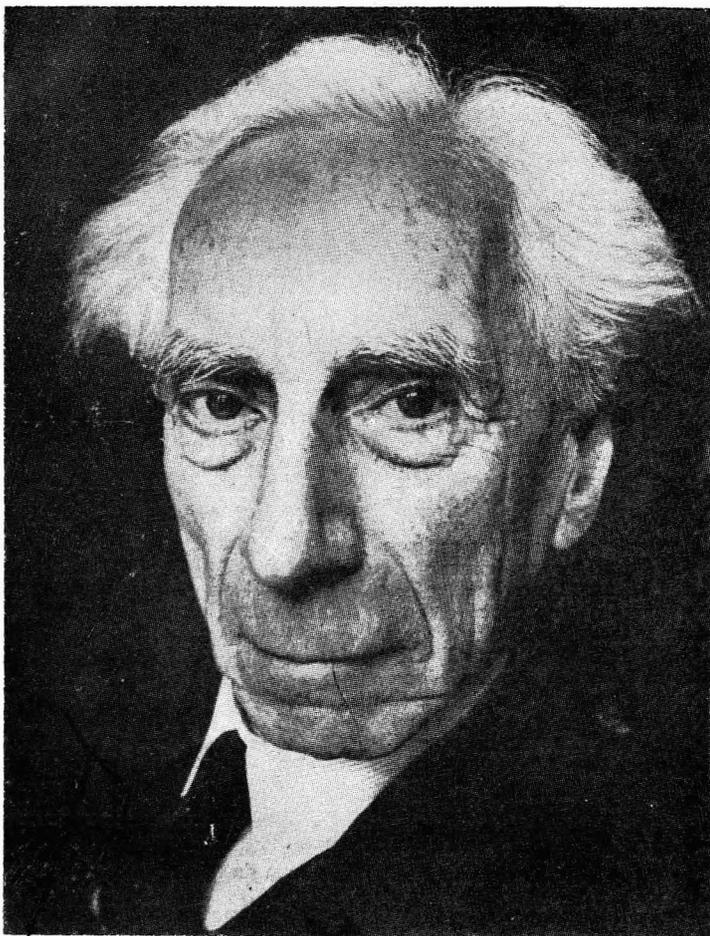
MICHAEL WYSCHOGROD, *Kierkegaard and Heidegger* (Routledge and Kegan Paul, Londres).



Toynbee: la unidad a cualquier precio



Faulker: compasión, sacrificio y resistencia



Russell: el satán de los suburbios



Steinbeck: prostitutas, gigolós, jugadores

En torno a la ontología de la existencia en las obras de los dos filósofos.

JOHN BOWLE, *Politics and Opinion in the Nineteenth Century* (Jonathan Cape, London).

Una insuperable demostración, *malgré l'auteur*: lo mejor es siempre ir a los textos originales de un pensador.

L. C. KNIGHTS, *Poetry, Politics, and the English Tradition* (Chatto & Windus, London).

Knights, profesor de inglés en la Universidad de Bristol, estudia el tratamiento de los temas políticos en la obra de Shakespeare, para desembocar en la consideración de la literatura como el camino hacia la comprensión de la sociedad y las ideas políticas.