

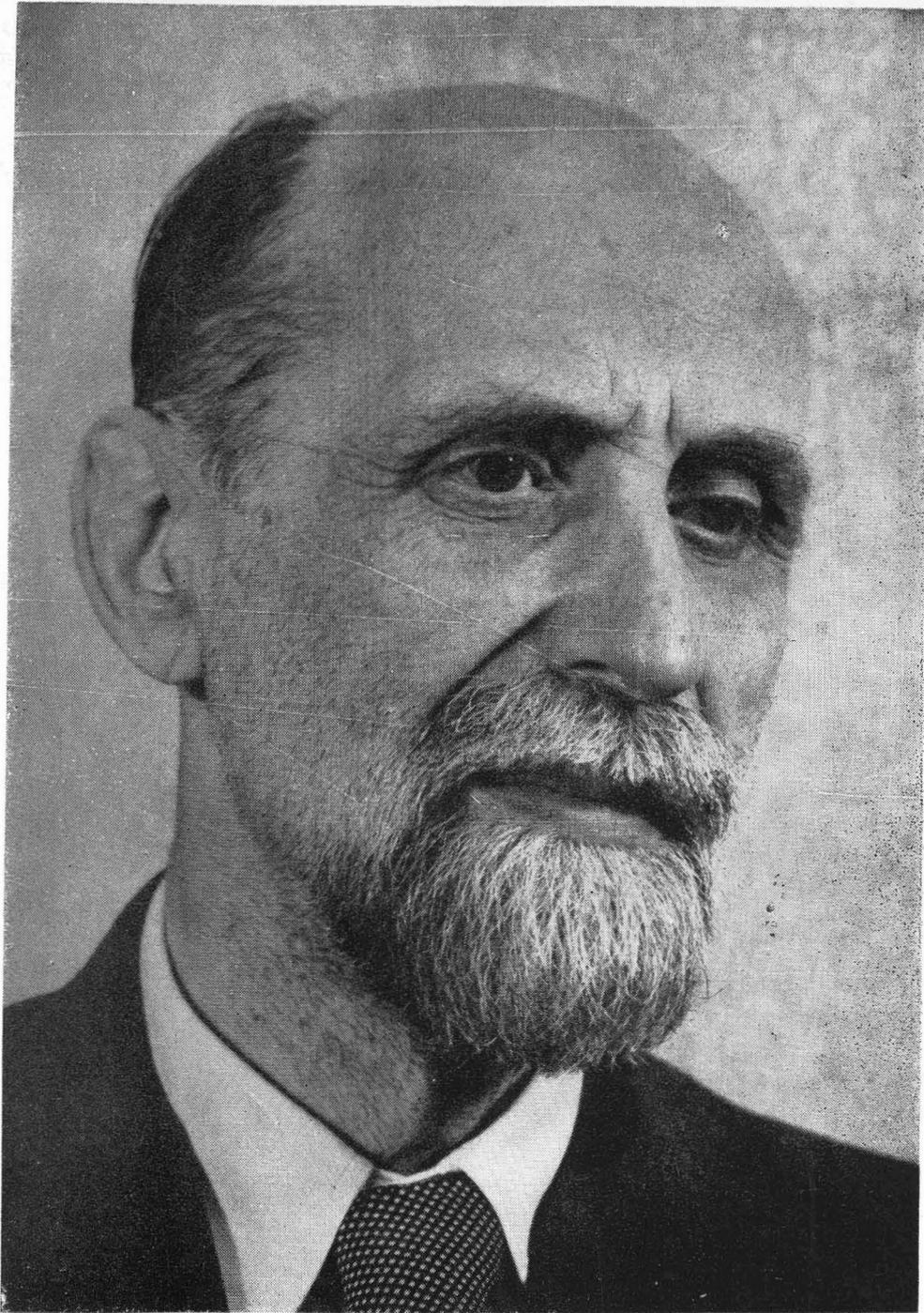
# UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XI • NUMERO 7  
MEXICO, MARZO DE 1957  
EJEMPLAR: \$1.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## JUAN RAMON JIMENEZ\*

Por Tomás SEGOVIA



J. R. Jiménez—“la expresión es fundamental para él”

—Foto Grete Stern

PARACE que hablar de Juan Ramón Jiménez tiene que ser siempre hacer una especie de apología — cuando no entrar francamente en la polémica. Esto es lo que suele suceder cuando se trata de un autor actual, sobre todo si vive todavía. Pero en el caso de Juan Ramón la cosa es más acentuada. Porque por un lado, frente a aquellos que siguen viendo en él únicamente al autor de *Platero y Yo*, o cuando mucho de los poemas provincianos y sentimentales de la primera época, y para quienes las épocas posteriores son desviaciones intelectualistas y abstrusas; frente a éstos hay que hacer la apología del Juan Ramón de la madurez y, por lo tanto, la defensa casi de la poesía moderna en general. Y por otro lado, frente a los modernos *snoobs*, aquellos para quienes sólo tiene valor tal o cual *ismo* reciente, o incluso todos los *ismos* (sin olvidar los primitivismos que también la moda lleva y trae); frente a éstos hay que hacer igualmente una apología: la apología —aunque ellos no lo crean— de la originalidad, de la expresión personal. Pues en efecto, Juan Ramón Jiménez escapa a todos los *ismos* y deja insatisfechos a quienes busquen en él un nombre más que añadir a sus listas blancas, tan excluyentes y monstruosas como las negras.

Entre estos dos grupos, pocos quedan para amar de verdad la obra de Juan Ramón Jiménez; para amarla como es: como un todo y como un desarrollo. Y esta situación sin duda no se aclarará, sino que más bien se llenará de más sospechosas ambigüedades, por el hecho de que el año pasado este poeta haya recibido el premio Nobel: un premio que, en literatura, parece oscurecer las cosas con esos humos de explosiones que estaba destinado a hacer olvidar; un premio que lo mismo se concede a ese descuidado y ocasional escritor que es Thomas Mann, que al conocido novelista, laborioso estilista y viejo hombre de letras Sir Winston Churchill. Pero dejemos esto, y tranquilémonos pensando que si este premio no hace de Echegaray un Juan Ramón, tampoco hace de Juan Ramón cualquier Echegaray.

Queda en pie el hecho de que, entre unos y otros, hablar de Juan Ramón se hace bastante espinoso. Unos le reprochan haber evolucionado; otros, no haber evolucionado bastante — y se entiende que para ellos evolucionar bastante es arrimar bastante el ascua a su sardina. Los primeros tienen un magnífico portavoz en Gó-

SUMARIO: Juan Ramón Jiménez, por Tomás Segovia • *La feria de los días* • *Biblioteca americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Poemas para un cuerpo*, por Luis Cernuda • *De Zoología Fantástica*, por J. L. Borges y M. Guerrero • *Historia documental de mis libros*, por Alfonso Reyes • *Pierre Fresnay e Yvonne Printemps*, por Elena Poniatowska • *Sobre las fuentes del Bateau Ivre y sobre el problema de las fuentes en poesía*, por Roger Callois • *Artes Plásticas*, por J. A. Symonds • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *El Cine*, por Antonio Montaña • *El Teatro*, por Joaquín S. Macgrégor • *Libros*, por Hugo Padilla y Carlos Blanco Aguinaga • *Dibujos* de Andrée Burg y Juan Soriano.

\* “La poesía de lengua española”, ciclo de conferencias organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la U. N. A. M., 1957.

mez de la Serna, que en su ensayo sobre lo cursi reprochaba ya a Juan Ramón haber abandonado sus malvas y sus rosas, sus misivas lánguidas de poeta desahuciado, y haber dejado de ser "un loco cursi y sublime". Por una vez, la intuición casi genial de Gómez de la Serna erró. —Pero no, no erró, puesto que el respeto no ha sido nunca su rasgo saliente, y lo que se proponía, que era enseñarnos lo cursi como nadie nos lo había enseñado, lo logra estupendamente. Sólo que, por otro lado, haber adivinado adónde llevaba a Juan Ramón la curva majestuosa de su fatal desarrollo, ¿no hubiera sido una intuición digna de su mágico poder de adivinación?

Porque Juan Ramón —y esto es importante— tiene curva. Es de esos artistas, caídos ya casi en desuso, que se desarrollan sin cesar, se enriquecen sin cesar, maduran sin cesar. Hay un prejuicio, tan extendido e injustificado como todos los prejuicios, según el cual los artistas —los poetas sobre todo— decaen rápidamente y carecen de desarrollo; en una palabra, son cada vez más torpes y más tontos. ¿Pero no estamos hartos de saber que "el arte es largo y la vida corta", y no tenemos cientos de ejemplos de artistas que han dado toda su medida a una edad más que avanzada? ¿No nos basta recordar las cumbres que alcanza el octogenario Tiziano, o los cuadros de la vejez de Rembrandt, o la *Elegía de Marienband* y el segundo *Fausto* del anciano Goethe o, más cerca de nosotros, las sucesivas juventudes de Picasso? Pero por lo visto es frecuente que los hombres tengan telarañas en los ojos, y cuando se convencen de que una cosa va a ser de esta o la otra manera, les cuesta menos trabajo verla como se convencieron, que como les está saltando a la vista que es. Y cuando se enteran de que Juan Ramón escribió tal poema a los sesenta y tantos o setenta años, ya pueden ustedes cambiarles subrepticamente este texto por otro escrito por Minou Drouet en sus albores: es más que probable que les parecerá que "va chochea" — y sinceramente, que es lo grave.

Yo creo, por el contrario, no ya que la última época de Juan Ramón es también la más plena, sino incluso que ahora y sólo ahora, ahora que hemos podido leer 2 ó 3 de sus últimos libros, es cuando nos damos cuenta de lo que sus otros libros eran en realidad; cuando se nos revela claramente toda su riqueza y cuando nos dejan ver por fin por qué eran como eran y adónde iban siendo de esa manera.

Bien sé que esto que estoy diciendo a muchos no les parece un elogio, sino todo lo contrario. Nuestra época tiende notablemente a las cosas absolutas: al gobierno absoluto, a la historia absoluta, a la bomba absoluta — y al poema absoluto. Dada esta tendencia, un poeta autor de poemas tan relativos que se necesitan unos a otros, se complementan, se corrigen y hasta se citan unos a otros, un poeta así tiene que parecer poco satisfactorio. ¿Cómo saber a cuál de esos poemas atenderse? No sé quién dijo que nuestra época es la de las antologías — y menos mal que no dijo la del *Reader's Digest*.

Hay por ejemplo un juego de salón —de salón culto— muy de nuestra época, que consiste en suponer que, perdidos en una isla desierta, nos sería dado salvar un solo libro, única lectura para toda la vida. Se trata de escoger —claro que de

manera tranquilizadamente imaginaria— el libro absoluto, total, suficiente, el campeón de los libros. Y en cierto modo, el poeta se esfuerza también en escribir este poema campeón, este poema auto-suficiente. Pero los problemas del absoluto son bastante espinosos en este mundo tan relativo. Escribir poemas que se sostengan solos es, dicho de otra manera, escribir poemas aislados, y es también escribir poemas intercambiables. O poemas reversibles. Hay por ejemplo poemas modernos que no pierden nada cuando se leen sus versos en sentido inverso —y hasta los hay que ganan. Que tales poemas expresan, aunque sea por juego —que no siempre lo es—, un anhelo de autosuficiencia, me parece evidente. La obra de Juan Ramón en cambio es del tipo contrario. No sólo cada poema, sino la obra entera como un todo es irreversible. Su verdadero y más profundo sentido está en su desarrollo, en su curva, en lo que podríamos llamar su biografía propia.

Parece pues que esta obra no quiere que nos atengamos a ninguno de sus poemas, que nos detengamos en ninguno de ellos. Parece que nos dice que los pasemos

por alto, que no atendamos a lo que son, sino a otra cosa. ¿A qué otra cosa? En uno de sus poemas más citados, Juan Ramón mismo nos da tal vez la respuesta:

... *Que mi palabra sea  
la cosa misma...*

Los *snobs* de lo moderno, como puede verse, tenían razón en sus reproches. Porque esto es muy poco moderno. Querer que la palabra sea la cosa misma es lo contrario de lo que aconseja Mallarmé: pintar, no la cosa, sino el efecto que produce. Es lo contrario de lo que defendían los simbolistas y tras ellos los modernistas. Es lo contrario de lo que hacían los impresionistas en pintura. Y es también, aunque en un sentido muy diferente, lo contrario de lo que se proponen esos poemas reversibles de que hablé antes. Porque estos poemas aspiran probablemente a ser una cosa, un objeto cerrado; pero lo que Juan Ramón quiere no es hacer de su palabra una cosa, sino hacerla desaparecer precisamente como cosa, para que aparezca la otra cosa que no es ella, que ella nombra pero que no es ella. Juan Ramón quiere *expresar*. Querer expresar es traspasar las palabras, traspasar el lenguaje, traspasar el poema.

Estos ejemplos pueden servirnos para distinguir, en la poesía, dos posibilidades de uso del lenguaje, que podríamos llamar construcción y expresión. Son, por supuesto, posibilidades ideales, que no se encuentran en la práctica en estado puro ni totalmente realizadas. Pero sí creo que, como tendencias, pueden a veces distinguirse con cierta claridad. Creo, por ejemplo, que hacer que las palabras "se reflejen unas en otras" (como dice también Mallarmé) es tender a un uso del lenguaje como construcción; mientras que desear, como dice Juan Ramón,

*que por mí vayan todos  
los que ya las olvidan, a las cosas,*

es tender a un uso expresivo. Creo también que rebajar el contenido a la categoría de "pretexto", como hace la llamada poesía pura, es querer construir; mientras que poner como contenido lo más candente de uno mismo, hasta el punto de hacer de la obra, como ha hecho Juan Ramón, casi una biografía profunda, una intrabiografía, es querer expresar.

Me interesa subrayar esta diferencia, por más que comprenda que esquematiza las cosas, porque a veces se ha hablado de Juan Ramón en relación con la poesía pura. El mismo se defendió de eso cuando llamó a su poesía "poesía desnuda". Poesía desnuda sí es, si aspira a ser la de Juan Ramón Jiménez; pero no poesía pura. La expresión ha sido siempre fundamental para él, y lo ha sido cada vez más, hasta llegar a los últimos poemas donde parece existir sola, donde la maestría adquirida a lo largo de tantos años le permite esa naturalidad, esa fluidez que nos da la ilusión de asistir directamente a lo que quiere decirnos, como si sólo así pudiera decirse, y que hace que solamente después nos demos cuenta de cómo está dicho, cómo está hecho el poema, sus peculiaridades, ritmo, rima, aliteración, vocabulario; que no le suceda lo que él mismo decía, tal vez injustamente, de otro poeta: "se le ve la lira". A él, en su última época, no se le ve la lira por ninguna

(Pasa a la pág. 8)

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

*Doctor Nabor Carrillo.*

Secretario General:

*Doctor Efrén C. del Pozo.*

## REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

*Jaime García Terrés.*

Coordinador:

*Henrique González Casanova.*

Jefe de redacción:

*Juan Martín.*

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

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

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

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

## PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA 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.



# BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

¿QUIÉN no habrá imaginado alguna vez la biblioteca que compendiará todo el esfuerzo americano y la curiosidad extraña sobre nuestro mundo? Una biblioteca que incluyera las de Eguía y Beristáin, las sabias enumeraciones de García Icazbalceta, Andrade, León, Trelles, Medina y Furlong, y las *addenda* que se han hecho a sus obras, es tan imaginaria, ciertamente, como *La biblioteca total* que soñó un colaborador de *Sur* en 1939. Sólo Pedro Henríquez Ureña se atrevió a diseñar (y por supuesto no logró ver) la vasta *Biblioteca Americana* que hoy el Fondo de Cultura Económica publica en memoria suya; esta maciza estantería conviene en dejar sitio a todos los frutos americanos, desde las literaturas en lenguas indígenas hasta la más moderna expresión en lengua española, y al testimonio del ojo ajeno: cronistas y viajeros que dieron fe de nuestro ámbito.

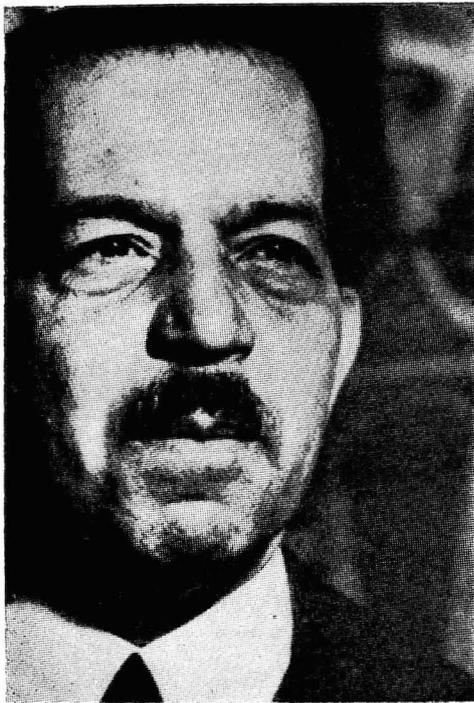
En los treintidós volúmenes publicados a la fecha ya están presentes los principales aspectos americanos (véase nuestra reseña en *México en la Cultura*, 11 de septiembre de 1955, n. 338, 1ª p.) y entre ellos figuran dos indispensables para la prosecución de las misma *Biblioteca*: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (vol. 9), obra escrita originalmente en inglés por el autor del proyecto y traducida por Joaquín Díez-Canedo, y la *Bibliografía mexicana del siglo xvi* (vol. extraordinario en todos sentidos), de Joaquín García Icazbalceta, puesta al día por Agustín Millares Carlo. Quien vigiló la impresión de esta obra monumental, Julián Calvo, escribió una reseña en esta misma revista, agosto de 1954, vol. VIII, n. 12, pp. 29-30. El volumen de Pedro Henríquez Ureña sobre *Las corrientes literarias* lleva ya dos ediciones (1949 y 1954) y "viene a ser como introducción y modelo de toda la *Biblioteca*", opina Marcel Bataillon.

Como homenaje a esta empresa grandiosa, y en recuerdo de aquella primera *Biblioteca Americana* de Leipzig-París (Frank, 1861-1864) se han bautizado estas columnas con igual título; no se trata, pues, de un acto gratuito, sino de uno muy interesado en servir a las cosas de nuestra América. Quizá la memoria, la imaginación, de una biblioteca formada con mucho empeño americano en uno y otro mundo, tal vez irremisiblemente perdida, intervenga también en este bautismo. Pero no se achaque a la fantasía los aciertos o defectos anotados aquí a las obras examinadas; sólo un exceso de celo puede mejorar hoy por hoy nuestras obras. Es caso de amor propio.

Autores antiguos, modernos y contemporáneos, obras viejas y nuevas, ediciones raras o populosas, si son americanas por la mano o la mirada, pasarán revista aquí. ¿Preferencias? Las mías, de otra manera no puede ser. Y ¿para comenzar? Una bibliografía. "Bajo la seca apariencia de una lista de libros, las bibliografías", ha escrito Alfonso Reyes, se esconden a veces los más jugosos frutos, las más variadas sorpresas. Digo, a veces.

JULIO A. LEGUIZAMÓN: *Bibliografía general de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Editoriales Reunidas, S. A. (Cochabamba, 154 - 8). 1954, 213 pp.

"La presente bibliografía —dicen las *Advertencias preliminares*— no es sino la de nuestra Historia de la Literatura Hispanoamericana, ampliada y actualizada con la mención de obras posteriores a su aparición y algunas [con algunas, debe entenderse] modificaciones en el criterio adoptado en aquella obra para la clasificación del material." En nota se aclara que "nuestra Historia" fue publicada por la misma editorial (y autor) en dos tomos, hoy agotados, el 1945. Por lo que



P. H. Ureña— "se atrevió a diseñarla"

luego se verá, no sabemos si lamentar ese agotamiento; quizá la editorial quiera enviarnos la segunda edición que anuncia el autor: "Mientras llega el momento de su reimpresión [de la *Historia*] hemos juzgado útil publicarla [la *Bibliografía*] independientemente por su valor auxiliar como instrumento de trabajo para los *aficionados a la materia*." (El tipo cursivo es nuestro.)

"Proceden, pues en este lugar, las mismas advertencias que *preceden* a la primera publicación" [la *Historia*]. El juego de palabras parece no ser intencional, pero sigamos: "Se trata, como el título lo explica, de una bibliografía general, o sea, común y *esencial para el estudio de la materia*, mientras que la propia de cada tema o autor se ha indicado en el cuerpo y en las notas del texto [de la *Historia*]. A él se debe recurrir en tales casos aún cuando algunas menciones aparezcan repetidas aquí. Este carácter complementario de la obra a la que sirvió de apéndice bibliográfico dejaría contestada la objeción que anota a su respecto un manual modelo en su género". El manual, aclara una nota, es la *Bibliografía de la literatura hispánica*, de José Simón Díaz (Madrid, 1951), en cuyo tomo II, p. 20, se hace la objeción. El párrafo es muy oscuro, pero se entre-

vé que la crítica de Díaz motivó la reimpresión separada de la *Bibliografía* que hoy comentamos.

En segundo lugar, es curioso que ésta se anuncie, por una parte, como "instrumento de trabajo para los aficionados a la materia", y por otra, como "esencial para el estudio de la materia". Sólo que "materia" tenga aquí una connotación física y los "aficionados" lo sean de una secta filosófica. Con todo, no puedo negar la copia al siguiente párrafo:

"Tal vez no resulte ocioso recordar que, por el territorio del conocimiento abarcado, el criterio de clasificación aplicable no puede ser natural sino artificial, aún cuando se trate de basarlo sobre el mayor número de caracteres comunes y distintivos, sin olvidar la naturaleza más bien didáctica que real de los géneros en nuestra materia. Hay, así, extensas zonas de limitación imprecisa, susceptibles de crear la duda sobre si el objeto debe colocarse —alternativamente— a uno u otro lado de la difusa frontera. Para tales casos de dudosa clasificación o de difícil caracterización del contenido (panoramas de la vida intelectual o literaria, biografías simultáneamente críticas, etc.), la obra inquirida debe buscarse en todas las secciones de posible figuración..."

Con tal capacidad de abstracción difícilmente se puede llegar al éxito de las sutiles concreciones bibliográficas. En efecto, el material aquí es abundantísimo, pero presentado hartamente erróneamente, no sólo por la sinuosa clasificación adoptada, sino por el manejo segurísimo de fuentes de segunda mano; el orden alfabético unas veces utiliza los nombres de autor y otras el título de las obras (y en este caso considera las partículas como indispensables), la doble y aun triple copia de cédulas de una misma obra en una misma sección, los nombres y títulos en idiomas extranjeros aparecen sumamente dañados, y aun los españoles, el uso de mayúsculas y minúsculas sin concierto alguno en los títulos, y la confusión de apellidos, pie de imprenta, lugar y año, es tan abundante que no puede atribuirse a los calumniados linotipistas.

La simple recitación de los errores más graves nos llevaría más de las tres columnas mensuales que sostienen esta *Biblioteca*; sin embargo, queremos de una vez reparar uno gravísimo, del que no es responsable por cierto el autor de la *Bibliografía*, sino nuestro amigo Enrique Anderson Imbert. En la sección bibliográfica de su breviario de *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 387) recomienda como "útil, sobre todo por su abundante y bien ordenada bibliografía" la *Historia* de Leguizamón. Ya hemos visto, aun por boca del propio autor, que esto no es cierto.

Aunque Leguizamón es también autor de un volumen de poesías que lleva el significativo título de *La luna en la ciénaga*, preferimos hacer nuestra, para terminar, su advertencia final, genuinamente inclinada a la literatura fantástica:

"La ilusión de una posible aunque lejana meta es el más alto estímulo para este género de tareas. Sirva nuestra modesta contribución como bien intencionado auxilio para la marcha hacia el inalcanzable objeto."



**L**a lectura de un buen diario es indispensable en la vida moderna.

**Lea Usted**



**EL UNIVERSAL**

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

**S U S C R I B A S E**

**ESTA  
REVISTA  
NO  
tiene agentes  
de  
suscripciones**



**UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD**

DESDE 1887

**CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.**

MEXICO, D. F.

# FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.  
México 12, D. F.



ULTIMOS EXITOS EDITORIALES

- PAUL WESTHEIM, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Empastado en tela. 4 láminas a todo color. 118 en blanco y negro. 288 pp. \$48.00.
- M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*. 507 pp. \$36.00.
- A. REYES, *Obras completas*. Tomo iv. Empastado en tela. Ed. "C". 622 pp. \$52.00.
- E. FROMM, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. 306 pp. \$23.00.
- J. SOUSTELLE, *La vida cotidiana de los aztecas*. Empastado en tela. Ilustrado. 283 pp. \$35.00.
- R. BETANCOURT, *Venezuela, política y petróleo*. 887 pp. \$55.00.
- F. ZARCO, *Historia del Congreso Constituyente de 1857*. Edición Colegio de México. 1421 pp. \$100.00.
- FERNANDO BENÍTEZ, *Ki: drama de un pueblo y una planta*. 296 pp. \$22.00.

DE PROXIMA APARICION

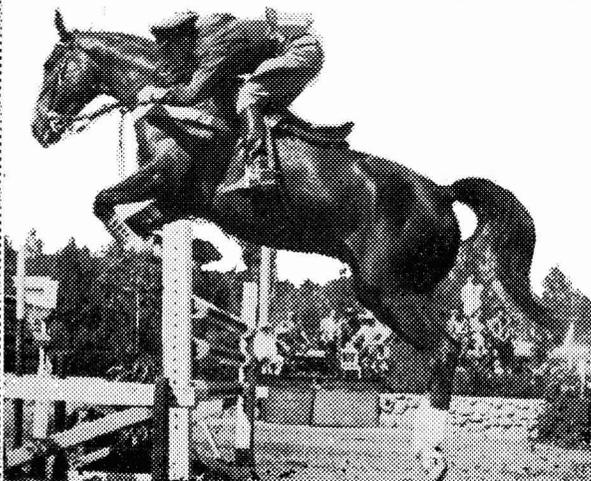
- A. TOCQUEVILLE, *La democracia en América*.
- MUÑOZ AMATO, *Introducción a la administración pública*. T. II.
- SARA DE IBAÑEZ, *Poesía*.

## AZUCAR

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

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

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



## Steele

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

# LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

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

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

**H. Steele y Ca., S.A.**

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



**Contra ROBO  
Contra INCENDIO**

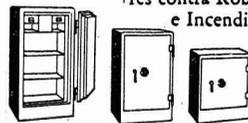
*Steele*

CAJAS FUERTES

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

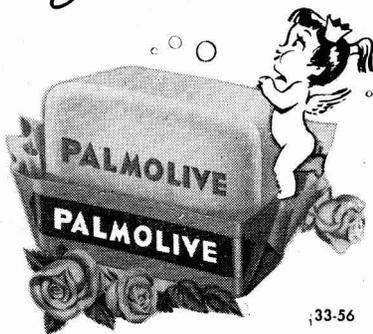
IVONNE BUSTINDUI

Reina de los Colegios Lecharm



*Todas las Reinas de Belleza cuidan su cutis con Suave Palmolive*

Desde pequeñas, las Reinas de Belleza usan Suave Palmolive porque Palmolive está hecho con los embellecedores Aceites de Oliva y Palmas. Usted también haga de su niña una Reina de Belleza bañándola diariamente con el Jabón Embellecedor Palmolive. Compre y use hoy mismo Palmolive



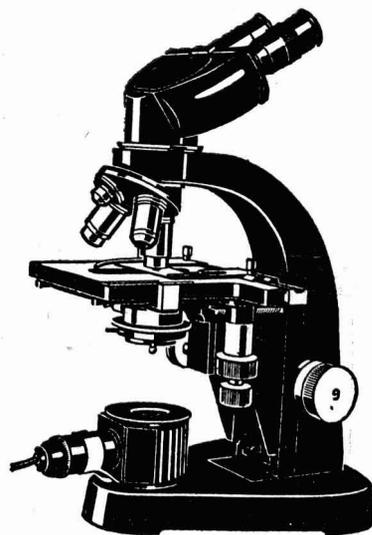
33-56

HECHO CON LOS EMBELLECEDORES ACEITES DE OLIVA Y PALMAS



MICROSCOPIOS  
MICROTOMOS  
MICRO-PROYECTORES  
POLARIMETROS  
etc., etc.

y una línea completa de aparatos para el  
LABORATORIO  
ESTUFAS DE CULTIVO HERAEUS  
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR  
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

**COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.**

Hamburgo 138

Apartado 21346

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

México, D. F.

**EDITORIAL PORRUA, S. A.**

LEYES  
FUNDAMENTALES  
DE  
MEXICO  
1808 - 1957

Dirección y Efemérides de Felipe Tena Ramírez. México, 1957, 942 páginas. Ilustraciones. Rústica \$ 80.00, Empastado \$ 100.00.

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

Apartado Postal 79-90

México 1, D. F.

**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

— 72 Años al Servicio de México —

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



Grande

Familiar

Normal

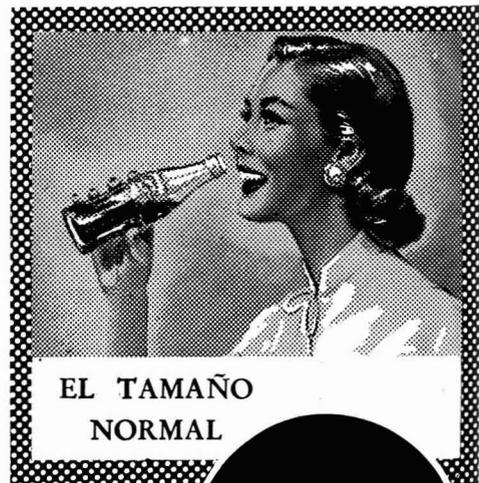
en 3 tamaños



EL NUEVO TAMAÑO  
FAMILIAR



EL NUEVO TAMAÑO  
GRANDE



EL TAMAÑO  
NORMAL

**INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.**

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola



# Poemas

## para

## un

## cuerpo

### FIN DE LA APARIENCIA

**S**IN querer has deshecho  
 Cuanto mi vida era,  
 Menos el centro inmóvil  
 Del existir: la hondura  
 Fatal e insobornable.

Muchas veces temía  
 En mí y deseaba  
 El fin de esa apariencia  
 Que da valor al hombre  
 Para el hombre en el mundo.

Pero si deshiciste  
 Todo lo en mí prestado,  
 Me das así otra vida;  
 Y como ser primero  
 Inocente, estoy solo  
 Con mí mismo y contigo.

Aquél que da la vida,  
 La muerte da con ella.  
 Desasido del mundo  
 Por tu amor, me dejaste  
 Con mi vida y mi muerte.

Morir parece fácil,  
 La vida es lo difícil:  
 Ya no sé sino usarla  
 En ti, con este inútil  
 Trabajo de quererte,  
 Que tú no necesitas.

### PRECIO DE UN CUERPO

**C**UANDO algún cuerpo hermoso,  
 Como el tuyo, nos lleva  
 Tras sí, él mismo no comprende,  
 Sólo el amante y el amor lo saben.  
 (Amor, terror de soledad humana).

Esta humillante servidumbre,  
 Necesidad de gastar la ternura  
 En un ser que llenamos  
 Con nuestro pensamiento,  
 Vivo de nuestra vida.

El da el motivo,  
 Lo diste tú; porque tú existes  
 Afuera como sombra de algo,  
 Una sombra perfecta  
 De aquel afán, que es del amante, mío.

Si yo te hablase  
 Cómo el amor depara  
 Su razón al vivir y su locura,  
 Tú no comprenderías.  
 Por eso nada digo.

La hermosura, inconsciente  
 De su propia celada, cobró la presa  
 Y sigue. Así, por cada instante  
 De goce, el precio está pagado:  
 Este infierno de angustia y de deseo.

### UN HOMBRE CON SU AMOR

**S**I todo fuera dicho  
 Y entre tú y yo la cuenta  
 Se saldara, aún tendría  
 Con tu cuerpo una deuda.

Pues, ¿quién pondría precio  
 A esta paz, olvidado  
 En ti, que al fin conocen  
 Mis labios por tus labios?

En tregua con la vida,  
 No saber, querer nada,  
 Ni esperar: tu presencia  
 Y mi amor. Eso basta.

Tú y mi amor, mientras miro  
 Dormir tu cuerpo cuando  
 Amanece. Así mira  
 Un dios lo que ha creado.

Mas mi amor nada puede  
 Sin que tu cuerpo acceda:  
 El sólo informa un mito  
 En tu hermosa presencia.

Luis  
 Cernuda

# DE ZOOLOGIA FANTASTICA II

Por Jorge Luis BORGES y Margarita GUERRERO

Dibujos de JUAN SORIANO

## DOS ANIMALES METAFISICOS

EL PROBLEMA del origen de las ideas agrega dos curiosas criaturas a la zoología fantástica. Una fue imaginada al promediar el siglo XVIII; la otra, un siglo después.

La primera es la estatua sensible de Condillac. Descartes profesó la doctrina de las ideas innatas; Etienne Bonnot de Condillac, para refutarlo, imaginó una estatua de mármol, organizada y conformada como el cuerpo de un hombre, y habitación de un alma que nunca hubiera percibido o pensado. Condillac empieza por conferir un solo sentido a la estatua: el olfativo, quizá el menos complejo de todos. Un olor a jazmín es el principio de la biografía de la estatua; por un instante, no habrá sino ese olor en el Universo; mejor dicho, ese olor será el Universo, que, un instante después, será olor a rosa, y después a clavel. Que en la conciencia de la estatua haya un olor único, y ya tendremos la atención; que perdure un olor cuando haya cesado el estímulo, y tendremos la memoria; que una impresión actual y una del pasado ocupen la atención de la estatua, y tendremos la comparación; que la estatua perciba analogías y diferencias, y tendremos el juicio; que la comparación y el juicio ocurran de nuevo, y tendremos la reflexión; que un recuerdo agradable sea más vívido que una impresión desagradable, y tendremos la imaginación. Engendradas las facultades del entendimiento, las facultades de la voluntad surgirán después: amor y odio (atracción y aversión), esperanza y miedo. La conciencia de haber atravesado muchos estados dará a la estatua la noción abstrac-

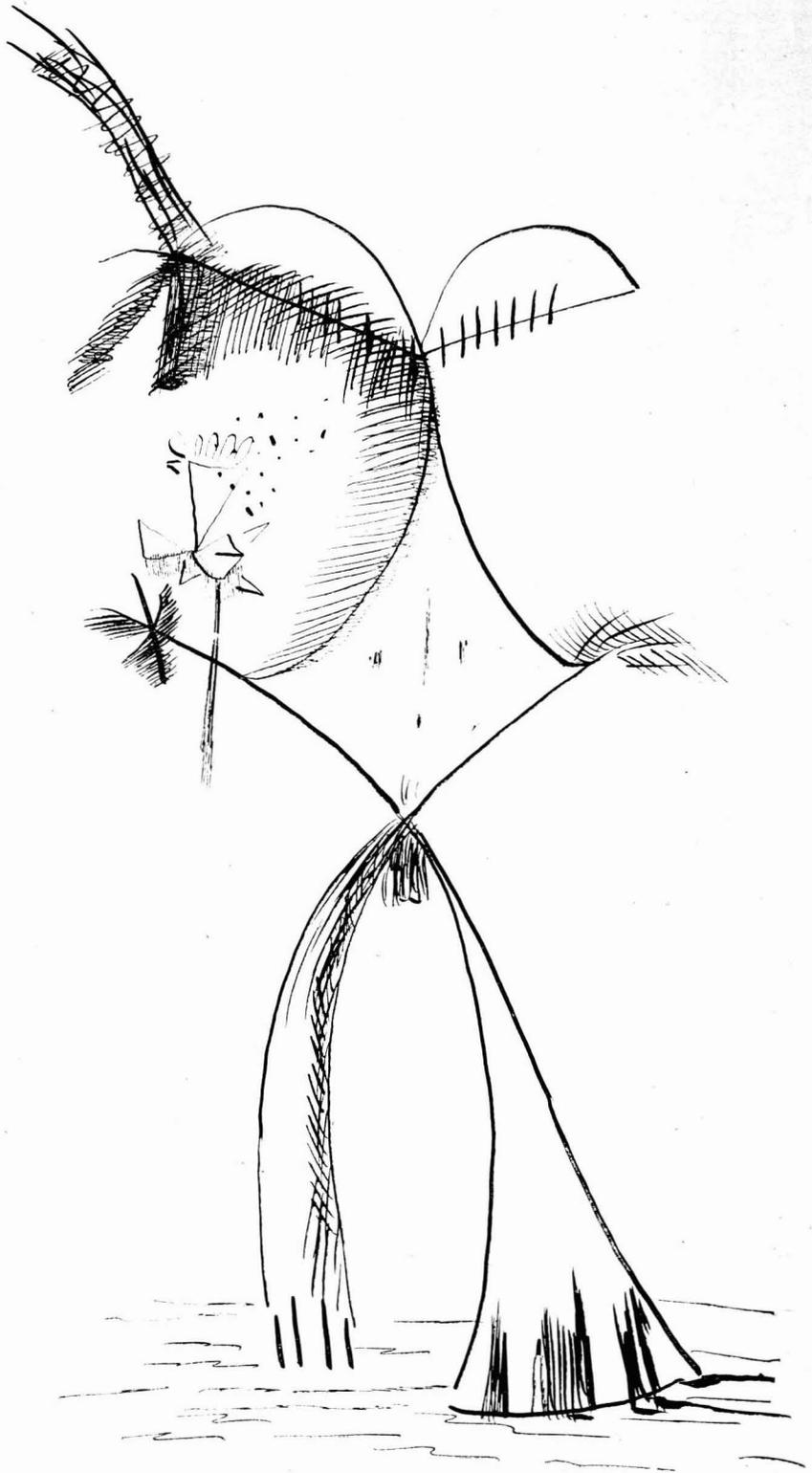
ta de número; la de ser olor a clavel y haber sido olor a jazmín, la noción del yo.

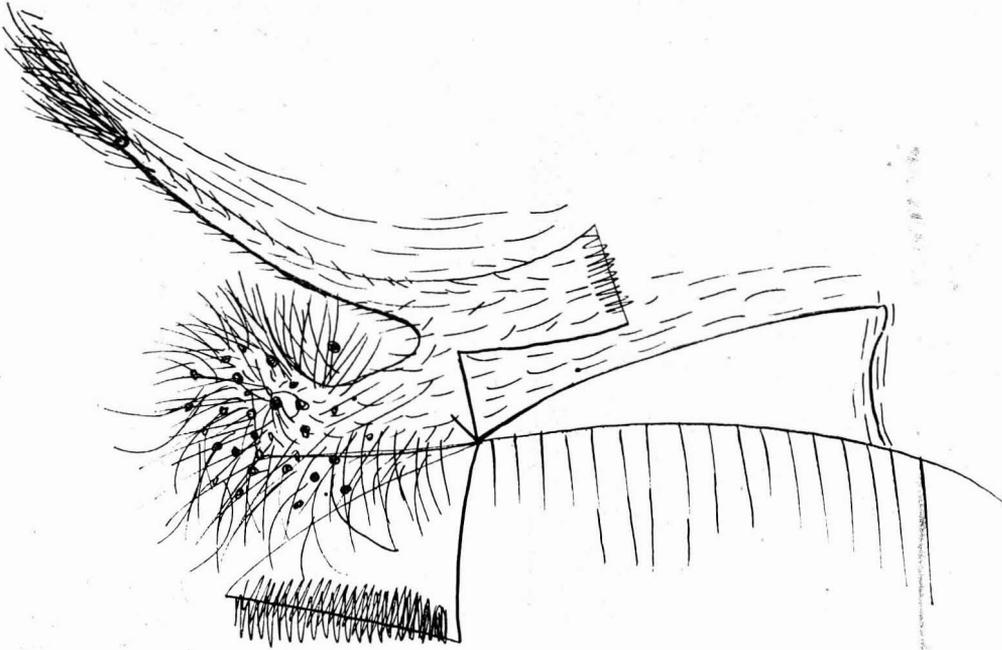
El autor conferirá después a su hombre hipotético la audición, la gustación, la visión y por fin el tacto. Este último sentido le revelará

que existe el espacio y que en el espacio, él está en un cuerpo; los sonidos, los olores y los colores le habían parecido, antes de esa etapa, simples variaciones o modificaciones de su conciencia.

La alegoría que acabamos de referir se titula *Traité des Sensations* y es de 1754; para esta noticia, hemos utilizado el tomo segundo de la *Histoire de la Philosophie* de Bréhier.

La otra criatura suscitada por el problema del conocimiento es el "animal hipotético" de Lotze. Más solitario que la estatua que huele





rosas y que finalmente es un hombre, este animal no tiene en la piel sino un punto sensible y movable, en la extremidad de una antena. Su conformación le prohíbe, como se ve, las percepciones simultáneas. Lotze piensa que la capacidad de retraer o proyectar su antena sensible bastará para que el casi incommunicado animal descubra el mundo externo (sin el socorro de las categorías kantianas) y distinga un objeto estacionario de un objeto móvil. Esta ficción ha sido alabada por Vaihinger; la registra la obra *Medizinische Psychologie*, que es de 1852.

## A B A O A Q U

PARA contemplar el paisaje más maravilloso del mundo, hay que llegar al último piso de la Torre de la Victoria, en Chitor. Hay ahí una terraza circular que permite dominar todo el horizonte. Una escalera de caracol lleva a la terraza, pero sólo se atreven a subir los no creyentes de la fábula, que dice así:

En la escalera de la Torre de la Victoria, habita desde el principio del tiempo, el *A Bao A Qu*, sensible a los valores de las almas humanas. Vive en estado letárgico, en el primer escalón, y sólo goza de vida consciente cuando alguien sube la escalera. La vibración de la persona que se acerca, le infunde vida, y

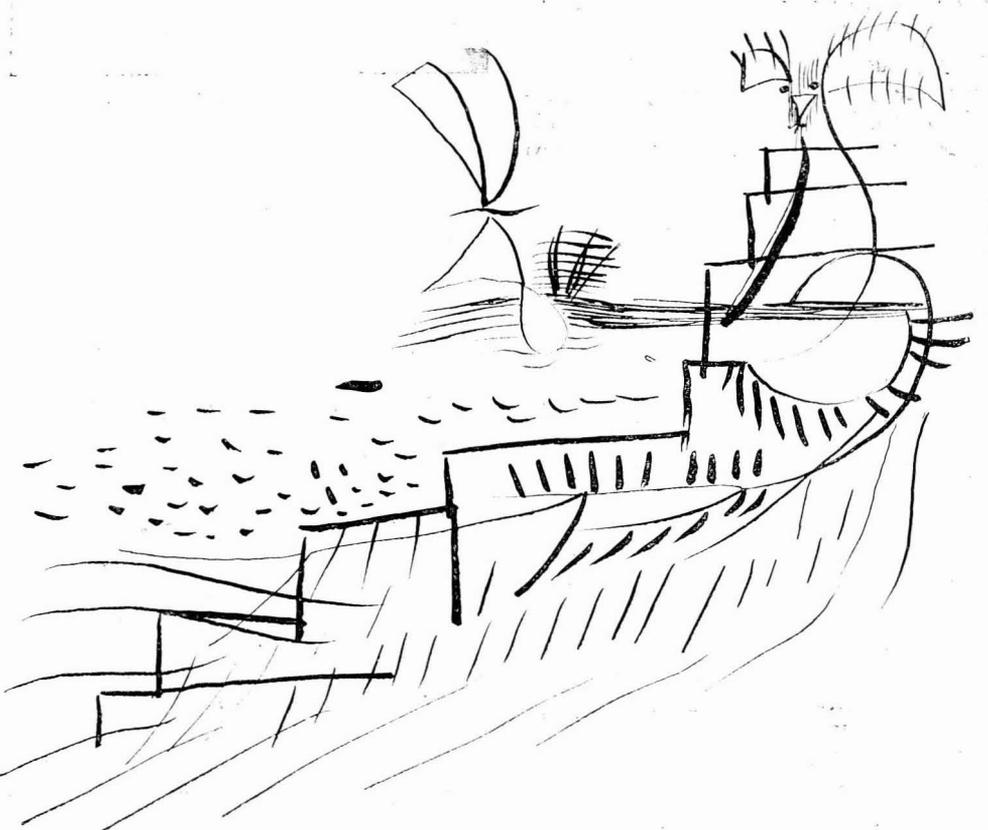
ser así, el *A Bao A Qu* queda como una luz interior se insinúa en él. Al mismo tiempo, su cuerpo y su piel casi translúcida empiezan a moverse. Cuando alguien asciende la escalera, el *A Bao A Qu* se coloca casi en los talones del visitante y sube prendiéndose del borde de los escalones curvos y gastados por los pies de generaciones de peregrinos. En cada escalón se intensifica su luz que irradia es cada vez más brillante. Testimonio de su sensibilidad es el hecho de que sólo logra su forma perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente. De no

paralizado antes de llegar, su cuerpo incompleto, su color indefinido y la luz vacilante. El *A Bao A Qu* sufre cuando no puede formarse totalmente y su queja es un rumor apenas perceptible, semejante al roce de la seda. Pero cuando el hombre o la mujer que lo reviven está lleno de pureza, el *A Bao A Qu* puede llegar al último escalón, ya completamente formado e irradiando una viva luz azul. Su vuelta a la vida es muy breve, pues al bajar el peregrino, el *A Bao A Qu* rueda y cae hasta el escalón inicial, donde ya apagado y semejante a una lámina de contornos vagos, espera al próximo visitante. Sólo es posible verlo bien cuando llega a la mitad de la escalera, donde las prolongaciones de su cuerpo, que a manera de bracetos lo ayudan a subir, se definen con claridad. Hay quien dice que mira con todo el cuerpo y que al tacto recuerda la piel del durazno.

En el curso de los siglos, el *A Bao A Qu* ha llegado una sola vez a la perfección.

El capitán Burton registra la leyenda del *A Bao A Qu*, en una de las notas de su versión de las *Mil y Una Noches*.

Del libro *Manual de Zoología Fantástica*, por aparecer en los Breviarios del Fondo de Cultura Económica.



# JUAN RAMON JIMENEZ

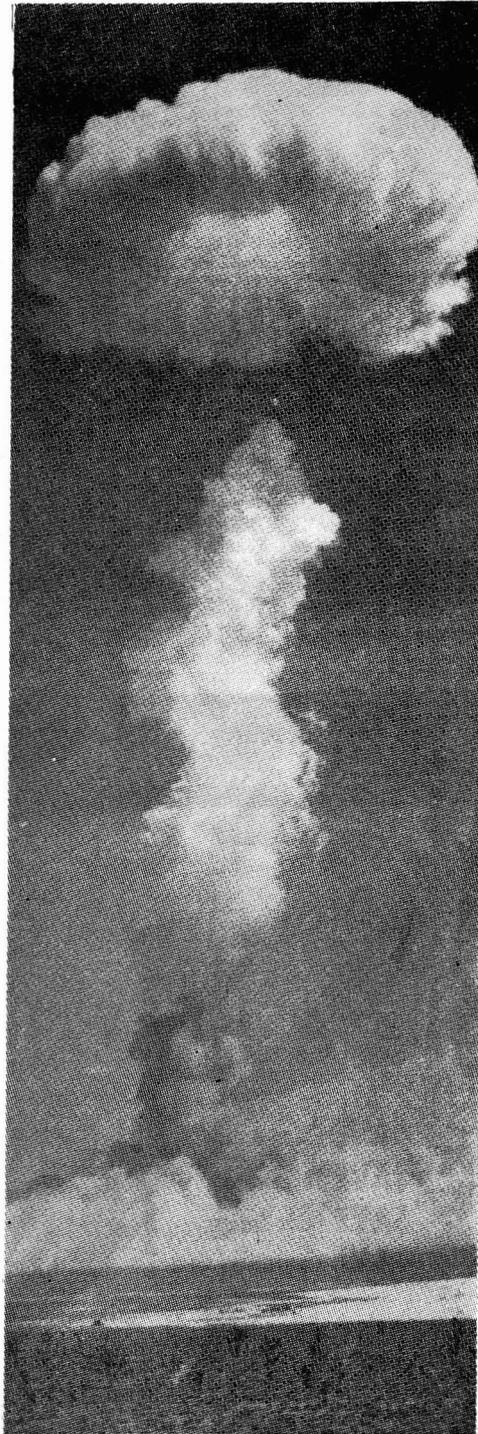
(Viene de la pág. 2)

parte; no se ve más que el sentimiento, la voz desnuda. Es, para decirlo con una expresiva frase popular, puro canto y nada de ópera. En otras épocas suyas no había ópera (no es ése su tono), pero sí tal vez un poco de pentagrama, un poco de solfeo — solfeo muy peculiar por otra parte.

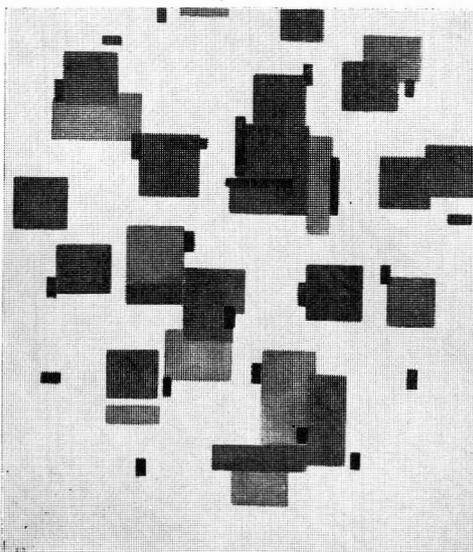
A lo largo de su obra Juan Ramón se había ido forjando un instrumento propio, un lenguaje de fisonomía muy acusada. Desde el vocabulario hasta la puntuación, pasando por la ortografía, el estilo de Juan Ramón era inconfundible. Pero aquí se ve lo que yo quería decir con construcción y expresión: cuando este instrumento estaba ya perfectamente templado y definido, cuando ya todos lo conocían, cuando más perfecto era, resulta que Juan Ramón nos muestra que no está ni dominado ni fascinado por él; que lo considera sólo un instrumento, un aprendizaje del que conservará únicamente lo que le convenga para sus fines de cada momento: es decir, para expresarse en cada momento. Ya en *La estación total* su lenguaje empieza a suavizarse, a hacerse menos violento, más elástico, menos acusado. Y en los *Romances de Coral Gables* vuelve de pronto a una sencillez de metro y expresión como la de sus comienzos, sólo que con toda la maestría y todo el dominio adquiridos en este tiempo.

La obra entera de Juan Ramón, como la de todo gran poeta, es una lucha y un equilibrio constantes, un "dinamismo", como diría él, entre esas dos tendencias: construir y expresarse. Por eso la suya no es "poesía pura", porque la poesía pura pretende suprimir uno de los términos, pretende construir solamente, en nombre de una belleza ideal, mediante un lenguaje que sea, como dice Valéry, "impermeable a las cosas del alma". Incluso en su época de más acusado estilo, en la época de *Estío*, de *Eternidades*, de *Piedra y Cielo*, la obra de Juan Ramón no dejó de ser nunca una especie de diario. No creo que nadie se haya atrevido a poner a un libro de poemas un título siquiera parecido, en este sentido, a *Diario de un Poeta Reciencajado*. Lo que busca además en su lenguaje propio de esta época, no son brillos ni halagos, no es sacar partido de las cualidades que suelen considerarse las más propias del lenguaje como tal; sino más bien dar a este lenguaje una especie de opacidad, como una sujeción y esquematismo que impidan retardarse en él y distraerse de la idea. Llega a veces a un estilo casi telegráfico, al poema de dos o tres versos; y también a un retorcimiento violento, como conseguido a martillazos, que no es precisamente, por lo menos a primera vista, cosa grata al oído; porque su música se dirige más bien al intelecto. En efecto, no hay por qué escandalizarse: el intelecto también tiene su parte en la poesía, y atreverse a intitular *Canciones Intelectuales* a un grupo de poemas no es una de las menores pruebas de penetración que ha dado Juan Ramón Jiménez.

Con respecto a la expresión, es significativo que la prosa de Juan Ramón sea mucho más estilizada que su poesía. Lo



"tiende a la bomba absoluta"



"belleza impasible y casi matemática"

cuál, en el fondo, me parece lógico. Se ha dicho que la prosa es un procedimiento más artístico, más elaborado, más artificial que la poesía. Para el poeta, por lo menos, creo que sí lo es. En la prosa Juan Ramón concede más a la construcción, porque en ella la expresión es más indirecta. Para el poeta, para cierto tipo de poeta al menos, la poesía apenas es arte. En ella la expresión es tan directa y en vivo, el contenido tan inmediato para su autor, que casi parece que el poema es espontaneidad pura, sin artificio, sin arte. Por eso no es de extrañar que cuando una doctrina quiso llevar esta espontaneidad a sus consecuencias extremas, haciéndola incluso automática, hayan sido los poetas los que se pasaron casi en masa a su bando, mientras que los novelistas, dramaturgos, etc., la acogieron con bastante frialdad. Pero el surrealismo ha sido siempre un problema muy complejo, entre otras cosas por ese *automatismo* a que redujo la *espontaneidad*. Me imagino que fue este rasgo, o sus consecuencias, el que hizo que Juan Ramón se mantuviera siempre totalmente alejado del surrealismo. Esta es una de las cosas que se le reprochan a veces. Pero a un poeta del tipo de Juan Ramón esta escuela tenía que serle, no sólo ajena, sino incluso superflua.

Este problema de las escuelas, *ismos*, o como se les quiera llamar, complica increíblemente las cosas en nuestra época. Supongo que siempre ha habido, visto desde su momento, cierta confusión de este tipo; pero dudo que llegara a los extremos de nuestros días, en que es posible ver comiendo en el mismo plato, o en la misma antología, al que ya no es surrealista, al que todavía lo es, al que no lo fue nunca, y hasta al que todavía no lo es pero lo será de un momento a otro, etc., etc. Cuántos ha habido que, en este barullo, se han visto arrastrados a cambiar varias veces de bando. Esto es lo que Juan Ramón supo evitar. Que Juan Ramón concedió siempre gran importancia a esa espontaneidad más o menos subconsciente que los surrealistas elevaron a la categoría de diosa, es indudable. Pero evidentemente no podía *quedarse* en la espontaneidad automática, él que, bastantes años antes de que se hablara de surrealismo, se había pintado a sí mismo como un *medium* utilizado por un poder oscuro; pero que, enfrentándose a él, intentaba vencerlo y someterlo. Es el conocido poema que acaba con este verso:

... he de saber qué digo, un día!

él que ha dicho, con un tono un poco de defensa: "Sí, me gusta el orden, antes y después de crear." Para poetas de este tipo la vigilia, la razón y el intelecto tienen una función en la poesía — la tienen, sencillamente porque la tienen también en la vida. Para estos poetas el verdadero problema es expresarse, y es precisamente eso: un problema al que se enfrentan, una tarea, una cuestión de desarrollo y de plenitud. No, como en el surrealismo, una función mecánica, contenida en sí misma, que se trata cuando mucho de desencadenar de una vez por todas, y quedarnos viendo cómo funciona sin intervenir. Sino algo que se ausculta, se prueba, se intenta comprender, se corrige, se amplía. Porque para ellos expresarse es, evidentemente, revelarse. Pero esta ex-

presión sacada a la luz, esta revelación de la que se toma conciencia, se convierte también y al mismo tiempo en proyecto, en plan, en voluntad de sentido. Para el poeta que parte de esta manera de ver las cosas, el poema no puede ser sólo un automatismo revelador, una manera de saber quién es él (o quién es su subconsciente, que seguramente no es lo mismo); sino también una manera de hacerse como se desea, de desearse de tal manera y luchar por hacerse como se desea. Es lógico pues que esta manera de expresarse sea ante todo temporal, se desarrolle y crezca y guarde siempre relación con sus momentos anteriores.

El automatismo psíquico no tiene desarrollo, y por dos motivos: por automatismo, y por psíquico. Un automatismo puede perfeccionarse, por ese perfeccionamiento no es un desarrollo en el sentido vital. En cuanto a lo inconsciente que expresa —suponiendo que exista, que todavía está en discusión— es siempre equivalente. Un inconsciente no es mejor ni peor que otro, un momento del inconsciente bien vale otro momento. Al inconsciente no se le pueden pedir cuentas: no es una persona, sino un aparato que tiene la persona, tan aparato como el digestivo. No es responsable, no entra en la categoría de los valores. Por eso precisamente puede tener un automatismo. Ahora bien, este sistema tiene la gran ventaja de suprimir el problema del estilo, de la construcción, del mismo modo que el purismo en su forma ideal suprime el problema de la expresión.

Pero para los poetas de este otro tipo que dije antes, del tipo de Juan Ramón, ninguno de estos dos términos puede suprimirse. Todo lo que el poeta descubre como más peculiar e involuntario de sí mismo: su tono, su atmósfera, su ritmo, su música; todas estas cosas son para él datos que se trata de respetar y aprovechar al máximo, pero para hacerlos subir, por decirlo así, a un piso superior; para expresarlos en la luz y fundirlos con la expresión de todo lo demás: de los fines, de los anhelos, de las preferencias conscientes, de las ideas. De lo que se trata, en una palabra, es de fundir las facultades y los límites dados, por un lado, y los proyectos e ideales libres, por otro, en una unidad superior, una unidad de sentido para la que no encuentro mejor palabra que destino. *Destino* es justamente uno de los títulos que Juan Ramón ha utilizado para su obra completa, y una de las palabras más frecuentes en sus poemas de la última época. Tener, no sólo una vida, sino esa forma superior de vida que se llama destino, es, en primer lugar, tenerla toda ella expresada, es decir toda ella sacada al mundo del sentido, de lo que tiene sentido —aunque sea un sentido más bien inefable. En segundo lugar, tenerla toda libre, es decir escogida — o asumida, que es como una forma de escoger lo que no se podría rechazar. Vivir, como dice Juan Ramón

*con decisión de dioses verdaderos*

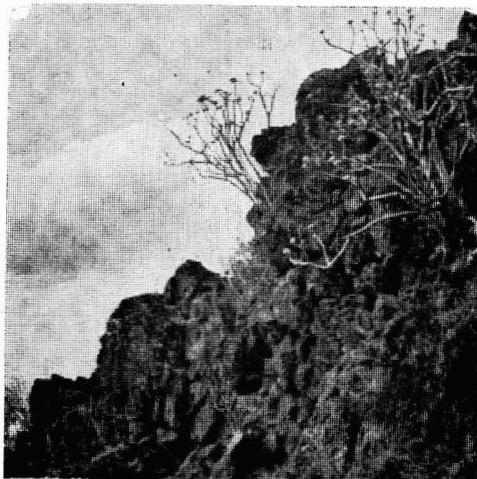
o, como dice también él:

*Un día, al fin, todo limpio,  
un día libre de libres.*

Juan Ramón me parece pues representativo de un tipo de poeta y de un tipo de poesía que para mí es urgente revalo-



—Du  
“¿quién es su subconsciente?”



—Brasil - Arquitectura Contemporánea  
“en ese espino seco”

rizar. Es ese poeta demasiado poco artista para satisfacer a los puristas, soñadores de exangües abstracciones, que quisieran ver en el arte un juego superior y un ejercicio glacial del desdén. Y al mismo tiempo, demasiado consciente y luminoso para gustar a aquellos otros que, asqueados o vencidos por ese carácter siempre inconcluso y medio fracasado, siempre de verdad a medias y de torturante ambigüedad que tiene la vida consciente, quisieran volver a una especie de vida uterina subparadisíaca, que si no desdena la vida puesto que protesta contra ella, tampoco la mira de frente como exige ser mirada. Ya sé que estas cosas, el desdén mental o el arrobó delirante, pueden ser y han sido a menudo heroicas. Pero hay un heroísmo oscuro y constante, modesto en cierta forma, que para mí es el único verdaderamente viril y que consiste en vivir la vida, nuestra vida particular de cada uno, sin remitir nuestra justificación última a otro lugar. Quiero decir que ese tipo de pureza soñada por ciertos artistas constructores de todas las épocas, esa pureza del que avergonzándose de vivir, se justifica sin embargo de seguir vivo en nombre de una belleza impasible y casi matemática, que se trata de oponer a esa vida misma; eso no me parece de veras heroico, sencillamente porque es tranquilizador como el suicidio. Cuando en el *Bhagavad Gita* el dios encarnado explica al joven guerrero la necesidad de la acción, es decir, del mal y de la impureza, resume su lección en estas palabras: “No renunciar a las obras, sino al fruto de las obras.” Para el artista renunciar al fruto de las obras es renunciar a sustituir la vida por el arte; comprender que esos frutos que su vida

da en forma de arte, ni le eximen de vivir como viven todos, ni puede remitir a ellos su destino de hombre, sino sólo expresarlo.

Aunque se ha hablado mucho del orgullo, del egoísmo y hasta de la torre de marfil de Juan Ramón, creo que este carácter de expresión de una vida y de un destino concretos no podría negárselo nadie a su obra. Se usa hoy en día la palabra “intimista” para insultar a ciertos poetas. A mí, acusar de “intimista” a la poesía lírica me parece tan absurdo como acusar de racional a la lógica. Porque, en fin, una cosa que se define como arte, que es además arte sin personajes, que no es figurativo y donde el ritmo es, históricamente, el rasgo exterior más constante, ¿cómo podría no ser íntima? ¿Cómo podría un poema, aunque fuese una oda a Stalin, estar hecho de otra cosa que de ritmo, sensaciones, sugerencias, asociaciones y otra serie de cosas que, puesto que no pueden, por definición, obtenerse objetivamente, son necesariamente íntimas? Otra cosa es que se nos diga que sólo tienen valor aquellos poetas cuya intimidad coincide con la del mayor número. Pero ¿cómo saberlo, puesto que es intimidad? ¿Cómo saberlo sino cada uno por sí mismo — es decir otra vez íntimamente?

Juan Ramón es en efecto un poeta “intimista”; es decir, un poeta. Pero el “intimismo” no es lo mismo que el juego purista o abstracto. Expresar sentimientos íntimos es expresar y es sentimiento, es decir, es vida y destino. Expresarse es pues, para este tipo de artistas, el problema y el ideal último. Pero el hombre sólo puede expresarse construyendo. Toda la vida es expresión, que hacer expresivo, pero la poesía es la expresión que quiere ser expresión, que no es sólo una emanación del acto que va a otro fin, sino del acto que si expresa se cumple. Por eso para estos artistas construcción y expresión son los dos términos de la obra de arte, pero no son dos términos simétricos. Porque la obra de arte es un puro construir que aspira a la desaparición de la construcción. Es un puro artificio encaminado a la espontaneidad. Por eso este artificio no será nunca confundido por ellos con un fin. El artista pura-



“no busca únicamente la belleza”

mente constructivo se propone la belleza y alcanza *tan sólo* la belleza, esa belleza preciosa tan diferente de la otra, cálida, palpitante, jadeante a veces y hasta sudorosa si es preciso y que yo llamaría, para distinguir, hermosura. La belleza, en cambio, es ésa que la estética ha definido siempre principalmente por su carácter *desinteresado*, y cuyas leyes no son más que las del gusto, fácilmente vulgarizado en placer o estragado en refinamientos. Pero la historia misma debería enseñarnos que el arte no es sólo arte, que el artista no sólo no busca únicamente la belleza, sino que en ocasiones puede incluso buscar conscientemente la fealdad. Si lo feo, lo grotesco, lo repugnante, tienen en nuestra época tanto lugar en algo que sin embargo seguimos llamando arte, me parece bien claro que no podemos seguir llamando arte a la belleza. No es que ahora lo feo nos parezca bonito, no; es que nos gusta lo feo. Cuando digo que nos gusta es una manera de hablar: quiero decir que nos expresa, que nos sirve para expresarnos, y del modo menos desinteresado del mundo, puesto que no es para olvidar nuestros intereses, sino precisamente para no distraernos ni un momento de ellos, de los más entrañables de ellos, para lo que los expresamos. Creo pues que podemos concebir un arte para el que la belleza no sea su fin, sino sólo su cuerpo; y cuyo verdadero fin sea expresarse en ese cuerpo, y expresarse en ese sentido doble: no sólo mecánica, automáticamente, sino también consciente y libremente, porque vivir no es sólo vivir; el sólo hecho de existir es ya un juicio sobre la existencia, una especie de definición, una elección de lo que será su esencia para nosotros.

"Para mí —dice Juan Ramón— la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca." Es esta poesía fundida con la existencia, nunca objetiva, es decir nunca pura construcción, pura cosa, puro objeto para el gusto, esta poesía que no es más que la expresión de la persona y de su destino, de sus búsquedas y encuentros de su destino, la que no podría, como dije antes, crear poemas del todo independientes unos de otros; la que renuncia al fruto de las obras porque renuncia a hacer frutos válidos por sí en abstracto, sino válidos sólo como frutos de las obras, es decir de la vida concreta, del destino particular que les da su calor y su sangre.

Así, las épocas anteriores de Juan Ramón, que él mismo ha llamado *sensitivo* e *intelectual* respectivamente, era lógico que le llevaran a una época tercera, que —como dice él— "supone a las otras dos", y que él considera una época de hallazgo y de realidad: "realidad de lo verdadero suficiente y justo". Su camino ha sido el natural de todo hombre, de todo pensamiento. Empieza siendo *sensitivo*, *artístico*, *objetivo*; empieza con algo parecido a lo que los filósofos llaman "realismo ingenuo". Esta época culmina, para mí, por un lado en las "Historias para Niños sin Corazón" y por otra en las "Marinas de ensueño". En las primeras el artista joven, descriptivo, pintor, el artista constructor empieza por poner poco de sí mismo en su obra, porque todavía no sabe bien quién es, y para saberlo precisamente hace esa obra; ese artista todavía artífice alcanza por primera vez plena-

mente el máximo de expresión que esa manera puede dar. Juan Ramón todavía cuenta, todavía no canta, pero cuenta ya con voz emocionante y melodiosa: "La carbonerilla quemada", por ejemplo, es puramente narrativo; pero a mí por lo menos me siguen dando ganas de llorar cada vez que lo leo. En las "Marinas de ensueño" entra ya en mucha parte la expresión consciente; pero es expresión de sensaciones, el poeta es pasivo, resonante, sensitivo: es, evidentemente, modernista.

Y rápidamente la evolución sigue su curso. La época modernista, según el propio Juan Ramón, dura en él unos tres años; según Díez-Canedo todavía menos. Y empieza la segunda época, crítica, intelectual, de dudas y desconfianza con respecto al mundo exterior; algo parecido a lo que los filósofos llaman "idealismo crítico". Es la época de la búsqueda del estilo personal, acusado, antipático a sabiendas. Es también la época que le ha dado fama de soberbio —lo cual era natural, puesto que su propósito, que es fundar todo en la idea y por lo tanto en el yo, él lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Es la época en que dijo cosas como éstas:

*Sé bien que soy tronco  
del árbol de lo eterno,*

*¡No estás en tí, belleza innumera*

...

*¡Estás en mí...*

*Yo solo Dios y padre y madre míos...*

etc.

Pero es también la época en que un día soleado, frente a ese sol tan real que parece gritar: "¡verdad, verdad!", el poeta de pronto se siente como acusado, como desnudo, y exclama:

*—¡Sí, soy mentira!*

Ya entonces Juan Ramón se da cuenta de las limitaciones de su segunda postura. Describiendo, por ejemplo, un tran-

vía donde viajan él, una mujer y un niño, dice:

*... ¡Silencio!*

*Ninguno —¡amor, dolor!—  
nos comprendemos.*

*—Y el sol muere.*

*Y nuestra triple ignorancia  
se queda en sombra. ¡Silencio—'*

Y en ese famoso soneto espiritual donde habla de "la elevada torre de su divino pensamiento", y de "guardar su lira del vano viento", de pronto, como palideciendo, se pregunta:

*Mas ¡ay!, ¿y si esta paz no fuera nada?*

y acaba:

*Que tú eres tú, la humana primavera,  
la tierra, el aire, el agua, el fuego,*

*(¡todo!*

*... ¡y yo soy sólo el pensamiento mío!*

Ese "tú eres tú" me parece importante. Es en el "tú", en el amor, como es natural, donde va a redescubrir la realidad, donde va a alcanzar la aceptación de los otros y del mundo exterior, y por allí una comunicación indudable y viva a la que pondrá el nombre de dios. He aquí esa comunicación sentida al acariciar a un perro:

*El siente (yo lo siento) que le hago  
la caricia que espera un perro desde*

*(siempre,*

*la caricia tranquila del callado  
en igualdad segura de expresión*

Es un dios bien particular, un dios con minúscula, inmanente, "deseado y deseante". En esta época final el poeta se expresa con toda plenitud, consciente de su expresión, y sin luchar ya por defenderse, en la idea, de la realidad exterior. Es, como dice él,

*el embriagado dios del suceder*

...

*feliz de repetirlo cada día todo.*



"toda la vida es expresión"

—Photography

Entonces, como sucede en algunos de los *Romances de Coral Gables*, puede expresar, maravillosamente y en toda su profundidad, las sobrecogedoras situaciones de la existencia verdadera, es decir de la existencia de un yo indudable en un mundo indudable. Pocas cosas, a mi entender, merecen menos que esto el nombre de evasión o de torre de marfil.

Esta final revelación de su vida, expresada en su final canto conseguido, es la que cuaja por ejemplo en el poema "Del fondo de la vida". En ese espino seco del que habla el poeta encarna la visión, la revelación de la realidad, de que la realidad es verdad; la revelación de la consistencia de las cosas en su "expresión distinta", como dice el poeta; la certidumbre de que, como ha dicho

otro poeta actual, "la vida no es sueño". Ver esto, ver esta revelación viva, vivida, vital, ver esto en un espino real, como sentido de lo real, o, para decirlo con sus palabras, "como hueso semillero de lo real", verlo y expresarlo como él lo expresa, con su peculiar ritmo natural, con su peculiar estilo escogido, con sus ideas y su sentimiento, revelándose y construyéndose a un tiempo, dando voz a su destino en los dos sentidos de la palabra: como fatalidad aceptada y como sentido conquistado; hacer de todo esto: sensación e invención, idiosincrasia y cultura, facultades y albedrío, revelación y comprensión, realidad e ideal, todo fundido, una unidad viva y luminosa; eso es para mí la poesía, por lo menos la única que de veras me importa: la poesía viva.

El indio elegiaco se impacienta a veces y murmura: *Si quieres conmoverte, llora tú primero.* (Paris, 22 de diciembre de 1920.)

A lo cual contesto al instante: "¿Qué yo he estrangulado al indio? No fui yo, usted me confunde. Yo soy mucho más indio que usted."

Gabriel Alomar dijo, a propósito de *El plano oblicuo*:

Siento por Alfonso Reyes una grande admiración. Difícilmente podría asegurar cuál es la personalidad que en él predomina, si la del crítico de cultura honda y vasta o la del literato refinadísimo. En él se unen, además, otras dos cualidades, no siempre acordes en nuestros escritores: un dominio pleno de la cultura nacional española y una educación de verdadero *aristarca* literario, ciudadano de la metrópoli del espíritu, en un supernacionalismo disperso a través de la vana y común distinción de las patrias. Alfonso Reyes es un ejemplar exquisito del esfuerzo de superación americano, constituido por tres grados de elevación sobre el tronco natal: la percepción depurada del propio americanismo (grado subjetivo); la bebida de aguas vivas en el manantial de la estirpe española (grado instructivo), y la apelación a la resultante máxima de la cultura actual, en las grandes metrópolis (grado educativo).

Acabo de recibir de Alfonso Reyes un libro, en el cual se refleja esa personalidad múltiple y rica. Se titula *El plano oblicuo*. Es una colección de cuentos y diálogos. Como pertenecen a diversas épocas, se ve a través de ellos la formación personal del autor. La divina Ironía sonríe (no sé si tristemente) bajo esas narraciones de gracioso funambulismo. Un ave ha pasado sobre nuestra lectura. ¿El cuervo de Poe? ¿El buho de Atenas? Yo creo que es el azor invisible de nuestras ceterías, siempre a la caza de la emoción eternamente nueva. Hay en esas páginas, singularmente, un diálogo entre Aquiles y Helena que parece continuación mental de las escenas del segundo *Fausto*, cuando Mefistófeles, disfrazado de Forkya, prorrumpe en burlas sardónicas, en pleno retorno de la herencia trágica, mientras Helena traspone de nuevo el umbral del palacio de Menelao en Esparta. Rectifico: he dicho "Ironía", y debí decir *humor*. Esa página y las del otro diálogo burlesco-erudito entre Eneas y Ulises son cepas de la vid heiniana. Reyes es un bulbul mexicano que anidó en los parques de Dusseldorf... Pero que aprendió también a cantar en el jardín paterno de Hardenberg, "a quien los libros llaman Novalis".

Pero ¿qué estridencia triunfal y satirizante corona el final de esa faciecia? ¿No será el cacareo del gallo socrático que se le escapó a Critón al ir a sacrificarlo a Esculapio? "El gallo, a voz en cuello, clarinea: ¡Acuérdate de aquel día." (*Los Lunes de EL IMPARCIAL*, Madrid, 2 de enero de 1921.)

En 21 de febrero de 1921, Manuel F. Cestero escribía a Pedro Henríquez Ureña (creo que de una a otra ciudad de los Estados Unidos):

Leo el libro de Alfonso... Buscando la justificación del título, he hecho esta observación que parece justificarlo. Leo *La cena*, por ejemplo. En uno que otro párrafo, cuando mi espíritu empieza a emocionarse, Alfonso corta la emoción y sigue impertérrito devanando la seda de su discurso. Para convencerme de mi observación he buscado en otros capítulos lo que en *La cena* encontré, y me ha sucedido lo mismo. Se siente esto: como si caminara uno por sobre una fresca y suave superficie plana, y de momento lo sorprendiera un declive por donde el cuerpo se corriera asustado, hasta no lograr por sí mismo ponerse nuevamente de pie. ¿Me explico bien?

Más o menos, esto había de decir en un extenso artículo "Ensayos críticos: Alfonso Reyes" (*Cuba Contemporánea*. La Habana, febrero de 1922).

En cuanto a los que creyeron ver en mi libro no sé qué peligros exóticos, asumiendo una actitud "racista" *avant la lettre*, parece que les contestara ahora el malogrado profesor Manuel Olgún, de la Universidad de Los Angeles, quien, examinando mis ataques contra las impostu-

## HISTORIA DOCUMENTAL

### XI. *El Plano Oblicuo*

(Segundo artículo)

3.

**E**L PLANO OBLICUO fue recibido con un gustoso desconcierto. Venía de zonas aún no frecuentadas entonces. Ante todo —como siempre me ha sucedido a lo largo de mi carrera— la crítica y los amigos manifestaban cierta extrañeza por el hecho de que yo mezclase la erudición y la poesía — en verso o en prosa. "¿Cómo usas sombrero, si usas zapatos?", parecen preguntarme una y otra vez.

—Usted no nos engaña, Reyes —dijo Valle-Inclán hojeando el libro—. Usted fuma marihuana como yo, o toma alguna cosa...

—Agua destilada —le dije—. Todo eso no entra, sino sale. Lo traigo adentro, sencillamente, y tal vez por eso vale poco.

Félix Lizaso escribía a José María Chacón:

Alfonso me mandó su *Plano oblicuo*... No sabe usted qué inquietud me produce ese aspecto de su talento. Noto por suerte, en las fechas de los trabajos, que son de hace mucho tiempo. Reconozco que me gustan, pero me desconciertan completamente. (De la Habana a Madrid, 14-xii-1920.)

Y al mes siguiente, me escribía más o menos: "¿Cómo es usted? ¿Está usted en sus cosas o es su antípoda quien las escribe?"

Arturo Farinelli me había escrito poco antes:

Francamente, me sorprende esta nueva (?) actividad suya, la destreza, originalidad, malicia, el humor de su narración un poco a lo Hoffmann, a lo Poe, con recuerdos de lecturas espiritistas y con una mezcla de las lecturas y cosas españolas que muchos pudieran envidiarle. Las bizarrías más extremas no podrán agradar a muchos: desconcertarán... Pero ¿dónde diablos halló la provocación para estas sus bellas y originales divagaciones? (Barcola, presso Trieste, 11-xi-1920.)

Rufino Blanco Fombona me confesaba así su desazón:

Me ha producido (el *Plano oblicuo*) una sensación de extrañeza constante, desde la primera hasta la última página. Nada más distante de toda cosa corriente, sin caer en rebuscamientos ni de tema ni de exposición. Se advierte un carácter y una pluma husmeadores de sensaciones difíciles y nuevas, un conocedor de varias literaturas, un erudito

## de mis LIBROS

Por Alfonso REYES

artista, un hombre que autoriza con su nombre y con su arte modos de sentir y de pensar de razas muy distintas de aquella a que pertenece. Para ilustrar con ejemplos y pormenores lo que digo en cuatro palabras de resumen, necesitaría escribirle un folleto, no una carta. (Madrid, 20 de oct., 1920.)

Ventura García Calderón dejaba traslucir, con otras palabras, una impresión percibida:

Para corresponder en algo a su gentilísimo envío del *Plano oblicuo* le mandaré dentro de pocos días un nuevo libro, *Cantilenas*, en donde sale a luz el indio elegiaco que todos llevamos adentro. Usted ha estrangulado al indio. *Tant mieux ou tant pis ou tant mieux*, decía Verlaine. Un ario burlón, un Estebanillo filósofo se desliza por el plano oblicuo para explorar todos los recodos del espacio y del tiempo. No se fatigará como Bouvard y Pecuchet, porque lo lleva de la mano la musa de la ironía; pero algunos desearíamos que le acompañase también la musa de la piedad.



A. Farinelli— "bellas y originales divagaciones"

ras "racistas" en *Tentativas y orientaciones*, etc., escribe:

La demoleadora crítica a que se somete este pretexto en éste y otros escritos, introduce una gran corriente de aire fresco en el ensayo hispanoamericano, tan viciado de *racismo*.

Recuérdese cuántas veces, desde Alberdi y Sarmiento hasta Blanco-Fombona, nuestros ensayistas han invocado el término "raza" —¿contaminación del idealismo romántico de Schelling y Herder en extraña alianza con el positivismo?— para explicar nuestras costumbres e instituciones ("La filosofía social de A. R.", *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, XXI, N° 1, enero de 1955; pasaje más tarde recogido en su libro *Alfonso Reyes, ensayista*. México, 1956).

En carta del 24 de enero de 1921, dirigida a J. García Monge, le decía Rafael Heliodoro Valle:

A. R. nos acaba de conturbar con *El plano oblicuo*, porque juega con lo absurdo como un protagonista que se complace en ser la víctima. (*Rep. Americano*, Costa Rica, enero de 1921.)

¡Y todo ese pretendido exotismo —como lo he confesado a propósito de *La entrevistista*— era fruto de mi ambiente juvenil mexicano! Claro que incluyo en el ambiente las auras culturales que se respiran, y no sólo las realidades groseras y de primera instancia. Un escritor que siempre ha pisado el suelo firme y nunca se ha perdido en las nubes, en vez de manifestar extrañeza ni sobresaltos, me escribía, acertando a expresarlo todo en dos palabras:

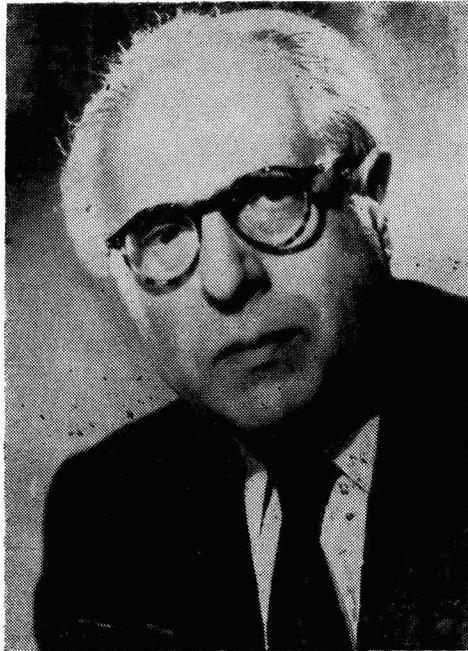
En esas páginas, tanto como la tuya, siento que está mi juventud ¡todo un jirón del pasado! (Carlos González Peña, México, 21 de enero de 1921).

Pues, en efecto, el libro era, en el riguroso sentido cronológico, un pasado, para el año en que salió a luz. La crítica no siempre se tomó el trabajo de examinar las fechas de estos cuentos, y de aquí que a veces los entendiera como productos de "las últimas modas y los últimos modos", —como dijo Cipriano Rivas Cherif (*La Pluma*, Madrid, noviembre de 1920)—, modas y modos a que en varios años se adelantan. Por su parte, Francis de Miomandre escribía más tarde:

Los cuentos del *Plano oblicuo* son ya célebres. Aparecieron en 1920, y es lástima que el público francés no los haya conocido entonces, pues hubiera apreciado a qué punto influían ya en A. R. ciertas preocupaciones estéticas que más tarde se han generalizado. (*Le Manuscrit Autographe*. París, v, N° 26, marzo-abril de 1930.)

Aún no se habían expresado en modas ni en modos esas preocupaciones estéticas.

Por supuesto, no todo había de ser extrañeza. Hubo crítica, y de la más comprensiva —amén de los textos ya citados— en páginas de Antonio Espina (*España*, Madrid, 13 de noviembre de 1920); Ramón López Velarde (*México Moderno*, México, 1º de diciembre de 1920); Guillermo de Torre (*Reflector*, Madrid, diciembre de 1920); Gabriel Alomar (*El Imparcial*, Madrid, 2 de enero de 1921); una nota anónima de la *Revista de Revistas* (México, 9 de enero de 1921); otra de Carlos González Peña, también anónima (*El Universal*, México, 20 de diciembre de 1921); del fiel y ecuánime dominicano don Federico García Godoy, siempre tan atento a mis libros; y todavía en este último lustro, por no haber conocido antes el *Plano*, el gran crítico chileno "Alone" (Hernán Díaz Arrieta), le dedicó unas palabras llenas de simpatía (*El Mer-*



J. Cassou— "todo es mito y proyecto"

curio, Santiago de Chile, 26 de septiembre de 1948). Es singularmente expresivo (porque manifiesta la atracción que el libro le produjo, despertando en él —que aún era un novato— una especial curiosidad por ciertos aspectos del romanticismo germánico) el artículo que escribió Jean Cassou en la *Revue de l'Amérique Latine* (París, abril de 1924).

El libro tentó a los traductores. El 11 de enero de 1931, G. Jean-Aubry (traductor de Conrad, ejecutor literario y biógrafo de Larbaud), me manifestaba el deseo de trasladar al francés la *Lucha de patronos*. No llegó a hacerlo. Varios cuentos del *Plano* han sido traducidos, ya parcial o ya íntegramente, y los enumeraré por orden creciente de "lejanía lingüística": 1) Al portugués: "A primeira confissão" ("La primera confesión"), trad. de Cira Nery, *A Cigarra*, Río de Janeiro, ¿1951? 2) Al italiano: "La prima confessione", trad. fragmentaria de Massimo Mida (Massimo Puccini), *Il Novo Corriere*, Florencia, 29 de junio de 1948. 3) Al francés: "Lutte de Patrons" ("Lucha de patronos"), trad. de Georges Pillement, *Revue de l'Amérique Latine*, París, 1º de diciembre de 1922; "Le Repas", ("La Cena"), trad. de Jean Cassou, *Revue de l'Amérique Latine*, París, 1º de abril de 1924; "La première confession", trad. J. Cassou, *La Revue Bleue*, París, 17 de julio de 1926; "L'Entrevue", ("La Entrevista"), trad. J. Cassou, *Le Mail*, París-Orléans, junio de 1928; "Comment Chamisso dialogue...", ("De cómo Chamisso dialogó..."), trad. J. Cassou, *La Nouvelle Revue*, París, octubre de 1928; recogido en el vol. de G. Pillement, *Les Conteurs Hispano-Américains*, París, Delagrave, 1933. 4) Al inglés: "The Supper", ("La Cena"), trad. E. Smiley, *Adam*, Londres, julio-agosto de 1947. 5) Al alemán: "Die verschwundene Königin", ("La Reina perdida"), trad. Inés E. Manz, *Neue Zürcher Zeitung*, Zurich, 13 de abril de 1930.

Jean Cassou llegó a traducir todo *El plano oblicuo* y aun había añadido al final, para aumentar el volumen, una traducción del ensayo *Huelga*, escrito el 13 de agosto de 1917, inédito entonces y luego recogido al final de *Las visperas de España* (1937). Se manifestaba muy im-

presionado ante las posibles influencias del romanticismo germánico que él creía advertir en el *Plano oblicuo*, y que él mismo deseaba poner a contribución en su primera novela, ya en marcha por aquellos días. Antes había traducido a Unamuno, a Ramón Gómez de la Serna, y era un exceso de benevolencia que todavía se interesaría por traducirme y publicar mi obra en francés.

Me escriben de París —decía Rafael Heliodoro Valle— amigos fieles, que son escritores sin padecer envidias. Dicen en sus cartas toda la alegría que sintió la colonia de lengua cervantina cuando supo que la Librairie Gallimard, la editora de la *Nouvelle Revue Française*, iba a publicar en lengua molieresca su libro de cuentos *El plano oblicuo*, traducido por Cassou, y que ha entregado, para ser vertida al mismo idioma, su estupenda *Visión de Anáhuac...* (*El Mundo*, La Habana, 9 de abril de 1926 y *El Universal Ilustrado*, México, 6 de mayo, 1926).

Pero Cassou tuvo mala suerte con los editores. Anduvo de Herodes a Pilatos. Intentó cierta editorial del boulevard Saint-Germain con la que Ventura García Calderón tenía algunas relaciones; después, llamó a la puerta de Émile Paul, recomendado por Edmond Jaloux; más tarde, en Gallimard, donde ya me habían citado para firmar el contrato, le perdieron los originales, y él hasta llegó a creer (según me dijo) que le ponían obstáculos para obligarlo a darles contra su voluntad no sé qué libro de su cosecha. Habló a Corrêa, a Dujardin, a "Excelsior", y al fin pensó en publicar el libro por su propia cuenta... Sus cartas me han permitido reconstruir esta historia, que va desde Madrid, septiembre de 1923, hasta septiembre de 1930 y cubre, durante estos siete años, mis últimos días de España, mi permanencia como Ministro en París, mi regreso a México, mis Embajadas en Buenos Aires y en Río de Janeiro.

¡Pobre *Plano oblicuo*! —me escribía en su última carta referente a este triste asunto— Ha visto usted cuán fabulosa es la vida? ¡Todo es mito y proyecto!

Así es, realmente, y a veces raya en lo increíble. Por lo menos, me he quedado con una buena cosecha de misivas del querido amigo Cassou, donde no son lo menos interesante las consultas que me hacía sobre lugares dudosos de su traducción.

Esta historia de las traducciones de Jean Cassou —que acaso me decida yo a publicar por mi cuenta algún día —si él me autoriza— merecería capítulo aparte. Jean Cassou había aparecido por Madrid entre agosto y septiembre de 1923, y al instante habló de traducir al francés *El plano oblicuo*. De entonces data nuestra larga y firme amistad. Nunca olvidaré el mensaje que me mandó cuando, en estos últimos años, combatía por la Francia Libre. El mensaje asumió la forma de un artículo publicado en varios periódicos de la América del Sur: *Un verdadero humanista*. Desde aquel sitio y en aquella hora de peligro, el excelente escritor y amigo echaba a volar su pensamiento y se encontraba con las memorias de nuestra convivencia en Madrid y en París.

El año de 1954, el sabio amigo Fernand Braudel se ofreció espontáneamente a averiguar la posibilidad de que se publicasen las traducciones de Cassou y de Pillement.

Le envié los datos, pero nunca volvió a decirme una palabra.

# PIERRE FRESNAY

“CUANDO canto me vuelvo un poco loca...”

Y Pierre Fresnay, el hombre de la pipa, ese hombre chaparro, hosco, tallado en madera asiente con la cabeza...

Pierre Fresnay se casó con una mujer que parece un ramo de flores. Alegre, vigorosa como la tierra misma, y sencilla. Los dos viven en una casa de campo cerca del Bosque, en Neuilly, en pleno París. Una casa blanca con un techo pelirrojo, llena de elfos, de fantasmas, de estrellas y de arcoiris.

Pero yo no ví a Pierre Fresnay en su casa, sino en el Teatro de la Michodiére, ya que en ese momento actuaba en una de las numerosas obras de Roussin: *Los huevos del avestruz*. . . Pmimero entré al camerino de Yvonne Printemps. La actriz ha cambiado un poco pero sigue siendo la misma primavera a quien le robó el nombre. Tiene un halo de música a su derredor.

—Señora Printemps, el portero no me quería dejar entrar. Y me colé cuando él se descuidaba y aquí estoy. El viene tras de mí echando chispas por la nariz porque usted ha prohibido la entrada a su camerino. . . Yvonne Printemps. se ríe. Ríe con una voz que salpica de chispas azules el cuarto. Su risa es famosa en toda Francia.

—No se preocupe, señorita. Yo me las arreglaré con el portero. Y además usted va a participar en la pequeña fiesta que le ofrezco a mi vestidora que hoy cumple ochenta y cuatro años. Aquí hay galletas y champaña y un pastel que traje de mi casa.

(Efectivamente, hoy es el cumpleaños de su vestidora e Yvonne Printemps. viene al teatro especialmente para felicitarla y celebrar junto con otras compañeras, vestidoras también, este evento en su camerino siempre lleno de rosas).

—Fíjese, señorita, tengo un brazo roto, o más bien un brazo que me rompí hace algunos meses, y por eso, casi no salgo. Tiene usted suerte de encontrarme en el teatro, porque hacía mucho que yo no venía. . . Pero siéntese, señorita, siéntese. Dentro de unos instantes contestaré a todas sus preguntas.

Yvonne Printemps es una de esas mujeres-flores y pajaros a la vez, que dejan caer sus plumas poco a poco, ante los ojos de los oyentes admirativos. ¿Quién no ha oído cantar a Yvonne Printemps?

Una vez, el 21 de diciembre de 1952, para ser exactos, Yvonne Printemps recibió esta carta: “Tan sólo quiero que usted sepa que hay entre sus espectadores, entre ese público que le causa a la vez tanta angustia y tanta alegría, personas perdidas en la duda y entregadas al desequilibrio, y que reciben al oír la un consuelo y una dulzura que renuevan su confianza en la vida, y esto, muy pocas veces se encuentra. Y siempre le estarán agradecidas por este extraordinario regalo. . .” Y transcribo aquí la carta de un sacerdote que le escribe tímidamente: “Señora, tan sólo conozco su voz a través de la radio y de un disco ya rayado. . . Las notas altas son límpidas y puras, las notas bajas tienen tal calidad de terciopelo, y hay en ellas tanta expresión, sensibilidad y encanto, que no he podido

## e YVONNE PRINTEMPS

Por Elena PONIATOWSKA

olvidar jamás la impresión profunda y conmovedora que usted me ha hecho sentir. . . ¿Qué da usted conciertos a los que yo podría asistir? ¿O cree usted, (si la obra es lo suficientemente conveniente para un monje. . . artista y músico) que pueda yo alquilar un palco con mi familia en el teatro de la Michodiére, y escondiéndome en el fondo, sin que nadie



P. Fresnay— “uno de los más atentos”

me vea, pueda escuchar de nuevo, y mejor que en el cine o en la radio, esos bellos valsos que oí en Viena en 1899, antes de internarme definitivamente en el seminario?”

Yvonne Printemps se pone grave y se dirige hacia mí. . .

—Cuando yo era pequeña, conocí a un carpintero— que en sus ratos de ocio fabricaba un mueble miniatura, una verdadera maravilla de marquetería. ¡Cómo lo comprendo ahora! ¡Amar lo que uno hace es la fuente misma de todas las alegrías. . . Si yo fuera barrendera quisiera que mi calle fuera la mejor barrida del mundo. Yo quiero al teatro con una pasión tal que no puedo soportar el trabajo mal hecho. Pongo en mi profesión todo el amor del que soy capaz. Siempre me entusiasmo, me exalto y arranco a galope tendido. Para llegar a lo que soy he trabajado como loca, y encuentro que la profesión teatral es la más bella del mundo.

—¿Y qué opina usted, señora, acerca de los grandes éxitos de su marido?

—Me dan gusto. ¿Qué quiere que le diga? Pero hay cosas que me parecen un

poco raras. Por ejemplo, en el pueblo en donde se filmó *Monsieur Vincent* ¿sabe usted?, la película acerca de la vida de San Vicente de Paul, en el altar de la iglesia, tienen una fotografía de San Vicente de Paul que no es otro que mi marido en la película del mismo nombre. Y es que Pierre Fresnay se ha identificado tanto con el personaje que yo creo que San Vicente tendrá de ahora en adelante el rostro de Fresnay. Yo no soy una rata de iglesia y no soy nada mocha, pero me parece exagerado. . . Hay pueblitos en Francia en que le rezan a mi marido como a un santo.

Albert Dubeux conoce sin duda mejor que nadie (desde el punto de vista periodístico) a Pierre Fresnay. En una conversación le dijo una vez que su escepticismo no podía concordar con el espíritu de caridad de Vicente de Paul. Fresnay le contestó: “vea usted este retrato de Vicente de Paul que llevo siempre conmigo. No es un rostro ingenuo o enternecido. Fíjese nada más en el ojo. Es uno de los más atentos y de los más enterados que yo conozco. Esa mirada no tiene ensueño o ilusión alguna. Es en el personaje de *Monsieur Vincent* en el que menos ha tenido que intervenir mi oficio o mi técnica de comediante. No creo que haya nada difícil de ejecutar en el teatro si uno está de acuerdo con el carácter y el modo de vida del personaje creado.

—El personaje de Morand en *El Renegado* debió entonces caerle a las mil maravillas. . .

—En las tres cuartas partes de la película no tuve más que dejar libre curso a una parte de mí mismo. La posición de Morand a lo largo de la película es la misma o casi la misma que la mía, porque en el fondo soy un reformado. Pero fue un verdadero problema para mí el expresar, al final, la emoción que invade a Morand en el momento en que lo llaman de nuevo para formar parte de las filas militantes de la Iglesia. Los problemas de la religión, al menos por lo que se refiere al dogma, los ritos y la pertenencia, ni siquiera tiene caso pensarlo, no pueden plantearse frente a mí, porque no pienso así. La situación no despertaba en mí la menor emoción. . .

—Sin embargo, la escena es de lo más conmovedora. . .

—Me lo han dicho. Pero para encontrar esas lágrimas que el director de escena Joannon quería provocar, tuve que recurrir a una especie de transfusión de emociones. Me conmoví con otro pensamiento que el de la situación dada.

—He aquí una observación, referente a la sinceridad del comediante, que nos lleva al coro del problema planteado por Diderot en su. . .

—Le suplico que no nos embarquemos en una discusión acerca de *La Paradoja del Comediante*. . .

—¿Por qué?

—Porque, al menos, habremos tenido esta originalidad. No hay un solo ensayo o texto acerca del actor de teatro que no haya tomado en serio este problema falso planteado por Diderot. El montón de comentarios contradictorios en el que este autor chapucea y acaba por enlodarse totalmente, ha agotado por completo un problema que en realidad nunca existió. Es evidente que la sinceridad del actor es una sinceridad secundaria que no puede llevarlo jamás al olvido total de su calidad

de intérprete ni a la pérdida de su propia personalidad dentro de la del personaje. Servirse de un hecho tan patente para proscribir la sensibilidad en el arte del comediante, no es más que la invención (demasiado famosa) de un espíritu para quien el arte teatral siempre será ajeno. El mayor mérito de esta obra es que, entre tantos textos que le han sido consagrados, Jacques Copeau haya escrito el prefacio de la edición de 1929. Jamás se ha dicho algo más pertinente y más certero sobre el arte del comediante, y sobre todo acerca de la sucesión de estados de alma por la que debe atravesar el actor antes de dejarle su lugar al personaje.

—¿No piensa usted, sin embargo, que algunos cómicos actúan mucho más con su inteligencia, su cerebro, y otros con su instinto y su sensibilidad?

—Es tan evidente que resulta superfluo comprobarlo...

(Se han dicho cosas muy diferentes acerca del actor Pierre Fresnay. Pierre Brisson, director del *Figaro*, declara que Fresnay "ya sea bajo la piel de cabra del viejo Noé, en traje de ceremonia o en mangas de camisa, cree totalmente en su papel o por lo menos aspira a creer en él. Lo siento absolutamente incapaz de aceptar, sin sufrir, un papel que no sienta totalmente suyo, e incapaz, cuando ama al personaje interpretado, de no identificarse con él completamente. Pone en juego todos los ardores de su talento; el escenario se transforma en un centro de excitación. Es el contrario del desdoblamiento lógico y reflexivo del oficio puntual." Otras personas, por el contrario, han dicho que Fresnay es un actor preciso, meticuloso, que compone su personaje desde el exterior, y que todo lo prepara de antemano.)

Sin embargo, la mejor descripción que se ha hecho del joven Fresnay es la de madame Colette: "Un actor encantador y joven, dotado de un físico de ardilla, ligero como una ardilla, con una bella mirada convincente y una inteligencia aguda. Tiene, además, una comprensión luminosa."

Hay en Pierre Fresnay extraños contrastes. Tiene manos demasiado musculosas, que no van con su rostro. Por eso casi nunca las usa. Tiene una silueta elegante y es un hombre chaparro, sin envergadura. Su articulación es buena pero casi no abre la boca para hablar, y nadie ha visto sus dientes sobre el escenario. No, ni siquiera Yvonne Printemps.

El mayor homenaje que le pueda rendir un asistente a la obra teatral que está presenciando, es el del silencio. El silencio durante los actos. Pero no cualquier clase de silencio, sino el silencio absoluto, sólido, el que no destruye una tos, ni un ademán torpe, o el ruido de un programa arrugado. El silencio hecho del esfuerzo inconsciente de cada espectador por abstraerse, olvidarse a sí mismo, suspender en él todo aquello que podría distraerlo, para dedicarse plenamente a la obra allí representada, vivirla junto con los actores, fundirse en la acción y participar totalmente en los problemas, ya sean ficticios o reales, de los hombres sobre el escenario.

Este silencio es un obsequio, una ofrenda que los autores teatrales y los comediantes no han recibido muy a menudo. Sin embargo, en una de las representaciones de *Fantasio* de Musset, el prodigio del silencio se realizó al ver actuar a Pie-

rre Fresnay. Ese día Fresnay perdió totalmente la conciencia de su personalidad, y tuvo el sentimiento de que no era él quien hablaba, sino otra persona que se había sustituido a él mismo. Al finalizar la obra, reinó también un gran silencio. Nadie aplaudió, pero nadie tampoco lograba levantarse de su asiento. Me acuerdo que cuando vi por primera vez la película *Monsieur Vincent*, con Pierre Fresnay, nadie aplaudió al finalizar la película, y muchas de las personas se quedaron ensimismadas y adoloridas en su butaca de cine. Las gentes lloraban y todas se quedaron silenciosas. Pierre Fresnay tiene una fuerza tan grande, que su vida interior, su poder magnético se refleja en su rostro, en cada uno y en el más mínimo de sus ademanes. Su talento es sin duda superior a su personalidad, porque fuera de la escena, Fresnay es un hombre sobrio, casi severo, que no habla mucho, y que por ningún motivo recurre a la publicidad o cae en declaraciones espectaculares. No hay nada más difícil que definir el talento de un actor. Hace cincuenta años el arte del comediante, del actor, era un arte de interpretación. Interpretación amplia, potente, abundante, enfática en su sinceridad e ingenua, de una ingenuidad tan extrema que opacaba al buen gusto. Ahora el arte del comediante es un arte de reproducción minuciosa, precisa, delicada y matizada, simple, lúcida y sobre todo crítica. El contraste llama la atención porque significa un renuevo total. Sarah Bernhardt, por ejemplo, y Mounet Sully, serán siempre actores románticos, muy be-

llos y muy conmovedores, claro está, pero actores de movimiento, de plástica, recitadores de bellas frases, moduladores de cálidas palabras. Pero en ellos no existía la sinceridad, esa sinceridad abrupta y dura que emana de Pierre Fresnay en cualquiera y cada uno de sus papeles. Los actores de ahora dicen que "saben" ante todo; lo justifican todo al través de la sinceridad. Niegan la técnica. Los más absolutos, declaran que la enseñanza teatral y los cursos de arte dramático son superfluos, y su actuación teatral se transforma en movimientos escuetos. Hablan casi en voz baja porque prefieren que nadie los oiga al caer en la "exageración" en el famoso "over acting" norteamericano. Sin embargo, al eliminar voz y ademanes, su actuación se vuelve "pequeña"... ¿Qué importa que su actuación sea "mezquina" si es justa?

Pierre Fresnay simplifica su actuación escénica sin empobrecerla. Elimina veinte ademanes para hacer uno solo, más convincente. Jamás recurre al efecto ramplón, al gesto que llamaría la atención y cosecharía aplausos forzados. No, Fresnay es de una absoluta sinceridad, sin caer jamás en la simpleza.

Fresnay es un hombre reservado, un pequeño protestante testarudo, cerebral, que desconoce casi por completo el abandono en la escena. Su sensibilidad lucha contra su herencia protestante.

Yvonne Printemps siempre ha dicho que su *Monsieur Vincent* no tiene ninguna imaginación, pero es un hombre de una gran intuición...



—Paris - Théâtre  
Y. Printemps y P. Fresnay— "un arte de reproducción minuciosa, precisa y delicada"

## SOBRE LAS FUENTES DEL

## BATEAU IVRE

y

## SOBRE EL PROBLEMA

de las

## FUENTES EN POESIA

Por Roger CAILLOIS

(Trad. de T. S.—

Del Libro Jubilar de Alfonso Reyes.)

La Sra. Noulet añade algunos pasajes, mucho menos convincentes a decir verdad, de Louisa Seifert y de Albert Mérat.<sup>4</sup> Los saca del segundo *Parnasse*



"medir el genio poético de Rimbaud"

*Contemporain*, el de 1869, sobre el cual le corresponde el mérito de haber llamado la atención.

El poema de Dierx apareció por primera vez en la misma colección, con la que Rimbaud se deleita y en la que sueña en publicar los suyos. Admira especialmente a León Dierx. Declama sus versos con Delahaye en 1870. En junio de 1871, cuando medita regresar a París, es a él a quien piensa dirigirse. Ahora bien, este es el momento en que compone el *Barco ebrio*, que lee a Delahaye en el mes de septiembre siguiente. La misma Sra. Noulet recuerda estos datos. Acaba de discutir durante cuarenta páginas una serie de conjeturas muchísimo más hipotéticas, coincidencias minúsculas, dudosas, evanescentes. Sólo<sup>5</sup> ella se refiere al *Viejo solitario*, señalando todas las razones que tenemos para estar seguros de que Rimbaud lo leyó y apreció precisa-

mente en esta fecha. Lo cita en parte, pero sin analizarlo ni comentarlo y, como en el primer verso se dice:

... como un pontón sin vergas y sin mástiles

ella se limita a observar: "El genio de Rimbaud es haber suprimido el *como*."<sup>6</sup>

El poema de Dierx, con los de Baude-  
laire y Verlaine, ¿no habría pues proporciónado a Rimbaud más que la identificación del barco y del poeta?

Es tiempo de reproducirlo entero:

Soy como un pontón sin vergas y sin mástiles,  
azaroso despojo de las trombas tropicales,  
y que flota, haciendo rodar lingotes en sus calas,  
sobre una mar sin límites y bajo fríos climas.

Los vientos silbaban antaño en sus mil poleas.  
Bajel abandonado que va al garete,  
rueda, vano juguete del flujo y el reflujo,  
¡el antiguo explorador de las verdes  
Australias!

No le queda ya ni uno sólo de los marineros  
que cantaban sobre la gavia desplegando la vela.  
Ningún faro enciende a lo lejos su roja  
estrella;  
se balancea, abandonado y solo sobre las  
grandes ondas.

El mar a su alrededor se alza y lo zarandea,  
y cada onda arranca una viga de sus flancos;  
y los monstruos marinos siguen con sus  
ojos blancos  
los espejismos confusos del cobre bajo  
el oleaje.

Flota, despojo inerte, al capricho de las  
ondas sordas,  
desdeñado por los cruceros de bonetas  
tendidas,  
con el casco aún pesado de riquezas perdidas,  
de tesoros arrebatados a los países fabulosos.

Así soy. ¿Hacia qué puertos, qué arrecifes,  
qué abismos,  
debes acarrear los secretos de mi corazón?  
¿Qué importa? Ven a mí, Caronte, viejo  
remolcador,  
¡espumador taciturno de remos sublimes!<sup>7</sup>

¿Vale la pena condensar estos veinticuatro versos? El tema está suficientemente definido: un barco abandonado, sin tripulación ni timón, boga, lleno todavía de un cargamento fabuloso. Fatigado, lamentable, pero orgulloso de su esplendor pasado, espera el desenlace: naufragio o retiro. Antaño, sus viajes lo han embriagado sin duda; ya no aspira en lo sucesivo más que al anonadamiento o al reposo.

La primera lectura muestra que es no sólo el símbolo, sino el tema casi íntegro del poema y numerosos elementos, lo que *El viejo solitario* parece haber proporcionado al *Barco ebrio*. Dejo de lado el vocabulario marítimo (onda, ola, mar sorda, casco, etc...), que, como ya he dicho, no prueba gran cosa, aun cuando el empleo simultáneo en los dos textos de palabras menos inevitables, tales como pontón o tromba, no deje de llamar la atención. Lo importante es que no se trata de unos barcos cualesquiera, sino de barcos que van a la deriva, al azar de las corrientes, sin aparejo, sin timón y sin tripulación, y que —coincidencia ésta altamente significativa— ni siquiera valen la pena de que se los vuelva a poner a flote o de que se los remolque. A este respecto, no hay ninguna precisión que no figure paralelamente en los dos textos. Basta ponerlos uno enfrente de otro:

UN POEMA de León Dierx, titulado *le Vieux Solitaire* [El viejo solitario], presenta, creo, una analogía manifiesta con el *Bateau Ivre* [Barco ebrio] de Arthur Rimbaud. Las fuentes de este poema, como es sabido, han sido estudiadas como pocas. Las diferentes investigaciones que se han hecho están registradas de manera tan completa como pertinente en las páginas 240 a 249 de la obra de la Sra. E. Noulet *Le premier visage de Rimbaud*.<sup>1</sup> La autora examina y discute extensamente los numerosos trabajos que han descubierto sucesivamente en el *Barco ebrio* las influencias de Théophile Gautier (¿Quién será rey?), de Baudelaire (*El viaje*), de Edgar Poe (*Las aventuras de Arthur Gordon Pym*), de Jules Verne (*Veinte mil leguas de viaje submarino*), de Chateaubriand (*Los Natchez*) del *Almacén pintoresco*, de Víctor Hugo (*Los trabajadores del mar*), de Verlaine (el soneto *Angustia* de los *Poemas saturninos*), de Maurice de Guérin y de muchos otros.

Un hecho es particularmente notable. Estos estudios no logran nunca ofrecer más que correspondencias de detalles, dispersas, dispares, a veces extremadamente lejanas y discutibles: concedo que Rimbaud haya encontrado los pájaros ladradores [*oiseaux clabaudeurs*] en Chateaubriand y los monitores en el *Almacén pintoresco*. Pero de algún sitio tenía que haberlos sacado. Admito también que tomé de alguna parte a Behemot y Leviatán (pero no necesariamente de Gautier, más bien de la Biblia), el Maelstrom (pero no necesariamente de Edgar Poe), los ahogados de aspecto extático (pero no necesariamente de Jules Verne), etc.

En cuanto a fundar una influencia o un préstamo en el empleo de algún término de navegación o de botánica, es propiamente una deformación del espíritu. El vocabulario, después de todo, es común a todo el mundo. La Sra. Noulet, por lo demás, deja las cosas claras con prudencia y mesura. La conclusión que se desprende de su pesquisa, aunque ella no la formule tan concisamente, no parece ir mucho más lejos que esto: las lecturas de Rimbaud le han proporcionado el léxico y el material de su poema. Lo cual era fácil de imaginar. En realidad era inevitable. Para que se haya sentido hasta ese punto la necesidad de verificar que el poeta no inventó todo, la impresión de originalidad producida por el *Barco ebrio* tenía que ser bien grande.

Queda el poema de León Dierx, que la Sra. Noulet no ignora. Sospecha incluso que Rimbaud pudo haber tomado de él el símbolo del navío errante. Pero, en definitiva, no le concede un lugar privilegiado. De hecho, ha encontrado mientras tanto otros textos donde un poeta se compara a un barco:

Nuestra alma es un buque de tres palos  
que busca su Icaria.<sup>2</sup>

(BAUDELAIRE)

Hacia el bergantín perdido, juguete del  
flujo y el reflujo,  
mi alma apareja para espantosos naufragios.<sup>3</sup>

(VERLAINE)

## Viejo solitario

No le queda ya ni uno sólo de los  
 marineros  
 pontón sin vergas y sin mástiles  
 bajel abandonado que va al garete  
 azaroso despojo  
 vano juguete del flujo y el reflujo  
 flota, despojo inerte, al capricho  
 de las ondas sordas  
 y cada onda arranca una viga de sus flancos  
 desdeñado por los cruceros de bonetas  
 tendidas.<sup>8</sup>

La expresión es siempre, como adrede, diferente, pero el conjunto del cuadro da su valor a la comparación. Permite tomar en cuenta concordancias accesorias que, por separado, podrían parecer fortuitas, tales como el plural generalizador de las increíbles Floridas, que responde al de las verdes Australias, o la evocación de los monstruos marinos que balancean por una parte la mención de Behemot y Leviatán, y que introducen los únicos versos de Dierx que hacen presentir, éstos sí, la atmósfera del poema de Rimbaud:

y los monstruos marinos siguen con sus  
 ojos blancos  
 los espejismos confusos del cobre bajo  
 el oleaje.

Finalmente, los dos poemas se basan en la oposición de una carrera agotadora bajo los trópicos y de un reposo final esperado en el naufragio o encontrado en aguas más quietas. La gran diferencia es que en el *Barco ebrio* están extensamente descritas las trombas tropicales y los países fabulosos que son sólo indicados en *El viejo solitario*. Pero el pontón sin mástiles de Dierx navega ahora bajo "fríos climas", en espera del puerto, el arrecife o el abismo, y entregándose de antemano a la discreción del Barquero Infernal. Del mismo modo, el *Barco ebrio*, extenuado, exclama:

¡Oh que mi quilla estalle! ¡Oh que vaya yo al mar!<sup>10</sup>

y desea por lo menos los antiguos parapetos de Europa y el lodazal "negro y frío", donde un niño hace flotar su juguete.

Es bien claro: no sólo el mismo símbolo, sino también los mismos elementos y el mismo tema. No obstante, los dos textos están separados por una distancia tal, que la similitud del tema se hace por decirlo así imperceptible. No es extraño: en poesía, el tema cuenta casi tan poco como en pintura. Al lado del *Barco ebrio*, el poema de Dierx parece un simple boceto a partir del cual Rimbaud compuso el suyo. En efecto, todo puede coincidir: tema, léxico, alegoría, material. Queda, para establecer la diferencia, la calidad poética.

Nunca se repetirá demasiado: es posible que para la zoología pájaro ladrador sea reductible a pájaro burlón, pero seguramente no en poesía, del mismo modo que increíbles Floridas no es reductible a verdes Australias, y menos todavía aventuroso despojo a "Plancha loca escoltada por los hipocampos negros" o a trombas tropicales a los julios que hacen "derrumbarse a garrotazos los cielos ultramarinos de ardientes embudos".

## Barco ebrio

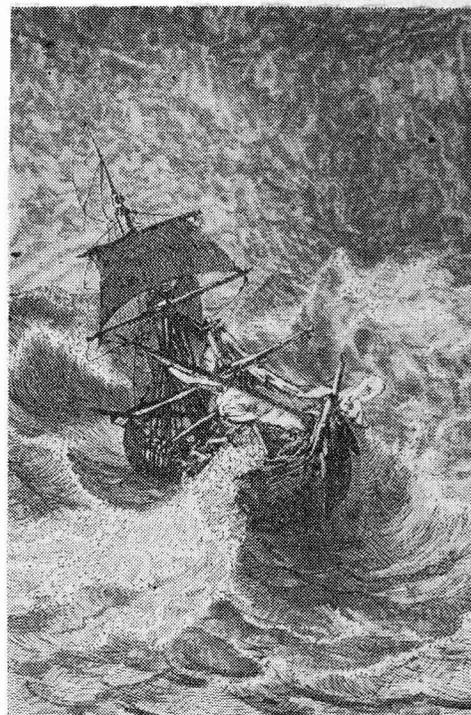
Ya no me sentí guiado por los boteros  
 Iba desreocupado de todas las tripulaciones  
 Me lavó, dispersando timón y arpeo  
 plancha loca  
 barco perdido  
 más ligero que un corcho, he bailado  
 sobre las ondas  
 el agua verde penetró en mi casco de pino.  
 Yo que los monitores y los veleros de  
 las Hansas  
 no hubieran sacado mi casco ebrio de agua.<sup>9</sup>

¿Quiere esto decir que el valor del *Barco ebrio* reside ante todo en el poder de evocación y en la orquestación verbal? Aparece todavía más claramente, a mi juicio, en lo que yo llamaría la exaltación del tema tomado de León Dierx. El *Viejo solitario* cuenta solamente la fatiga de un errar aventuroso y la aspiración a la liberación final. La estructura del *Barco ebrio* es más compleja: el destino del navío loco comprende primero una fase fluvial y controlada, a la cual sigue la aventura, la embriaguez y la fascinación de la carrera libre, el maravillarse ante el mundo vasto y violento, el consentimiento en convertirse en la presa dócil de una meteorología desordenada. Finalmente, el cansancio.

El *Barco ebrio*, que mira por encima del hombro a los bajeles utilitarios (*portadores de trigos flamencos o de algodones ingleses*), es sin duda un despojo, pero es un despojo colmado y que quiso ser despojo. Por eso el poema no aparece en ninguna medida como una imagen de la soledad, de la impotente tribulación y de la vana desesperación. Propone un programa moral: el barco que va a la deriva, sin amarra, sin piloto y sin palabras, representa el abandono total a la suerte y al instinto, el rechazo deliberado de una vida dirigida por la razón y la voluntad. Alaba el rechazo de toda disciplina y de toda constrictión. Recomienda la elección de una existencia vagabunda y deslumbrada, sin brújula ni puerto de atraque, ni inscripción marítima, en una palabra lejos de las convenciones y de las servidumbres de la vida civilizada, encontrando incluso cierta voluptuosidad y cierto orgullo en escarnerlas insolentemente. De donde la insistencia en describir el aspecto salvaje, opulento, desmesurado de la naturaleza tropical: fauna, flora y clima.

Literariamente, Rimbaud se atiene en esto a los consejos que él mismo acaba de dar en *Ce qu' on dit au poète à propos des fleurs* [Lo que dicen al poeta a propósito de las flores], donde yo no veo en modo alguno una imitación o una parodia de las *Odas funambulescas*, sino por las buenas el *Arte poética* del Rimbaud de 1871, que opone a Charleville las Floridas de su sueño y a los vegetales franceses, ríspidos, tísicos, ridículos, las corolas fabulosas de las selvas tropicales.

El lado biográfico del *Barco ebrio* es indiscutible. Sólo que el relato, que traduce aquí la intención, precede al acontecimiento: *he visto . . . , he tropezado . . . , he seguido . . . , significa quiero ver, quiero tropezar, quiero seguir*. Esta avidez del mundo era tan fuerte que no pudo ser apaciguada por la poesía. Haber escrito el *Barco ebrio* no eximió a su autor



"casco ebrio de agua"

de vivirlo. No pudo, puesto que no sustituía la realidad por la literatura, sentirse en regla para con sus deseos o sus obsesiones por haberlas trasladado en poesía. En las descripciones del *Barco ebrio* vibra la impaciencia de la aventura parisina, que se identifica precisamente con la aventura literaria. Pero más de uno, yendo aún más lejos, creyó encontrar igualmente el anuncio de otras partidas hacia Java, Chipre o Etiopía, y hasta la agonía de Marsella. Ciertamente, no hay aquí ninguna profecía, sino conocimiento de sí mismo y certidumbre oscura de que no hay empresa, embriaguez o éxito, que no acaben un día por cansarnos y decepcionarnos: el "lodazal negro y frío" no es solamente, "a la vuelta de las tierras cálidas", el jergón de hospital, es también, después de las presuntuosas tentativas condenadas en *Una temporada en el infierno*, el desdeñoso rechazo de escribir.

Cuentan que Keyserling, que aborrecía las comillas, daba a los escritores este consejo: "Nada de citas; plagios". Gide (¿o Valéry?) hace observar que el león está hecho de cordero digerido. ¿Cómo no darles la razón? La búsqueda de las fuentes es un placer de detective: dejan de interesar desde el momento en que se confiesan o son manifiestas. Tal persona que ignora adrede que La Fontaine versifica a Esopo, que Racine traduce a Eurípides o Corneille a Guillén de Castro, se alegra mucho de poder poner en una nota que

El jefe tuerto montado sobre el elefante Getula<sup>11</sup>

(HEREDIA)

reproduce literalmente o casi

Cum Getula Ducem portaret bellua luscum

(LUCANO)

Se persiguen entonces con delicia las analogías más tenues, las más fugitivas, las menos convincentes. Vana búsqueda: podemos estar seguros de que cuando se trata de un verdadero león, la carne de la presa está bien asimilada. Por lo demás, la mayoría de las veces, lo que realmente ha sido transmitido desafía a toda investigación: puede ser un acento, un detalle insignificante en uno, decisivo en

el otro, el cebo de una curiosidad, cada una de las semillas, ínfima al principio, que se hincha hasta ocuparlo todo, o también un rechazo, un asco tal vez, el origen no de una presencia, sino de una abstención. ¿Y cómo juzgar una ausencia?

Al escribir este estudio, no he tenido la intención de pagar tributo a un hábito que sigo considerando fastidioso. He querido matizar un desprecio que a veces he llevado a extremos acaso menos defendibles de lo que creía: comparar el poema de León Dierx con el *Barco ebrio* es, después de todo, una de las maneras posibles, si no fáciles, de medir el genio poético de Rimbaud.

1 (*El primer rostro de Rimbaud*) Bruxelles, 1953.

2 Notre âme est un trois-mâts  
cherchant son Icarie.

3 Au brick perdu, jouet du flux et du  
reflux.  
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.

4 *Ibid.*, pp. 244-245. Etienne enumera otros nombres, *Le mythe de Rimbaud (Structure du Mythe)*, Paris, 1952, p. 77.

5 Por lo menos así lo creía yo. La Sra. Noulet, a quien comunicó el manuscrito de este estudio, me hizo observar, muy escrupulosamente, que la comparación se encuentra igualmente en Jacques Gengoux, *La pensée poétique de Rimbaud*, 1950, p. 328. El autor cita cinco versos del poema, pero se queda ahí, y se da bien cuenta del parentesco entre el desdén de los *cruceros* de Dierx y el desprecio de los *Monitores* de Rimbaud. Agradezco vivamente a la Sra. Noulet esta indicación, así como las útiles precisiones bibliográficas que tuvo la amabilidad de comunicarme.

6 E. Noulet, *op. cit.*, p. 244.

7 Je suis tel qu'un ponton sans vergues  
et sans mâts,  
Aventureux débris des trombes tropicales,  
Et qui flotte, roulant des lingots dans ses  
cales,  
Sur une mer sans borne et sous de froids  
climats.

Les vents sifflaient jadis dans ses mille  
pouliés.  
Vaisseau désemparé qui ne gouverne plus,  
Il roule, vain jouet du flux et du reflux,  
L'ancien explorateur des vertes Australies!

Il ne lui reste plus un seul des matelots  
Qui chantaient sur la hune en dépliant  
la toile.  
Aucun phare n'allume au loin sa rouge  
étoile;  
Il tangue, abandonné tout seul sur les  
grands flots.

La mer autour de lui se soulève et le roule,  
Et chaque lame arrache une poutre a ses  
flancs;  
Et les monstres marins suivent de leurs  
yeux blancs  
Les mirages confus du cuivre sous la houle.

Il flotte, épave inerte, au gré des flots  
houleux,  
Dédaigné des croiseurs aux bonnettes  
tendues,  
La coque lourde encor de richesses perdue,  
De trésors dérobés aux pays fabuleux.

Tel je suis. Vers quels ports, quels récifs,  
quels abîmes  
Dois-tu les charrier, les secrets de mon  
coeur?  
Qu'importe? Viens à moi, Caron, vieux  
remorqueur,  
Ecumeur taciturne aux avirons sublimes!

#### Vieux Solitaire

8 Il ne lui reste plus un seul des  
matelots  
ponton sans vergues et sans mâts  
vaisseau désemparé qui ne gouverne plus  
aventureux débris  
vain jouet du flux et du reflux  
il flotte, épave inerte au gré des  
flots houleux

et chaque lame arrache une poutre a  
ses flancs  
dédaigné des croiseurs aux bonnettes  
tendues

#### Bateau Ivre

9 Je ne me sentis plus guidé par les  
haleurs  
J'étais insoucieux de tous les équipages  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin  
planche folle

bateau perdu  
plus léger qu'un bouchon, j'ai dansé  
sur les flots  
l'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Moi dont les Monitors et les voiliers  
des Hanses  
n'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau

10 O que ma quille éclate! O que j'aillie  
a la mer!

11 Le chef borgne monté sur l'éléphant  
Gétule.

## PROBLEMAS DE MEXICO

### ECONOMIA Y HABITACION

Por Fernando CARMONA

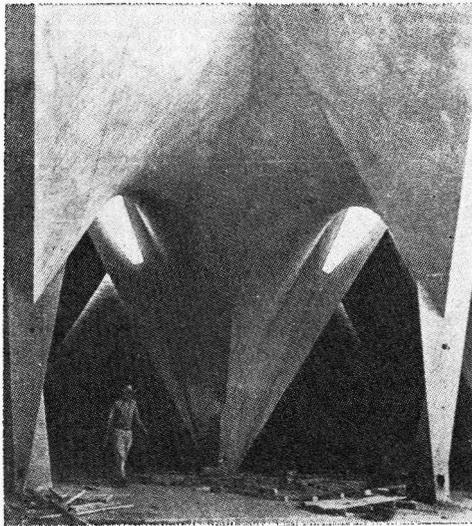
#### Características del Problema Mexicano

A PESAR de las limitaciones en cuanto a nuestro propio conocimiento del problema de la habitación, investigaciones locales sucesivas como las practicadas por el Banco Nacional Hipotecario en diversas ocasiones, el Instituto Mexicano del Seguro Social o gobiernos, como el de Jalisco, así como los escasos datos censales, permiten estimar que en los centros urbanos del país existen casi un millón de viviendas inhabitables. Las tendencias dinámicas del problema, por otra parte, permiten suponer que el crecimiento demográfico, especialmente el urbano, deja un considerable déficit

de habitaciones. Si a esto se añade el número de viviendas destruidas por el uso y por la falta de conservación adecuada, podrá deducirse que el problema se agrava de día en día.

No es conveniente repetir aquí muchos datos que son extensamente conocidos. Me refiero, en especial, a los provenientes de la investigación efectuada por el Banco Nacional Hipotecario en 1952, en la que tuve la fortuna de participar, publicados en el número 6 de la Revista "Estudios", que esa institución editaba entonces. Permítaseme solamente recordar que se estimaba que el número de tugurios en aquella fecha pasaba de 200,000 en la ciudad de México, y el de la categoría llamada "jacales", de 60,000. Asimismo, se estimaba que más del 44% de los habitantes de la ciudad vivían en esas formas de habitación. Por último, la diferencia entre el aumento del número de familias y el de las nuevas viviendas construidas, se calculaba de siete a diez mil viviendas anuales.

En Guadalajara, conforme a un estudio recientemente llevado al cabo por el Gobierno de la entidad, a iniciativa de la Dirección de Pensiones Civiles del Estado, más de una cuarta parte de la población de esa ciudad vive en "cuartos redondos", y como ocurre en la capital de la República, quienes los habitan pertenecen a los grupos de más bajos ingresos. Situaciones semejantes sin duda existen en ciudades como Monterrey, León, Mexicali, Tijuana, Puebla. La situación es particularmente aguda en ciudades en expansión, con los denominadores comu-



—Arquitectos de Mexico  
"Las tendencias dinámicas"



—Foto Instituto Nacional de la Vivienda  
"el hacinamiento y la promiscuidad"

nes de ingresos reducidos relativamente al precio de la vivienda, orientación de las inversiones hacia construcciones caras, especulación con terrenos, costos crecientes de construcción, y demás acompañantes inevitables de una política económica que no ha encontrado remedio a la inestabilidad monetaria, a las deficiencias del sistema crediticio y fiscal, a la baja productividad, particularmente agrícola, y a la emigración rural, sin contrapartidas suficientes en ocupaciones secundarias y terciarias.

Las tendencias apuntadas han seguido actuando, es de esperarse que el número de tugurios y jacales haya aumentado y que sean mayores el hacinamiento y la promiscuidad, así como el abismo entre la capacidad adquisitiva de sectores mayoritarios de la población y el precio en el mercado, en venta o en alquiler, de las nuevas viviendas ofrecidas por los inversionistas.

#### *Causas demográficas.*

Si bien la población en localidades hasta 2,500 habitantes representaba, conforme al censo de 1950, el 57.4%, y por consiguiente la población urbana ascendía al 42.6%, su distribución es muy desigual en la República. El 48% de la población total se localiza en la región central del país. La población rural aumentó el 1.6% en promedio anual de 1940 a 1950, la urbana registró un incremento de 5.9%; pero regiones como la Pacífico-Norte experimentaron un aumento medio del 9.4% en la población urbana. Mayor aún fue el crecimiento en entidades como el Distrito Federal y Baja California, en las que los habitantes nacidos en otros estados representan casi la mitad y las tres quintas partes de su población, respectivamente. Entre los dos últimos censos la población rural creció un poco más de dos millones, en tanto que la urbana aumentó en casi 4.1 millones.

¿A qué obedece esa presión migratoria? Las causas son múltiples. Destacan, sin embargo, las siguientes: falta de tierras para un gran sector de campesinos; ausencia de crédito que reúna condiciones de oportunidad, baratura y suficiencia; desocupación de los campesinos en las regiones de agricultura más mecanizada y eficiente; falta de medios y técnicas adecuadas en otras regiones y las consecuentes baja productividad, subocupación y desocupación rurales; inseguridad y otros factores. En fin, los lugares comunes de nuestra tragedia rural, que halla en el "bracerismo" su expresión más patética.

Mandalbaum, Doreen Warriner y otros autores, han calculado la población campesina redundante en países de escaso desarrollo económico. Antes de la última guerra la población sobrante en Europa Oriental, dado el nivel de producción de las técnicas agrícolas modernas, era del 26%. En Polonia el excedente ascendía al 33%. La proporción que se encontraría en México es semejante a las anteriores y ella representa, a la vez que un obstáculo serio para la formación y consolidación del mercado nacional, presión potencial sobre los centros urbanos.

Todo ello se traduce en bajos ingresos campesinos. Hecho que indudablemente repercute, a través de los movimientos migratorios a las ciudades, en una seria presión sobre el nivel de salarios en el país. El campesino que casi nunca cono-

ce prestaciones de trabajo y apenas dispone de recursos monetarios, encontrará satisfactorio el salario que se le ofrece por bajo que sea, si va acompañado de otras prestaciones; más aún, está acostumbrado a formas ínfimas de habitación y la falta de viviendas adecuadas en la ciudad no es para él motivo de desaliento. Numerosos campesinos presionan sobre el mercado de trabajo citadino. Así, la gran movilidad de la mano de obra, su abundancia y baratura y las grandes reservas de sub-ocupados y desocupados, presionan desfavorablemente sobre el precio de la mano de obra, es decir, sobre el salario. Esta situación sólo beneficia a los empresarios y retarda el desarrollo nacional.

#### *Inestabilidad monetaria.*

Una vez recuperado el país de los efectos de la depresión mundial 1929-1933, los precios han seguido una continua carrera ascendente, hecho que eventualmente ha causado las varias deva-

luaciones monetarias. Conforme al Banco de México, y para concretarnos tan sólo al período 1939-1955, los precios al mayoreo en esta ciudad de México han aumentado más de cinco veces. El promedio anual de crecimiento de los precios ha sido de más del 10%, si se compara un año, con el inmediato anterior; pero el incremento medio respecto de los precios que prevalecían en 1939 es de casi el 30%.

Los incrementos registrados en el capítulo de materiales de construcción son todavía más importantes, y en el mismo lapso han aumentado más de seis veces y casi 2/5 partes más que el índice general de precios. Nunca se ha calculado un índice de precios de los terrenos; pero los incrementos registrados en centros urbanos superan a los anotados anteriormente. En estos 16 años son numerosas las regiones urbanas que han experimentado aumentos de 15, 20, 30 ó más veces, en ciudades como Guadaluajara, Monterrey, León, Ciudad Obregón, Mexicali, y todas las que registran un crecimiento considerable.

Los bancos privados del país, incluyendo los de ahorro y préstamo, capitalización, hipotecarios y otros, sólo destinan una tercera parte de sus créditos a plazos medio y largo, es decir, con vencimientos superiores a un año. La estructura esencialmente especulativa de la banca nacional significa que prevalecen altos tipos de interés, mayores normalmente que el incremento medio anual de los precios. Las compañías de seguros están muy lejos de dedicar sus voluminosos recursos a la construcción de viviendas baratas. Por el contrario, al igual que ciertas instituciones crediticias, han contribuido a la especulación con terrenos, de la que se benefician y a la construcción de edificios comerciales suntuarios, a pesar de que a menudo resultan escasamente redituables.

Los costos crecientes de construcción que superan al aumento promedio de los precios, especulación con terrenos, presión demográfica incesante sobre los centros urbanos y altos tipos de interés contribuyen todos a hacer más amplio el desequilibrio entre el costo de la vivienda y la renta que se le fija. En la ciudad de México, la congelación de las rentas también juega su papel para ahondar el desequilibrio.



*"inconvenientes de todo género"*



—Fotos Instituto Nacional de la Vivienda  
*"la falta de viviendas adecuadas en la ciudad"*



"no pasa del 2%, la población económicamente activa del país"

El desarrollo económico de los últimos tres lustros ha sido conducido sobre la base de una estructura fiscal que en su conjunto resulta regresiva, es decir que descansa en pagos proporcionalmente mayores de impuestos y otros gravámenes por parte de los sectores de bajos ingresos de la población, sobre la base de una política de salarios que dista mucho de ser adecuada; y sin freno efectivo a los factores que tienden a deteriorar el ingreso campesino, a todo ello se añade una dependencia del capital exterior que parece ser creciente.

#### Otras causas.

En contra de su apariencia, las inversiones extranjeras crecientes constituyen un freno a la efectiva industrialización nacional, por lo menos en la forma en que vienen permitiéndose —indiscriminadamente y sin control eficaz—, debido a su ventajosa situación frente a la industria nacional, técnica y financieramente, basada en el apoyo de poderosas casas matrices situadas en su país de origen; el efecto descapitalizador de la salida de dividendos, el desplazamiento de viejas industrias autóctonas y el escaso fomento a la creación de nuevas industrias complementarias de las principales, por su lógica conveniencia de importar materias primas, partes y productos semielaborados, en muchos casos; el control de ciertos recursos naturales no renovables que el país pierde para siempre con su exportación —que son productos clave como materias primas industriales—, así como de servicios básicos del tipo de la energía eléctrica, con todas sus consecuencias en uno y en otro caso, además de otras manifestaciones igualmente negativas, como la presión de todas clases ejercida por esos inversionistas extranjeros para impedir el desarrollo de industrias nacionales que podrían ir contra sus intereses inmediatos.

Frenar el proceso de industrialización quiere decir no aumentar la capacidad de proporcionar ocupación a un ritmo suficiente como para absorber el crecimiento natural de la población y el motivado por la emigración rural; pero a consecuencia de su política de obtener una máxima productividad, en términos



"el agudo problema de la habitación"

generales, las industrias extranjeras que se establecen únicamente dan ocupación a pequeños volúmenes de mano de obra, a cuyo efecto debe añadirse el de la desocupación que se registra cuando industrias nacionales menos eficientes (y que ocupan mayor mano de obra), quedan inactivas por la competencia de las primeras; y como uno de los atractivos principales para el inversionista extranjero consiste en el bajo nivel de salarios del país, nivel que conserva fundamentalmente, el problema de la desocupación se agrava con el de bajos ingresos de los que sí encuentran empleo para sus brazos, quienes son también ocupantes seguros de tugurios, colonias paracaidistas, jacales y habitaciones miserables de todo género.

Los factores estudiados han determinado que no sólo el producto nacional sea sumamente reducido, sino que el reparto del ingreso nacional sea totalmente insatisfactorio. Es sabido que la porción del ingreso representada por sueldos y salarios se redujo del 30.5% al 23.8% del ingreso total, de 1939 a 1950, en tanto que las utilidades, intereses y dividendos aumentaron del 34.5% al 47.9% en ese lapso; y en 1952 ascendían ya al 51.0%. En 1955, como era desgraciadamente de esperarse, de acuerdo con datos recientemente dados a la publicidad por la Nacional Financiera, puede calcularse que los recursos de quienes percibían intereses, utilidades, rentas, dividendos y "otros ingresos por propiedades" alcanzaba cerca del 55.1% del producto y 52.1% de todo el consumo nacional estimado por esa institución.

El renglón de sueldos y salarios comprende lo mismo a quienes reciben el mínimo o aun salarios por debajo de él, que a los sueldos de altos funcionarios y utilidades disfrazadas de retribución por el trabajo de dirección de muchos empresarios. No obstante, conforme al último informe de la Nacional Financiera, este sector captaba sólo cerca del 25% del ingreso nacional y los otros sectores el 75% restante.

Es difícil decir cuántas personas recibieron ese gran ingreso bruto, pero muchos hechos hacen suponer que no pasan del 1% al 2% de la población económicamente activa del país. Aun suponiendo que los cálculos de la Nacional Financiera fuesen exagerados, salta a la



—Foto Instituto Nacional de la Vivienda  
"pobre nivel de vida tradicional"

vista la gran desproporción existente. Está en la conciencia de todos.

Aparte de los factores monetarios y de otra índole que influyen sobre los costos de construcción, la industria productora de estos materiales aún no está bien integrada, ni estructural ni técnica ni regionalmente, y son notables además muchos vicios en las prácticas constructivas.

#### Capacidad de pago.

¿Qué significa todo lo anterior en función de la capacidad de pago de la población para adquirir una vivienda adecuada?

Recuérdase que de conformidad con la investigación llevada a cabo por el Banco Nacional Hipotecario, los ingresos familiares promedio encontrados en las regiones de tugurios ascendían a menos de \$ 350.00, en los de jacales a poco más de \$ 275.00 y en las colonias proletarias a menos de \$ 450.00. Otra investigación sobre la situación del ingreso y del gasto familiar en el Distrito Federal, realizada por la Oficina de Muestreo de la Dirección General de Estadística hace poco menos de dos años, muestra que el promedio de ingresos del Distrito Federal era de \$ 948.00 por familia, pero en los cuarteles de la ciudad como el número 1, constituido por colonias del tipo de la Romero Rubio, Tepito, Rastro, Penitenciaria, etc., el promedio apenas llegaba a \$ 514.00 mensuales por familia.

Es pertinente la aclaración anterior, porque si bien los ingresos medios familiares en esta entidad, que son de los más altos de la República, podrían parecer suficientemente favorables, el hecho es que la influencia de la distribución presente del ingreso nacional desvirtúa completamente todos los promedios que se calculen por habitante. De acuerdo con otra encuesta realizada por la propia Dirección General de Estadística, en 1950 poco menos de las 3/5 partes de las familias del Distrito Federal tenían un ingreso inferior de \$ 300.00 mensuales y casi 3/4 partes contaban con recursos inferiores a \$ 900.00 mensuales; y a pesar de los indudables aunque insuficientes aumentos en los sueldos y salarios durante los últimos años, es muy probable que la presencia constante de grupos migratorios que aumentan las filas de los parcial o totalmente desocupados, o que en todo caso influyen sobre el mercado urbano de la fuerza de trabajo ejerciendo presión para mantener bajos los salarios, en la forma en que antes expliqué, motivan que la proporción anterior se mantenga sensiblemente igual, aunque el tope presente no fuera de \$ 900.00, sino digamos de \$ 1,000.00 ó \$ 1,100.00.

Es perfectamente claro que las regiones urbanas de mala habitación son aquellas en que el ingreso de sus habitantes es más bajo.

Los datos correspondientes a la situación de la clase obrera son aún más desalentadores, pues el promedio encontrado por la Dirección General de Estadística era de \$ 568.00 mensuales por familia en septiembre de 1954, alcanzándose un máximo de menos de \$ 800.00 como promedio en las familias formadas por siete miembros y un mínimo de \$ 350.00 mensuales aproximadamente, en las familias constituidas por dos personas; unos y otros por debajo de los pro-

medios generales encontrados en el Distrito Federal.

Esto es natural, pues el nivel de salarios en los distintos países corresponde normalmente al grado de organización obrera, su poder de contratación dentro de los niveles de producción y composición de los capitales invertidos, por una parte; y a las tradiciones y requerimientos de una vida mínima en cada país, por la otra. Y en México, desgraciadamente, la organización sindical sigue siendo sumamente deficiente; bajo el grado de capitalización y de productividad; y pobres las tradiciones en cuanto al nivel de vida, por obra de las centurias de explotación colonial y semicolonial del país y debido a las condiciones de vida ínfimas del sector campesino que alimenta constantemente las reservas de la fuerza de trabajo.

Debe señalarse todavía que las rentas promedio que se pagan en el Distrito Federal, conforme a esa encuesta, ascienden a poco más del 10% del ingreso familiar; y que esas rentas, también en promedio, apenas permitirían cubrir un capital de \$ 12,000.00 en un plazo de 15 años, aun si se considera el bajo tipo de interés del 5% anual. Las rentas promedio pagadas por la clase obrera, en iguales condiciones de plazo e interés, apenas permitirían amortizar un capital de \$ 6,700.00. Para cubrir un capital de unos \$ 14,000.00 que permitiera pagar el costo de una habitación de especificaciones adecuadas, se requeriría, en esta entidad, un promedio del 12% del ingreso familiar, en el mismo plazo y tipo de interés indicados, pero los promedios en cuarteles como el 1 y la Delegación de Gustavo A. Madero tendría que ascender al 22% y al 20%, respectivamente, *sin considerar todavía el precio del terreno*. Los obreros tendrían que disponer de proporciones mucho mayores.

En otras palabras, puede afirmarse que el actual nivel de ingreso de la gran

mayoría de habitantes del país es insuficiente para permitirles pagar una habitación y cubrir además sus otros gastos normales. Quienes viven en las categorías más bajas de viviendas, a cuyos ingresos ya se han hecho alusión, no podrían ni siquiera remotamente amortizar el costo de una vivienda apenas adecuada.

Por último, como causa y como efecto, las inversiones de los grupos que se reservan para sí la mayor parte del ingreso nacional, tienen una importancia proporcionalmente menor en la industria de la construcción, conforme a diversas estimaciones, que en otros años. A pesar de que más de la mitad de las inversiones totales en la construcción se realizan en el Distrito Federal, las tendencias en cuanto al número de unidades de vivienda construidas no son favorables, en comparación con el crecimiento demográfico. Pese a las deficiencias de las estadísticas sobre construcción elaboradas en esta entidad, no es arriesgado concluir que la mayor parte se ha venido destinando, particularmente después de 1947, a la construcción de habitaciones para uso de su propietario, casi siempre de tipo residencial; y se construyen proporcionalmente menos viviendas de alquiler que en otras épocas, con rentas cada vez más altas y en consecuencia fuera del alcance de la mayoría de la población.

#### Posibles soluciones.

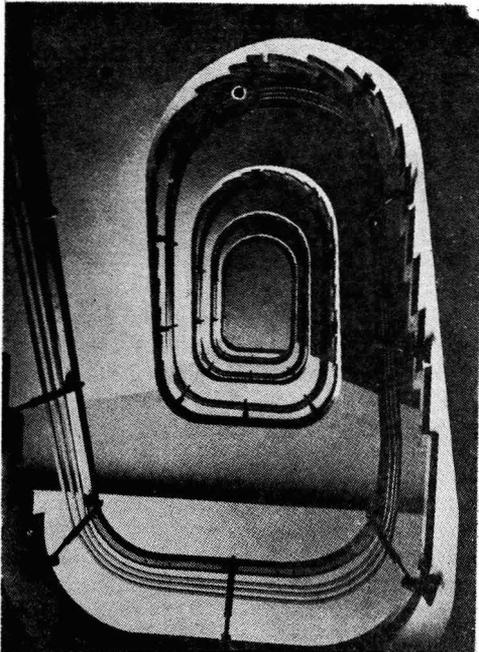
No debe olvidarse que la cuestión del alojamiento no es básica para el sistema de iniciativa particular, aunque su solución no pondría en peligro la estructura esencial del capitalismo, que radica en la propiedad privada de los medios de producción. Y si bien es cierto que el sistema engendra obstáculos ilimitados a la resolución de asuntos fundamentales para el nivel de vida de la población (y que es precisamente la miseria de los muchos en los que se apoya su desarrollo, especialmente en sus primeras fases, todo lo cual hasta hoy ha determinado que casi no haya un país bajo este régimen que no registre un agudo problema de la habitación); también es cierto que, como se decía, el siglo xx ha presenciado enormes cambios en lo que respecta, particularmente, a las políticas implantadas por los gobiernos de muchos países y las posibilidades institucionales y financieras en que se apoyan aquéllas.

El análisis económico del problema de la vivienda, considerado como exponente principal de la industria de la construcción, ha llevado más y más al convencimiento de que esta industria contribuye en gran medida a la formación de capitales, que es determinante muchas veces decisiva del volumen de ocupación que existe en un país en un momento dado, y que, con otros instrumentos de lucha anticíclica, podría ocupar lugar destacado en la política económica.

No puede pasarse por alto la evolución presente de la situación política y económica internacional. No cabe duda que ganan fuerza creciente los factores tendientes al logro de la paz y la coexistencia pacífica de las naciones de diversa estructura política, económica y social. En estas condiciones, no es imposible que se registre una cierta estabilización del sistema capitalista, apoyado en el mayor intercambio comercial con los países fuera de este sistema, estabilización que podría permitir que los cuantiosos recursos hoy destinados a preparativos bélicos se



—La familia del hombre  
"gran movilidad de la mano de obra"



—Arquitectos de México  
"precio de la vivienda y poder de pago"

destinen a fines constructivos y que los países altamente desarrollados contribuyan al desarrollo efectivo de los rezagados. Los deseos y los esfuerzos de toda persona consciente van en esa dirección.

No puede decirse que el interés gubernamental por este asunto sea nuevo de ningún modo. Hay antecedentes de esfuerzos que datan de la época de Calles y sucesivos gobiernos han aportado después algún elemento importante.

No sólo esos esfuerzos han sido totalmente insuficientes, sino que no siempre han estado bien orientados. En el año que corre, el Gobierno Federal y sus dependencias invierten directamente en la construcción de viviendas, unifamiliares y multifamiliares, en diversos puntos del país, más de 120 millones. En efecto, el Instituto Mexicano del Seguro Social, la Dirección General de Pensiones y el Banco Nacional Hipotecario levantan diversos conjuntos de viviendas, en el caso de las dos últimas dependencias de acuerdo con la política trazada desde hace algunos años y el Seguro Social a partir de 1953; pero también organismos como Petróleos Mexicanos, la Secretaría de la Defensa Nacional, la Secretaría de Marina, las Comisiones del Papaloapan y del Tepalcatepec realizan inversiones que, en conjunto, resultan ya de consideración. Las realizaciones del Instituto Nacional Indigenista, en el caso de los poblados de reacomodo construídos para la población desalojada del que hoy es el vaso de la Presa Alemán en Temascal, Oax., o bien los resultados cooperativos logrados en Gusárare, en la Sierra Tarahumara, Chih., son de lo más relevante para la habitación rural. Otro tanto puede decirse por lo que toca a las todavía modestas realizaciones en el mejoramiento de la habitación rural, de los Centros de Bienestar Social Rural organizados por la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

Además, instituciones crediticias gubernamentales como las ya mencionadas (Banco Nacional Hipotecario y Dirección General de Pensiones), al margen de sus inversiones directas, y el Banco del Ejército y la Armada, destinan anualmente créditos para la construcción de viviendas quizás no inferiores de los 70 u 80 millones. Merece especial mención la política de crédito del Banco Nacional Hipotecario, orientada hacia la construc-

ción de viviendas obreras en la que los empresarios industriales aporten los terrenos y su urbanización, o bien parte de los intereses, o bien todos esos elementos para reducir su precio al trabajador, de manera que dicho Banco ha construído y construye, como resultado de esta política, miles de viviendas en centros industriales del tipo de Monclova, Monterrey, Ciudad Anáhuac, Ciudad Sahagún y Salamanca; pero es de dudarse que la política de vender las habitaciones sea la más adecuada como principio general tratándose de viviendas para la clase obrera y otros grupos de bajos ingresos, por razón de su alta movilidad y otros factores.

En México comienzan a ensayarse nuevos sistemas —que son viejos en otros países—, como la concesión de avales gubernamentales (a través del Banco Nacional Hipotecario), en el caso de créditos concedidos por instituciones crediticias particulares, para la construcción o mejoramiento de viviendas con especificaciones tales que puedan catalogarse como populares. También se ha iniciado una política de exenciones fiscales tendientes al fomento de la habitación popular, especialmente en el Distrito Federal y se ha aprobado el sistema de dominio.

Pero los 200 millones de pesos que aproximadamente destina el Gobierno Federal, con ser importantes, no dejan de ser una gota de agua en el océano de necesidades presentes. Sin la previa reestructuración fiscal las exenciones fiscales tienden a ser ineficientes, además de ser insuficientes. Sistemas como el de dominio sólo benefician a grupos pequeños que con o sin él no experimentan problema alguno de la habitación popular.

La creación del Instituto Nacional de la Vivienda, pese a la explicable sorna de muchos que piensan en él, pues hasta hoy no ha pasado realmente del membrete, no puede considerarse más que como un paso adelante. Por mi parte estimo que es un organismo que ha nacido para arraigarse en el marco institucional del país, porque corresponde a una grave necesidad y en los próximos años tendrá que probar su importancia. Es indispensable precisar el campo propio de cada sector y las posibilidades reales que ofre-



—Foto Instituto Nacional de la Vivienda  
"un millón de viviendas inhabitables"

ce el mercado de capitales, el sistema crediticio y de seguros, la industria de la construcción y otros elementos. Es preciso preparar especialistas en todos los campos, arquitectos, ingenieros, higienistas, investigadores sociales, economistas, sociólogos y demás. Asimismo deben aprovecharse las numerosas experiencias extranjeras que sean por razón lógica asimilables en el país, en la esfera de la promoción, construcción, adjudicación y administración de viviendas populares, rurales y urbanas. Falta el estudio concienzudo del problema en sus manifestaciones nacional, regional y local, así como la programación más conveniente para el país. También se nota la ausencia de una codificación adecuada que comprenda todos los aspectos relevantes del problema.

El Instituto de la Vivienda podría alcanzar esos objetivos. Pero es indispensable que el Gobierno Federal le proporcione recursos suficientes para que realice una labor eficaz, dentro de sus posibilidades presupuestales, particularmente para la atención de los sectores de más bajos ingresos que no podrían adquirir una vivienda ni aun en las condiciones más favorables que pudieran adoptarse.

No debe olvidarse que bajo el sistema económico en que vivimos la mayor oportunidad radica en el sector particular de la economía. Ya hemos tenido ocasión de explicar que un pequeño grupo de "empresarios" absorbe enormes recursos, de modo que cuentan anualmente con más del 50% del ingreso nacional; el gobierno mexicano sólo recibe del 8% al 10%, que es de los niveles más bajos en el mundo. Sin embargo, los primeros invierten únicamente alrededor del 16% de su ingreso respectivo, en tanto que el Estado dedica alrededor del 30% normalmente, para atender necesidades que van desde la rehabilitación y construcción de ferrocarriles, carreteras, puertos, presas, escuelas, hospitales, sistemas de agua potable, alcantarillado, mercado y viviendas, hasta empresas industriales. La gama infinita de nuestras necesidades. De este modo, en los últimos años la inversión pública —considerando no sólo la que realizan las dependencias directas, sino también la de empresas descentralizadas y de participación estatal— ha representado aproximadamente el 40% de la inversión bruta total registrada en el país.

Ese crecimiento se traduce en inconvenientes de todo género. Tan grande es la miopía de esos capitalistas que prefieren la construcción de grandes edificios comerciales y departamentos suntuarios, de los cuales hay evidente exceso de oferta sobre la demanda, a pesar de que su redituabilidad es muchas veces notoriamente baja. En conjuntos de bajo precio —de renta o venta— podrían obtener rendimientos mayores para su capital, de darse la organización adecuada, lo cual no sería imposible. Además, sus inversiones en habitación son cada vez proporcionalmente menores a sus ingresos.

Todo ello da margen a una reestructuración fiscal que podría apoyarse en la imposición directa, de modo que la estructura actual, regresiva e injusta por lo tanto, sea verdaderamente progresiva, en función de los ingresos personales. Al mismo tiempo debería plantearse la necesidad de que los gobiernos locales contasen con mayores recursos. La catastra-

# ARTES PLASTICAS

## LA PINTURA VENECIANA\*

Por J. A. SYMONDS

MIENTRAS las ciudades de la Lombardía y la Italia central se dejaban llevar del furor ascético y del pánico religioso, los venecianos conservaban la calma, sin permitir nunca que su devoción traspasara los límites de la prudencia política. Por eso en la fe que sus artistas pintan no encontramos la menor exaltación mística. Cuando Tintoretto representa los santos en la gloria —una muchedumbre incontable de formas congregadas, un mar cuyas olas son las almas— como el telón de fondo de las ceremonias del Estado, revela la actitud positiva y realista del espíritu en que se colocaba el más imaginativo de los maestros venecianos al abordar el más exaltado de los temas religiosos. El Paraíso es un hecho, parecía pensar Tintoretto; y era más fácil para el pintor llenar sus vastos lienzos con imágenes del cielo que con otros temas, ya que podía, sin mayores dificultades, ordenar sus figuras en filas concéntricas en torno a Cristo y la Virgen, entronizados en la gloria.

Se ha conservado un pequeño dibujo de Guardi que representa un baile de máscaras en la Sala de Consejos, uno de cuyos muros cubre el "Paraíso" de Tintoretto. Los caballeros llevan peluca y justillo largo; las damas lucen aretes, lunares, abanicos, tacones altos y polvos. Van de un lado a otro haciendo reverencias, paseándose, intrigando, cambiando cumplimientos o frases ingeniosas; desde el mar ondulante de los santos, Moisés, con las Tablas de la Ley, y la Magdalena, con ojos llenos de devoción y arrepentimiento, contemplan el sarao. Tintoretto no pudo menos que prever que este mundo de pasiones, intrigas y mezquindades a que sirve de escenario la gran nave del Palacio Ducal tendría que chocar perpetuamente con aquel otro mundo de lo santo y lo sublime, pintado por él en uno de sus muros. Pero esto no le hizo arredrarse en su tarea ni fallar en el cumplimiento de ella. El Paraíso existía; era posible, por tanto, pintarlo, y el gran pintor recibió el encargo de representarlo aquí. Si los elegantes caballeros y damas que se paseaban por el brillante piso desentonaban de la pintura, peor para ellos. Con este espíritu práctico abordaban el arte religioso los maestros venecianos, ateniéndose al lugar que le estaba reservado en la pompa oficial de la República. Cuando Paolo Veronese hubo de comparecer ante el Santo Oficio a explicar ciertas supuestas irreverencias de uno de sus cuadros, sus respuestas demostraron claramente que, al concebirlo, el artista se había preocupado menos de su significado espiritual que de sus efectos estéticos.

En el Palacio Ducal culmina el arte veneciano del Renacimiento. Detengámonos, pues, un momento a considerar la diferencia existente entre estas pinturas y los frescos medievales del *Palazzo Pubblico de Siena*. Los pintores sieneses habían consagrado todo su talento a expresar los pensamientos de su época, las teorías de la autonomía política en un Estado libre y las ideas devotas. El ciudadano que aprendiese la lección pintada

\* Del Libro *El Renacimiento en Italia*, de próxima aparición en la *Colección Histórica del Fondo de Cultura Económica*.

en la *Sala della Pace* veía claros sus deberes hacia Dios y hacia el Estado. Los pintores venecianos, en cambio, exaltan, como hemos visto, a Venecia, sus victorias y sus hazañas de fuerza.



Giorgione— "primer pintor del Renacimiento"

Su obra es una glorificación de la República; pero las imágenes no inculcan a quien las contempla ninguna doctrina ni infunden a la mente ningún sistema de pensamiento. Recorriendo los salones del Palacio, el Dux y los nobles venecianos tenían ante sus ojos diariamente el recuerdo de la grandeza del Estado del que eran representantes. No se incitaba a meditar acerca de los deberes de gobernantes y gobernados. Su imaginación veíase estimulada y su orgullo fomentado por el espectáculo de Venecia, sentada como una diosa en su trono. De todos los estados seculares de Italia, la República de San Marcos era el único que

evocaba esta idea mística del cuerpo político, sustentado sobre sí mismo e independiente de los ciudadanos, de un estado que reclamaba su lealtad y los mantenía en cohesión a través de las generaciones, gracias a la vida de su propia unidad orgánica. Nada movía, por tanto, a los artistas a pintar pensamientos y teorías. Les bastaba con expresar el símbolo de Venecia e ilustrar sus actos.

Mucho antes de que la pintura veneciana llegase a su apogeo con los triunfos del Palacio Ducal, los maestros de esta escuela habían formado ya un estilo que expresaba el espíritu del Renacimiento, considerado como el espíritu del libre goce y la energía vital. Trazar la historia de la pintura veneciana equivaldría a seguir a lo largo de sus diferentes fases el desarrollo de aquella maestría del color y la belleza sensual que alcanza su apogeo en las obras de Ticiano y sus contemporáneos.

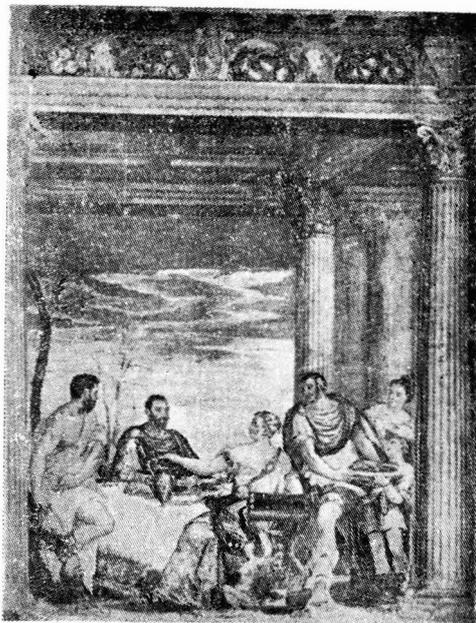
Con los Vivarini de Murano, la escuela veneciana comienza, en su infancia, seleccionando del mundo de la naturaleza lo que al pintor le llamaba la atención como lo más brillante de todo. No había en toda Italia, en aquella época, pintores que emplearan colores tan resplandecientes o que revelasen una inclinación tan marcada a imitar los frutos, los ricos materiales, los doseles arquitectónicos, las joyas y los fondos paisajísticos. Su devoción, a diferencia del misticismo de los maestros sieneses y del profundo pensamiento de los florentinos, era algo convencional y superficial. El mérito de sus pinturas religiosas reside en la sencillez, la vivacidad y la alegría. La Virgen y su corte celestial, en sus cuadros, parecen vivir y alentar sobre la tierra. No se percibe en torno a ellos esa extática atmósfera de solemnidad que da un sentido peculiar a las obras devotas de un Van Eyck o un Memling, para citar solamente los dos pintores que, en ciertos respectos, se hallan más cerca que otros de la primitiva pintura veneciana.

La obra iniciada por los Vivarini fue continuada por los tres Bellini, por Crivelli, Carpaccio, Mansueti, Basaiti, Catená, Cima da Conegliano, Bissolo y Cordegliahi. Brillantes vestidos, claros y soleados paisajes, amplios fondos arquitectónicos, cielos abiertos y despejados, resplandecientes armaduras, cornisas doradas, caras jóvenes de pescadores y campesinas, graves rostros de hombres viejos tostados por la brisa del mar y los rayos del sol, rostros marchitos de mujeres todavía saludables en su vejez, la robusta virilidad de los senadores venecianos, la dignidad de las damas patricias, la gracia de los niños, la sonrosada blancura y las trenzas color de ámbar de las hijas del Adriático y las lagunas: he aquí las fuentes de inspiración de los pintores venecianos de este segundo período. Mientras tanto, a unas pocas millas solamente de distancia, en Padua, Mantegna esforzábese en encontrar su ideal de severa traza clásica. Apenas llegó a influir, sin embargo, en el estilo de los venecianos, a pesar de que Gian Bellini era cuñado y discípulo suyo y de que su genio, en cuanto a la selección de los temas y a la composición, descollaba muy por encima del de sus vecinos. Por el mismo tiempo. Leonardo perfeccionaba en Milán sus problemas de psicología aplicados a la pintura y brindaba al mundo soluciones a las más grandes dificultades con que tropezaba el retrato del espíritu por medio de la expresión. Sin

embargo, en las obras de los Bellini no discernimos ni rastro de aquel sutil juego de las luces y las sombras sobre las pensativas criaturas. Los misterios del mundo interior y exterior no ejercían el menor atractivo sobre ellos. Lo que fascinaba su imaginación eran los elementos externos, materializados, de una vida pléutica y rebosante. Su poesía y su devoción eran igualmente simples y objetivas. Todo lo que les preocupaba era pintar el mundo tal y como lo veían, como un milagro de cambiantes luces y tonos fundidos, como un fascinante espectáculo sustancial para el tacto y concreto ante los ojos, como una combinación definida por los colores más que por los contornos. No iban a su meta por los caminos de la anatomía, el análisis y la reconstrucción. Proponíanse simplemente pintar lo que sentían y veían.

Son muy instructivas las pinturas murales ejecutadas en este período, no al fresco, sino sobre lienzo, por Carpaccio y Gentile Bellini para decorar las Scuole de S. Ursula y S. Croce. No sólo porque despliegan ante nosotros la vida de Venecia en su multiforme realidad, sino también porque ilustran la tendencia de los maestros venecianos a expresar el mundo real más bien que a formular un ideal forjado por la imaginación o a bucear en los secretos del alma. Este realismo, suponiendo que pueda darse tal nombre a imágenes tan poéticas como las de Carpaccio, no tiene la dureza ni el rigor científico del de los florentinos. Una gracia natural y un gran sentido de la poesía inspira al artista y alienta en cada figura pintada por él. El tipo de belleza por él creada es encantador en su candor y en su abandono; quien lo contempla percibe en seguida que no ha sido engendrado con dolor ni elaborado trabajosamente.

Entre los motivos más amables usados por los pintores de altares de este período, citaremos los ángeles que tocan la flauta y la mandolina a los pies de la Virgen o debajo de su trono. Son generalmente tres, sentados y a veces de pie. Empuñan los instrumentos musicales como si acabasen de cantar y se dispusieran a comenzar de nuevo, para dar gusto a su reina y señora. Entre tanto, impera en la corte celestial un profundo silencio, en el que parece escucharse la voz del corazón que musita sus plegarias. Los angelicos niños están habituados al sagrado lugar; sus actitudes son, por tanto, a un tiempo reverentes y naturales. Tie-



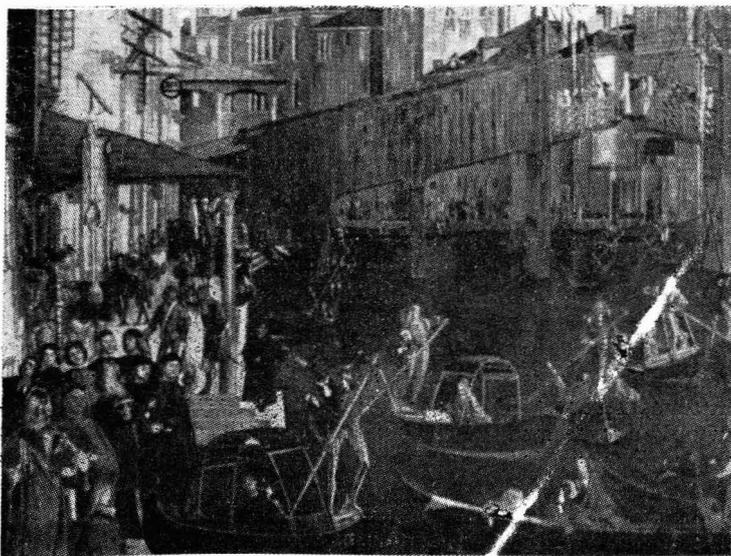
Veronese— "su dominio es el sol de mediodía"

nen un aire más terrenal que los músicos de Fray Angélico, pero se ve, sin embargo, que estas figuras no son del linaje humano. Tal vez no sea exagerado decir que estos ángeles nos dan la clave de la devoción veneciana, a la vez real y carente de todo raptó pietista.

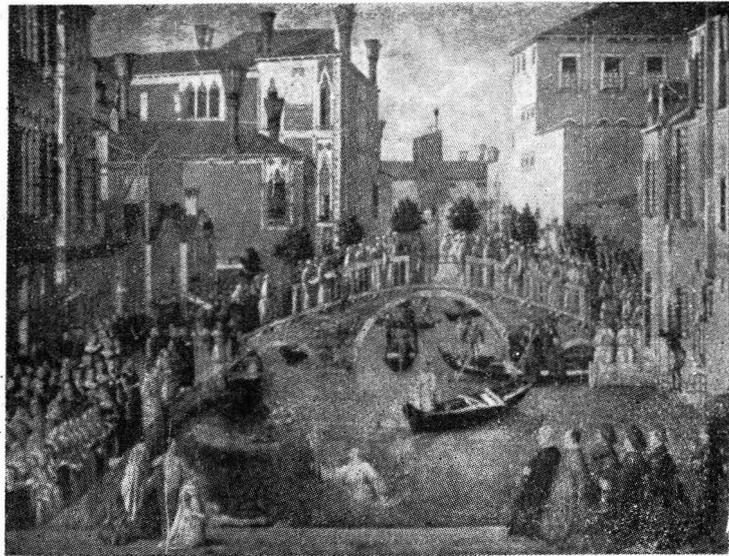
Gian Bellini llevó a la perfección el arte de este segundo período. En sus cuadros religiosos, el espíritu reverencial de la primitiva pintura italiana se combina con un sentimiento del color y una destreza en su manejo que son ya peculiares de Venecia. Bellini no puede ser calificado como un maestro del pleno Renacimiento. Pertenece a la misma categoría de pintores que Francia y el Perugino, quienes, aunque en ciertos puntos profesaran la libertad renacentista, seguían aferrándose a los modos *quattrocentistas* de pensar y de sentir. Los coloristas de la siguiente época encontraron en Bellini su verdadero maestro; nadie le superó en el difícil arte de entonar los tintes puros combinados. Hay en la iglesia de S. Zaccaria en Venecia un cuadro de Bellini —una Virgen en el trono, rodeada de santos—, en la que bien puede afirmarse que el talento del colorista alcanza un grado de perfección insuperable. Toda la pintura aparece bañada en una suave, pero luminosa bruma dorada; sin embargo, dentro de ella cada figura encuentra su tratamiento propio e individual, en el que el ardiente fuego

de San Pedro contrasta con la aljaforada frialdad del vestido y el color de la carne de la Magdalena. El trabajo del pincel no ha dejado en este cuadro la menor huella. El lienzo y los colores se han fundido para formar una armoniosa riqueza que desafía a todo análisis. ¡Qué profundo abismo de semirealizaciones inadecuadas, de suave endebles y de indeble rudeza, media entre este cuadro, tan vigoroso en su suavidad, y cualquiera de las obras maestras de Velázquez, tan rudas en su vigor!

Si poseyésemos bastantes obras auténticas tuyas para poder juzgarlo por ellas, no cabe duda de que tendríamos que proclamar a Giorgione como el primer pintor del verdadero Renacimiento entre los venecianos, como el iniciador del tercero y gran período de esta pintura. Murió a los treinta y seis años de edad, rodeado de una fama que no pudo llegar a su sazón. El tiempo ha destruido hasta el último rastro de sus frescos. La crítica se ha encargado de dejar reducido a media docena el número de los cuadros de caballete que pueden ser considerados como obras auténticas de este autor. Sólo existe, en realidad, como un gran nombre. La parte que le corresponde en el desarrollo del arte veneciano es comparable a la de Marlowe en la historia del drama inglés. Fue el primero que cortó radicalmente las amarras medievales que todavía ataban a la pintura, para lanzarla sobre las aguas de la libertad renacentista. Giorgione, que en nada desmerece de Bellini como colorista, aunque se mueva en una región diferente y más sensual, se revela al mismo tiempo como un pintor del calibre del Ticiano por la variedad y la inventiva creadora de sus concepciones. Rara vez trataba, al parecer, los temas religiosos, a menos que consideremos merecedores de este nombre pinturas puramente idílicas como el "Hallazgo de Moisés" que se admira en los Uffizzi y el "Encuentro de Jacob y Raquel", conservado en Dresde. Le deleitaban las alegorías de profundo y problemático sentido, cuya clave debe buscarse en estados emocionales más bien que en pensamientos. Podemos decir que fue el inventor de ese género de la pintura veneciana, en que el episodio de una novela ofrece al pintor el tema para un cuadro. Y no carecía tampoco de fuerza trágica, como lo demuestra elocuentemente su tremendo estudio para una Lucrecia, que figura en la colección de los Uffizzi. En sus dibujos, modela la forma



G. Bellini— "expresar el símbolo de Venecia"



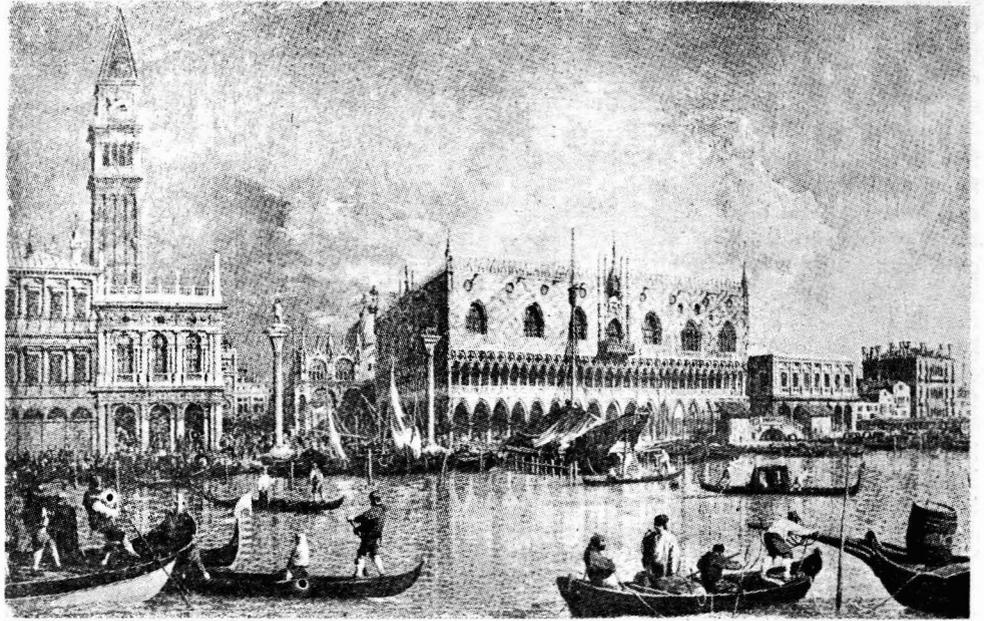
Carpaccio— "no tiene el rigor científico de los florentinos"

sin líneas de contorno, mediante una sabia distribución de las masas de luz y de sombra. Estos dibujos son, por su estilo, el verdadero reverso de los estudios tan nítidamente delineados de Leonardo, ejecutados con una punta de metal sobre un papel debidamente preparado. Nos sugieren el color y son, sin ningún género de duda, los bocetos de un gran colorista, que veía las cosas, principalmente, a través de su tinte y su tonalidad.

Entre los cuadros indiscutidos de Giorgione se destaca por sobre todos el "Fraile al Clavicordio", o el "Concierto", que podemos admirar en el Palacio Pitti de Florencia. El joven músico apoya los dedos en las teclas, como tocando el instrumento con grave y sostenida emoción, mientras vuelve la cabeza para mirar a un hombre viejo en pie junto a él. Al otro lado del clavicordio se ve un muchacho. Estas dos figuras no son más que aditamentos o adornos del músico, que ocupa el centro del cuadro; y todo el interés de su rostro reside en la concentración de su sentimiento, como si a sus ojos se asomase la verdadera alma de la música, según lo ha expresado nuestro poeta Browning en una de sus obras. Giorgione debía de poseer en alto grado este don profundo de saber trazar el retrato de una emoción, de pintar por medio de los rasgos de la cara un hondo y poderoso, pero sereno aspecto de la vida interior. Así lo comprobamos también al contemplar el llamado "Encuentro" de la galería de Dresde. Este cuadro representa un vasto paisaje. Jacob y Raquel se encuentran y se saludan con un beso. Pero en la mirada de simpatía con que contempla a los enamorados el pastor tendido a la sombra de un castaño, junto a un pozo, se pinta toda una Arcadia de intenso anhelo. Digamos de pasada que algo de este talento pasó a Bonifazio, cuyos poéticos cuadros figuran entre las más encantadoras obras del arte veneciano y una de cuyas mujeres cantantes, en la fiesta de Dives, tiene la plenitud giorgionesca de la vida interior.

El destino fue más generoso con Ticiano, Tintoretto y el Veronés que con Giorgione. Las obras de estos pintores, en las que culmina el Renacimiento veneciano, se han conservado en abundante número y en excelente estado. Cronológicamente hablando, Ticiano, contemporáneo de Giorgione, precede a Tintoretto, y éste es un poco anterior al Veronés. Pero, desde el punto de vista crítico, los tres pintores pueden ser considerados juntos, como los representantes de tres importantes aspectos del estilo veneciano al llegar a su pleno desarrollo.

Tintoretto, a quien los italianos llamaban el rayo de la pintura, por su impulsiva vehemencia y su rapidez de ejecución, se destaca sobre los otros dos por su portentosa fuerza imaginativa. Llevó a su perfección la poesía del *chiar-oscuro*, pues este pintor sabe expresar las pasiones y las emociones por medio de las luces bruscas, las luminosas medias sombras y la oscuridad semiopaca, del mismo modo infalible que Beethoven por medio de las modulaciones sinfónicas. Y también él supo injertar en el sereno y natural estilo veneciano algo de la sublimidad de Miguel Ángel y variar con el movimiento dramático los motivos de su escuela. En su obra, más todavía que en la de sus contemporáneos, el arte veneciano deja de ser idílico y decorativo.



Canaletto— "las joyas y los fondos paisajísticos"

—Le jardin des Arts

El Veronés elevó la pompa a la altura del arte serio. Su dominio es el sol de mediodía derramándose sobre suntuosos vestidos y edificios de arquitectura palladiana. Tintoretto es dramático, el Veronés escénico. Ticiano, con sabia armonía, sin dejarse llevar de la furia esquileana de Tintoretto ni caer en la suntuosidad material del Veronés, plasma en sus cuadros un ideal de belleza pura. Siguiendo las tradiciones de Bellini y Giorgione, con una amplitud de tratamiento y un vigor de equilibradas facultades muy peculiares de él, da al color en el paisaje y en otras formas humanas una poesía sublime, pero sensual, que ningún otro poeta del mundo ha sido capaz de conseguir.

Tanto Tintoretto como el Veronés pecan por exceso. La imaginación del primero es demasiado intrépida y apasionada; daña a la vista, como el relámpago. El sentido del esplendor del segundo resulta exageradamente pomposo. En cambio, la exquisita humanidad del Ticiano, su amplio y sano temperamento, sabe equilibrar lo imaginativo y los elementos escénicos del estilo veneciano sin exagerar ni lo uno ni lo otro, dando a cada cosa su verdadero valor. En sus obras maestras, se combinan y armonizan de un modo perfecto el pensamiento, el color, el sentimiento y la composición, los elementos espirituales y técnicos del arte; todos sus cuadros tienen un tono armónico, sin que pueda decirse que una cualquiera de las cualidades se destaque en detrimento de las otras. Ticiano, el Sófocles de la pintura, supo infundir a su cuadros el espíritu de la música, el estilo dórico de las flautas y los suaves registros, haciendo encarnar a la fuerza bajo la forma de la gracia.

En torno a estas grandes figuras se agrupa una pléyade de pintores de segundo rango, pero bastante notables, tales como Palma, el de las sirenas de cabelleras de oro y abundantes senos; el idílico Bonifazio; el dramático Pordenone, cuyos frescos son todos movimiento y excitación; Paris Bordone, en cuyos lienzos parecen mezclarse la crema, el jugo de moras y los rayos de sol; los Robusti, los Caliarì, los Bassani y otros, que resultaría pesado enumerar. Un mismo aliento, un mismo estro los inspira a todos. Ya, esta coherencia de inspiración y de estilo se debe, precisamente, el que la escuela ve-

necciana, considerada en conjunto, produjera mayor número de obras maestras de artistas de segunda categoría que cualquiera otra de Italia. Aunque los unos puedan considerarse, entre sí, relativamente superiores o inferiores a los otros, no cabe duda de que todos ellos ostentan el sello del Renacimiento veneciano y descuellan, con sus bellas obras entre todos los pintores del mundo. Del mismo modo que el hálito del Renacimiento, al infundir fuerza y vida a los poetas dramáticos ingleses de la era isabelina, permitió a espíritus de talla media codearse con los más egregios; y así, vemos a los Ford, Massinger, Heywood, Decker, Webster, Fletcher, Tourneur y Marston sentados junto al trono de la poesía dramática, a los pies de un Shakespeare, de un Marlowe y un Johnson.

Para penetrar más a fondo en las características del arte veneciano, no hay más remedio que detenerse a examinar un poco en detalle la obra de los tres grandes maestros que presiden esta escuela.

Comencemos por el Veronés. Sus lienzos son casi todos de vastas proporciones, llenos de figuras de tamaño natural, ordenadas en grupos o alineadas en largas filas bajo blancas columnas de mármol, con espacios acotados de claro cielo y nubes de plata. Armaduras, sedas tornasoladas, doseles de brocado, banderas, vajillas, frutos, cetos, coronas, en una palabra, todo lo que brilla y resplandece bajo el sol forma el mobiliario habitual de los cuadros del Veronés. El pintor pone en ellos caballos encabritados, perros, enanos y gatos, según la ocasión lo aconseje, para añadir a sus escenas un rasgo de realidad, de vida y de grotesca animación. Sus figuras humanas, las masculinas y las femeninas, son robustas y bien proporcionadas, vigorosas; se destacan más por la postura y el gesto que por la delicadeza o la gracia; las cualidades del adulto brillan en ellas más que las del adolescente.

El Veronés no se preocupa de dar a sus figuras, ni a las de uno ni a las de otro sexo, un tipo escogido de belleza. Sus hombres ostentan, por el contrario, una fuerza animal bastante tosca, y sus mujeres rebosan voluptuosidad. Gusta de pintar los encantos femeninos envueltos en suntuosos vestidos, como si no sintiera la belleza del desnudo. Los rostros de sus mujeres carecen, por lo general, de

refinamiento y de expresión. Las criaturas más nobles de sus cuadros son los hombres que andan alrededor de los veinticinco años, varoniles, musculosos, de recia cabellera, pletóricos de nervios y de sangre. En todos estos rasgos, el Veronés se asemeja a Rubens. Sus cuadros no producen en nosotros, sin embargo, como los de Rubens, la impresión de lo grosero, lo sensual y lo carnal; el veneciano, a diferencia del flamenco, no deja de ser nunca el pintor orgulloso, vigoroso y friamente materialista. No provoca la repulsión ni el deseo, sino que despliega, con la serena fuerza del arte, el poder del espíritu mundano. Todo el cortejo de la riqueza y la pompa mundana, el placer de los ojos y el orgullo de la vida, la visión que el enemigo malo ofrecía a Cristo en la cima de las tentaciones: tal es el reino del Veronés. Este artista no tiene destellos de imaginación poética, como Tintoretto; pero, en cambio, la fuerza con que sabe captar las realidades del mundo y su talento para idealizar la prosaica magnificencia son mayores que los suyos.



Tiziano— "La inventiva creadora de sus concepciones"

El Veronés era cabalmente el tipo de pintor que cuadraba a una nación de mercaderes en quienes las especulaciones del escritorio y de la mesa de cambios se mezclaban con las responsabilidades del Senado y las pasiones de los príncipes. Este pintor no retrataba nunca la vehemencia de las emociones. En sus cuadros no encontraremos movimientos bruscos ni brazos extendidos, como los de la Magdalena del Tintoretto, en la "Pietà" de Milán. Sus Cristos, sus Marías y sus mártires de todas clases no pierden nunca la seriedad y la compostura; son personajes corteses, dignos y bien alimentados, que, como las gentes de mundo asaltadas accidentalmente por algún infortunio trágico, no se rebajan en distorsiones para expresar más que una grave sorpresa, un decoroso sentido del dolor. Y sus seres angélicos son igualmente terrenales.

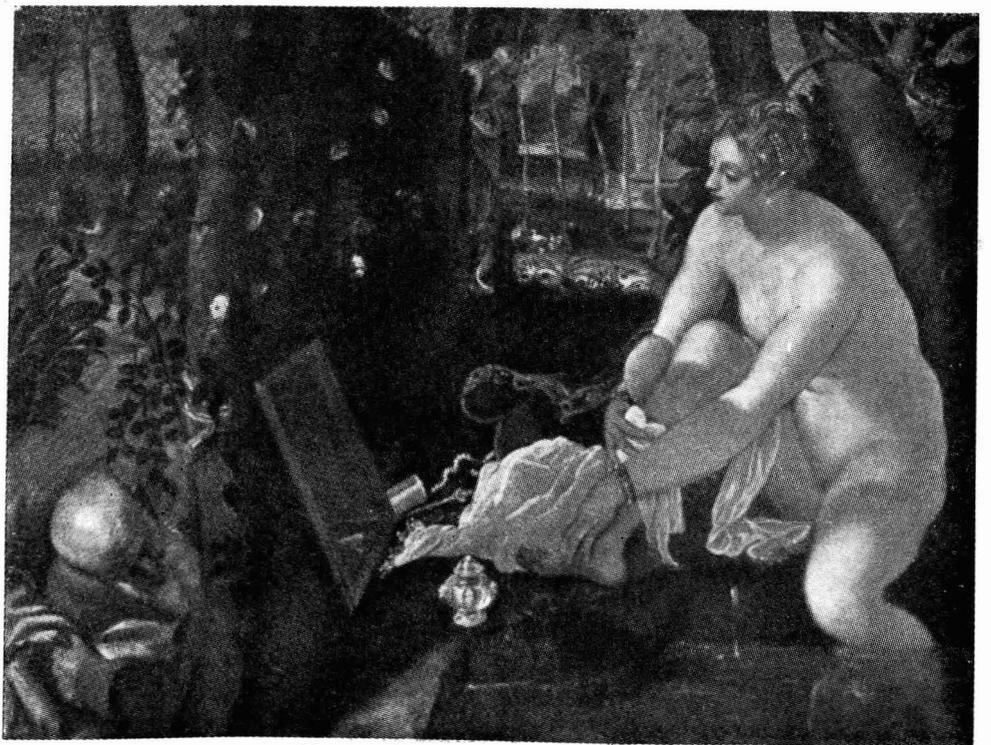
No cabe duda de que los Rothschilds venecianos preferían el ceremonial al tratamiento imaginativo de los temas sagrados; y debemos ser justos, reconociendo

que el Veronés no cometió lo que en su caso habría sido el error de elegir como temas para sus cuadros las tragedias de la Biblia. Sus pinceles tratan de preferencia la historia de Ester, con sus reales audiencias, su coronación y sus procesiones, las bodas de Caná, el banquete en casa de Leví. E incluso estos temas son desplazados por él a una región muy distante de las ideas bíblicas. Toma invariablemente su *mise en scène* de los lujosos palacios italianos: amplios patios abiertos y logias, pletóricos de invitados y de lacayos; mesas cargadas de vajillas de oro y plata. Y este mismo gusto por la ostentación le lleva a deleitarse en la alegoría, no en la alegoría profunda y llena de sentido místico, sino en la alegoría ostentosa y profesional, en la que vemos a Venecia entronizada entre las deidades, a Jupiter fulminando contra los vicios o a los genios de las artes personificados en forma de hermosas mujeres o resplandecientes efebos. Y cuando toca los temas de la mitología, no penetra nunca en su poesía: el mito de Europa, por ejemplo, le sirve de pretexto para exhibir ricos vestidos y deliciosos paisajes, para lo que elige el momento que menos sentido patético tiene en esta leyenda. Expuestos estos rasgos como los más salientes de su estilo, resta por decir que lo que hay de realmente grande en el arte del Veronés es la sobriedad de su imaginación y la reciedumbre de su oficio. Entre tantos elementos que podrían distraerle o desviarle, no pierde nunca el mando sobre su tema, ni degenera en una baja retórica.

Tintoretto no se halla a gusto en esta región un poco vulgar de la grandeza ceremonial. Su esfuerzo creador requiere, para desplegarse, el estímulo del pensamiento y la fantasía. No se da por satisfecho con reproducir, ni siquiera bajo las más nobles combinaciones, las cosas magníficas y esplendorosas que ve en torno a él. Necesita algo que incite la poesía de la concepción y la audacia en la proyección de su tema, que despierte el don profético, que acicatee al visionario en el artista; de otro modo, el arte de

Tintoretto no se eleva nunca a su propia altura.

En consonancia con esto, vemos cómo, contrastando con el Veronés, Tintoretto gusta de escoger los temas más trágicos y dramáticos que la historia sagrada le ofrece. La Crucifixión, con la deidad agonizante en la Cruz y los grupos posttrados de mujeres, anegadas en un mar de lágrimas; la Tentación en medio del desierto, con el dramático contraste entre el hombre agobiado por el dolor, envuelto en túnica gris, y el espíritu del mal, dotado de alas de color rubí; la Tentación de Adán en el Paraíso terrenal, brillante alegoría de la fascinación del espíritu por la carne; el Paraíso, una tempestad de almas arremolinadas, como los átomos de Lucrecio o el polvillo de oro en los rayos de sol, por las fuerzas celestiales que producen el movimiento de las esferas; la Destrucción del mundo, cuadro pavoroso, en el que todos los manantiales, ríos, lagos y mares del mundo se han fundido para formar una inmensa catarata que engulle a la ciudades y las naciones, precipitándose hacia un abismo sin fondo, al paso que todos los vientos y huracanes se suman en un gigantesco ciclón que transporta los cuerpos de los hombres, como hojas secas, llevándolos a comparecer ante el Juicio final; la Plaga, con feroces serpientes arrolladas a muchedumbres de seres humanos, que se retuercen sobre un desierto de arena ardiente; la Matanza de los Santos Inocentes, con sus borbotones de sangre que se derraman sobre un pegajoso piso de pórfido y serpentina; la Entrega de las Tablas de la Ley a Moisés entre las nubes del monte Sinaí, con una figura blanca y ascética del hombre como fundido en la luz, que emerge en la gloria de la deidad presente; el angustioso dolor de la Magdalena llorando a su Dios martirizado; el solemne silencio de Cristo ante el trono de Poncio Pilatos; el batir de alas de los serafines y el clamor de las trompetas que resucitan a los muertos: tales son los estremecedores temas que Tintoretto maneja con la facilidad de la maestría.



Tintoretto— "La poesía del claro oscuro"

# M U S I C A

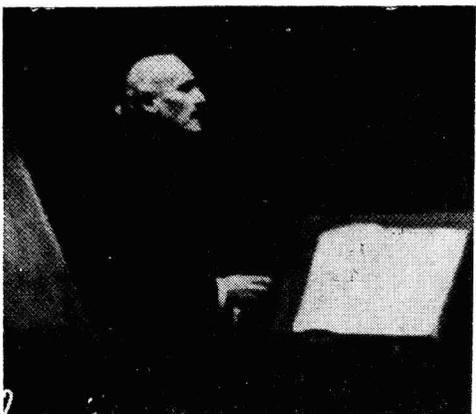
## A r t u r o

## T o s c a n i n i

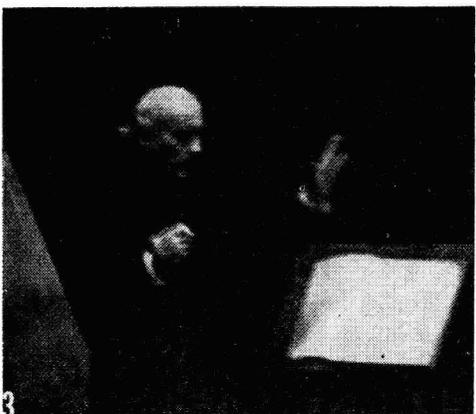
Por Jesús BAL Y GAY



Ha comenzado el ensayo



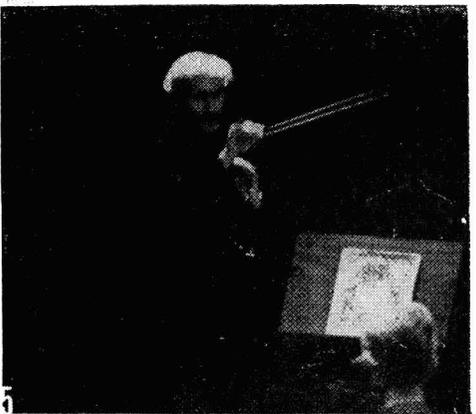
Toscanini escucha en tranquila meditación



Al terminar la cadencia la batuta se eleva



"Andiamo, signori"



"Ritmo; ritmo, signori"

FUE TOSCANINI una de las personalidades que más y mejor influyeron en la vida musical de nuestro siglo. Su labor, intensa y larga, estuvo siempre marcada por el amor a "la obra-bien-hecha", esa noble pasión que religa a tan contados humanos y constituye uno de los destellos por los que se revela la realidad esencial del hombre. La perfección de sus interpretaciones daba la medida de ese amor.

Y de la inteligencia con que ese amor era conducido. Porque la obra de Toscanini fue la obra que sólo un artista inteligente puede realizar. Pocos alcanzan como él a ver con claridad no sólo el fin que se proponen, sino las fuerzas con que cuentan para alcanzarlo. Y una prueba de esto último la dio con su retiro súbito, el día que se percató de que los años comenzaban a hacerse sentir. Al contrario de lo que tantos otros intérpretes hacen, no quiso prolongar su labor prestigiosísima más allá de lo que su vigor físico y mental le permitiera. Y se retiró dignamente, tan dignamente como había actuado.

Puede decirse que fue todo un divo, pero un divo muy singular. Porque el éxito y la leyenda que le acompañaron toda su vida no se debieron —como es frecuente en el divismo— a malas artes para con el público. El éxito lo alcanzó con sólo su saber y su sensibilidad, y la leyenda se formó, no en las brillantes salas de conciertos, sino en la soledad gris de los ensayos y quienes la echaron a volar no fueron sus entusiastas auditores, sino los miembros de las orquestas que dirigía.

Una leyenda nacida de hechos rigurosamente históricos, advirtamos. Porque nos consta que el Toscanini irascible, histriónico, capaz de lanzar su batuta sobre la cabeza de cualquier músico de la orquesta o de arrodillarse ante ésta implorando un

determinado matiz, ha existido ciertamente. Pero de ello dudarán quienes no le hayan visto actuar como director fuera de los conciertos. Porque la verdad es que ante el público jamás se permitió movimientos violentos ni casi el más leve indicio de emoción. No se preocupó de impresionar al público por otro medio que el del resultado sonoro de sus duras horas de ensayo con la orquesta. Sus violencias y extravagancias directoriales las reservaba para aquella lucha de los ensayos, en la que, por supuesto, vencía siempre a sus músicos.

No fue lo que se dice un denodado campeón de la música contemporánea. Sin embargo, tuvo un punto esencial de contacto con los mejores compositores de nuestro tiempo: el criterio interpretativo que no permite infidelidades al pensamiento explícito del compositor. Nada de anteponerse el intérprete a la obra ajena. Hay que tocar lo que está escrito y dejarse de *colaboraciones*. La mejor colaboración que puede aportar el intérprete a la obra del compositor es la de anularse, la de *anonadarse* ante ella. Y así, por curioso que resulte, en esa entrega a la obra ajena, en ese desaparecer ante ella, se reveló la personalidad imponente de Toscanini. Aprenda quien pueda esa lección.

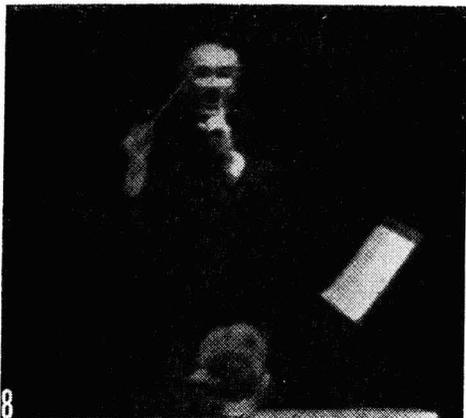
(Esa es la línea que en general siguió Toscanini. Decimos "en general", porque en algunos casos se desvió de ella, casos muy contados, es cierto. Por ejemplo, aquellos a los que alude Robert C. Marsh en un reciente libro y que realmente parecen estar justificados: el compositor buscó, evidentemente, un determinado efecto, pero calculó mal los medios para lograrlo; entonces Toscanini no tiene inconveniente en corregir la partitura. Pero por otra parte tenemos testimonios de



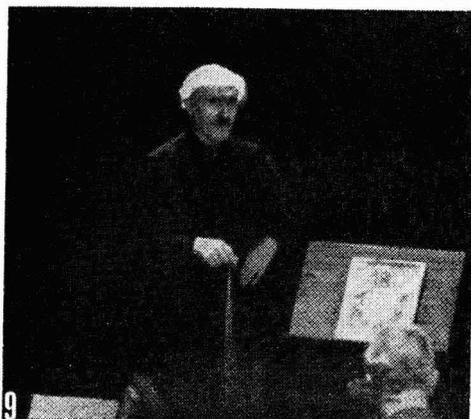
Y él mismo canta la melodía



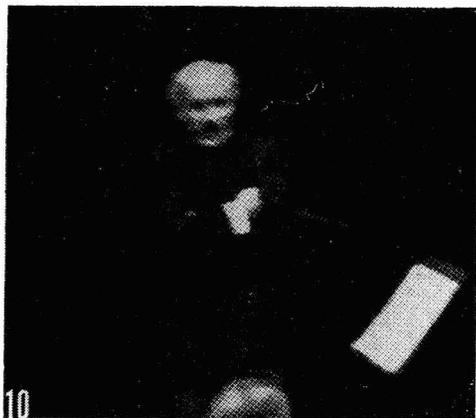
Pide a las cuerdas que toquen suavemente



"Pianissimo, signore"



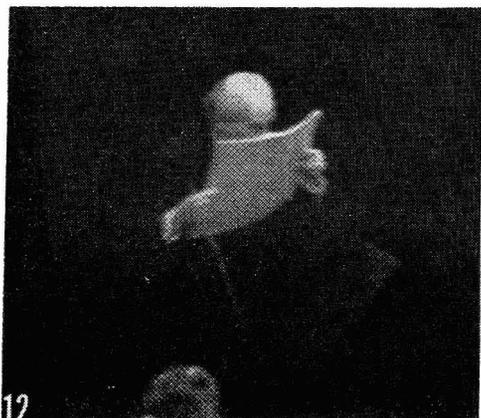
"¿A eso le llaman tocar?"



"Vergogna"



Sus ojos miopes escudriñan la partitura



—Fotos Saul Goodman  
Fidelidad hasta al último detalle

la indignación que a Toscanini le producían los directores que arbitrariamente alteran las partituras. He aquí un caso tan revelador como divertido, que quizá haya permanecido inédito hasta ahora. En una partitura alquilada de los "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky, orquestados por Ravel, un director puso en un cierto pasaje la indicación de *Doppio movimento*. El ejemplar fue a parar a manos de Toscani, el cual, al ver tamaña arbitrariedad, escribió debajo de aquella indicación: "¿Y por qué, ignorante?" Y su firma bien clara: "Arturo Toscanini".)

La cosa tiene un cierto aire de paradoja, pero es sólo el aire. La personalidad del intérprete resultará tanto más vigorosa y nítida a nuestros ojos cuanto más clara y delimitada sea la zona de su actuación. Si desde el primer compás hasta el último de una sinfonía, todo está oscurecido y desdibujado por una interpretación caprichosa, faltarán la luz y los puntos de referencia que nos permitan perfilar la personalidad del intérprete. Pero si por el contrario, todo está rigurosamente en su sitio, tal como lo puso el compositor, el más mínimo temblor de la mano del intérprete hará que su personalidad se acuse con vigor. Es una mera cuestión de proporciones.

Eso se ve muy bien en el plano del ritmo. "¿Qué ritmo el de este hombre!" hemos oído decir infinidad de veces como comentario al arte de Toscanini. Pues bien, la revelación de aquel enorme vigor rítmico se efectuaba a través de la relación entre una *constante* —la métrica, el *tempo* y el plano dinámico de la frase— y una *variable* —la palpitación, el *rubato* y los matices dinámicos, todo casi imperceptible, con que Toscanini le daba vida sonora—. Pero jamás la variable anulaba a la constante, ni ésta a aquélla. El resultado era como la curva trazada sobre un sistema de coordenadas, o como el equilibrio de las fuerzas centrípeta y centrífuga, o como el grácil vuelo del pájaro de vigorosas alas, pero sometido a la ley de la gravedad.

¿Fue Toscanini un clásico o un romántico, un apolíneo o un dionisiaco? Extrañará tal vez que planteemos esta cuestión, cuando la opinión general lo ha clasificado entre los clásicos y apolíneos. Pero, si a primera vista esa clasificación parece justa, cuando la examinamos con algún detenimiento nos entran dudas acerca de su justicia. Toscanini fue un hombre de enorme éxito, con un público entusiasta repartido por todos los continentes y entre todos los pueblos. ¿Es posible que ese entusiasmo y esa legión de admiradores los haya suscitado un temperamento estrictamente apolíneo o clásico? ¿Es que quienes le han oído alguna vez o simplemente que en sus interpretaciones había algo arrebatador —v. arrebatado— que nada tiene que ver con aquel tino de temperamento? Será cosa de ir pensando si no fue, precisamente, una síntesis feliz de lo clásico y lo romántico, de lo apolíneo y lo dionisiaco, la pasión contenida en los límites del buen gusto, la inspiración dominada por la conciencia. Como en el caso del ritmo, tensión entre dos fuerzas contrarias, sin las cuales resulta que no puede haber obra de arte ni vuelo de pájaro.

## ¿Posee Ud. Espíritu Crítico?

Las letras y cifras escritas más abajo están agrupadas a pesar de las apariencias, de una manera lógica. Trate de descubrir mediante qué método han sido constituidos estos grupos. Descubra los errores contenidos en los grupos. Debe encontrar un error en cada grupo.

Indique en cada grupo la línea donde se halla el error y rectifíquelo.

- I  
B C D C B  
D E F E D  
C D E D C  
E F H F E
- II  
A 2 D 3 H  
F 3 J 2 M  
L 4 Q 1 S  
T 0 U 1 V
- III  
P P Q R R S  
A B C C D E  
D F I K D I  
M R W Z M R
- IV  
91 73 65 82  
63 54 36 45  
71 80 44 53  
16 52 25 34
- V  
12 13 15 18  
8 11 13 17  
15 18 22 27  
10 14 19 25

### SOLUCION :

Si ha encontrado y rectificado los cinco errores en menos de diez minutos, posee un razonamiento lógico y un espíritu crítico agudísimo. Es usted, además, capaz de percibir una estructura y de analizar cada una de sus partes. La superposición de varias estructuras posibles no le desconcierta; además sabe apreciar la importancia relativa y destacar la relación esencial.

Grupo 1, error en la línea 4: la H ocupa el lugar de la G. En efecto, las tres primeras letras de cada línea están por orden alfabético y las dos últimas en orden inverso.

Grupo 2, error en la línea 4: hay un 1 en lugar de un 0. En este grupo, las cifras indican el número de letras que faltan en la serie alfabética normal.

Grupo 3, en cada línea, dos letras se repiten dos veces. Salvo en la segunda línea donde una sola letra se repite.

Grupo 4, en la primera línea en lugar de poner 64 pone 65 (la suma de cada grupo en la primera línea es igual a 10, en la segunda 9, en la tercera 8, en la cuarta 7).

Grupo 5, el error se encuentra en la segunda línea donde en lugar de un 10 hay un 11. En este grupo los números son progresivos.

En la primera línea se agrupan de la siguiente forma:  
12 + 1 = 13, 13 + 2 = 15, 15 + 3 = 18. En la segunda línea:  
8 + 2 = 10, 10 + 3 = 13, 13 + 4 = 17. El error consiste en haber pasado de 8 a 11.

Si ha encontrado y rectificado los cinco errores en menos de diez minutos, posee un razonamiento lógico y un espíritu crítico agudísimo. Es usted, además, capaz de percibir una estructura y de analizar cada una de sus partes. La superposición de varias estructuras posibles no le desconcierta; además sabe apreciar la importancia relativa y destacar la relación esencial.

# E L C I N E

SED DE VIVIR  
AMORES DE CASANOVA  
CHILAM BALAM

Por Antonio MONTAÑA

EL CINE norteamericano es una industria. Y como tal, su único objeto es el de producir artículos que un público solicita. Sus productos enlatados se destinan a una masa amorfa que invade los salones y cuyo único afán es el de cumplir con el imperativo fisiológico de pasar algunas horas lejos de sus problemas y en comunión con las venturas y desventuras de la cinemascópica pareja que encarnan los actores de moda. Para cumplir con su función comercial, debe entregar, con la misma despreocupación con que se le solicita, el celuloide suficiente y el sonido *perspecta* necesario para entretener a varios millones de soñadores profesionales, que descubrieron en el cine una posibilidad barata de viajes por el extraordinario país de lo imposible.

Un cine esencialmente comercial no puede, por lógica, viciarse de industrialismo. Esto sería tan absurdo como que el zancudo anopheles enfermara de malaria. El cine comercial americano tiene unas defensas contra la estupidez que algunos directores como Kazan, Wilder, Aldrich, Hutson, etc., se encargan de hacer más patentes al presentar como cuerpo de oposición películas que rompen los moldes y dejan boquiabiertos a críticos y espectadores. Las buenas películas norteamericanas, aun las mejores y las más honestas, pertenecen a la familia comercial, aunque aparentemente tengan un lujoso vestido de trascendentalismo y arte desinteresado. En rigor, *Nido de ratas*, por ejemplo, tenía las mismas pretensiones a la taquilla que *El manto sagrado*. Pero una estaba hecha con inteligencia, y la otra tenía la misma dosis de talento que encierra en su cabeza la golondrina. Hablando honestamente de cine no debían mencionarse películas como esta última, como tampoco se archivan y anotan en los volúmenes de retórica los discursos pronunciados por los oligofrénicos desde las barras del senado o en los balcones de la casa de reposo. Sin embargo se habla hoy de cine comercial ejemplificando y encerrando este género con películas como las producidas por Cecil B. de Mille, cuando éstas en verdad pertenecen a una categoría bastante diferente. Los buenos directores parecen ejercer su profesión con la finalidad de enseñar que dentro de los moldes clásicos puede lograrse algo más que una tontería convencional que obligue a llorar a los *ten agers*, o que emocione a los rubios mocetones que trabajan en el *Joe's Bar*.

Convencionalismo no es de por sí comercialismo, aunque lo convencional asegure muchas veces lo comercial. Hay un convencionalismo honesto: el que hizo posible *High noon*; y otro emparentado con Margot La Grosse y su amiga la enajenada, cuyo producto se reparte en casi

todos los cines del mundo, bajo la "divina" advocación de Marilyn Monroe o la bestial de John Hudson. En este ámbito especial caminan los vaqueros, los robots, las ciegas que aman al pintor casado con su hermana, las sirenas que se enamoran de Xavier Cugat y los bandidos o toreros que se enamoran de la *señorita Marria* que conocieron en la frontera.

Vicente Minelli, italo-norteamericano incorporado a las filas del reducido ejército que defiende la honestidad comercial cinematográfica, no ha producido jamás una obra maestra. Sin embargo, sus películas están llenas de una frescura particular; de un encanto difícil de definir. Sin trucos, con sus *gangsters* de alma de místicos que obtienen la gracia en acto de bondad final, o sus mujeres de la vida airada que traicionan amantes y pasado para trepar las escaleras del cie-

cial: su vocación. Era pues necesario presentar dos facetas diferentes: la del pintor, y la del hombre. *Anhelo de vivir*, la novela de Irving Stone escogida para servir de esqueleto a la trama de la cinta, presenta la suma de estas dos facetas, y Minelli aceptó la visión del escritor para trasladarla al cine. El resultado de esta suma es el sacrificio del genio y del hombre. Desde hace mucho tiempo nos hemos ido acostumbrando a que la vida de los grandes hombres trasladada al cine, aparezca totalmente deformada. Por eso sorprende encontrar en *Sed de vivir* una fidelidad casi religiosa a la vida real del holandés. Hasta los diálogos, sacados de las cartas del pintor a su hermano Theo, tienen una inobjetable veracidad. La fidelidad, que no sería en otro caso y bajo otro aspecto censurable, resta en este caso fuerza a la película. En arte el problema se traduce en aportación. El artista ejerce sobre el cuerpo seleccionado una labor poética, de entrega de sí mismo hacia la obra. Cuando este elemento falla, o por lo menos no se presenta con la debida fuerza, el producto



"presentar en 90 minutos la obra de uno de los pintores más interesante del impresionismo".

lo, sus films no han saltado jamás el límite que determinadas casas con apellido de sistema métrico permiten y exigen a sus directores. No ha caído en lo torpe, en el folletín sin concesiones a la inteligencia, pero tampoco ha logrado que su enfrentarse con las cámaras se traduzca en algo más que una "bonita" película, al decir de las señoras. De Minelli recordamos una comedia disparatada pero dirigida con seguridad y buen gusto: *Después de la boda*, y otra, a medias musical, a medias lacrimante, pero bastante bien lograda: *Lili*. La precisión en el manejo del género parece ser una de las características más claras de Minelli, que en esta ocasión se aventuró a dirigir una película de grandes pretensiones artístico-históricas: *Sed de vivir*.

En *Sed de vivir*, Minelli se ha enfrentado a un doble problema de difícil solución: presentar en 90 minutos de proyección la obra de uno de los pintores más interesantes del impresionismo, Vincent Van Gogh, y la vida accidentada de un "loco" que lo sacrificó todo para consagrarse a lo único que consideraba esen-

se resiente, convirtiéndose en una masa gris, de perfiles difusos y sin valor. Esto es lo que puede notarse en la película de Minelli.

El cine rebasa el campo de la historia, de la fotografía, de la recolección de hechos armonizada lógicamente. Hay otros medios, con características propias, que pueden recoger los hechos con mucha mayor fidelidad que la que se puede lograr en un para de kilómetros de cinta impresional. En cambio, sólo el cine puede entregar al espectador la segunda imagen de las cosas, plásticamente y en movimiento. Cinematográficamente la obra de un pintor debe presentarse como el producto de un hombre en determinadas circunstancias y retratar el paisaje interior, si el exterior no basta para ello. En otras palabras: lo importante no es ir con la cámara hasta el sitio exacto en donde el pintor colocó su caballete y retratar ese sector de mundo, sino trasladar al espectador lo que de ese paisaje motivó la obra; cómo vio el genio un ambiente, no como ve la cámara un lugar. Minelli se ha preocupado por conducir al público

ADMINISTRACION  
Y  
PUBLICIDAD  
EN  
ESTA REVISTA

TACUBA 5  
Palacio de Minería  
Tel. 12-80-94



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA  
EN MEXICO

Chocolate

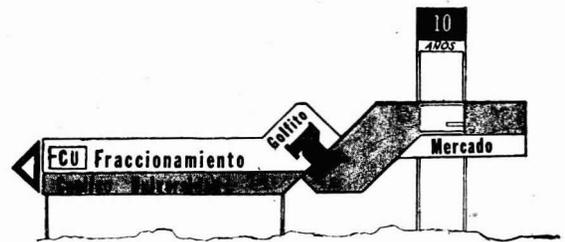
**MORELIA  
PRESIDENCIAL**

*Antiguo  
del Asilo  
de Morelia*

ELABORADO Y GARANTIZADO POR

**LA AZTECA S.A.**

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

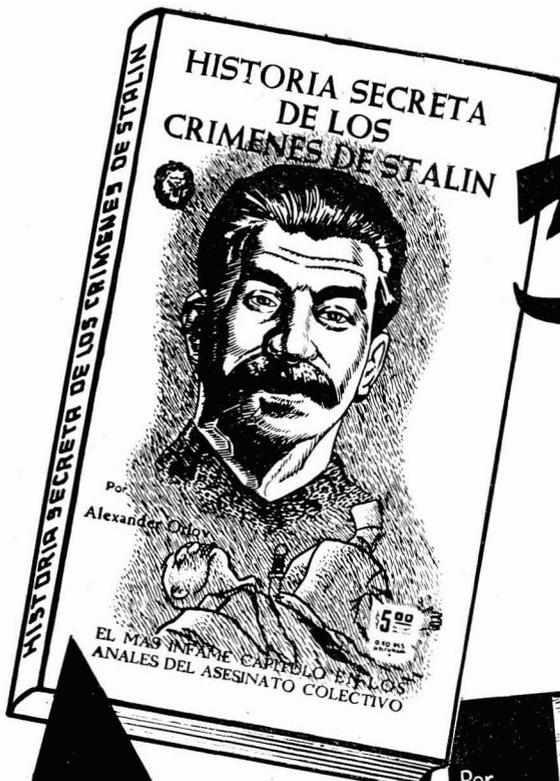


El único Fraccionamiento de  
México que cuenta con:

- SUPERMERCADO
- CAMIONES
- TROLEBUSES
- AGUA PROPIA
- UNIVERSIDAD
- GOLFITO
- PARQUES PUBLICOS
- TELEFONO GARANTIZADO

SOBRE LA AVENIDA UNIVERSIDAD  
CONTIGUO A LA C. U.

14-85-00 y 14-72-79



1

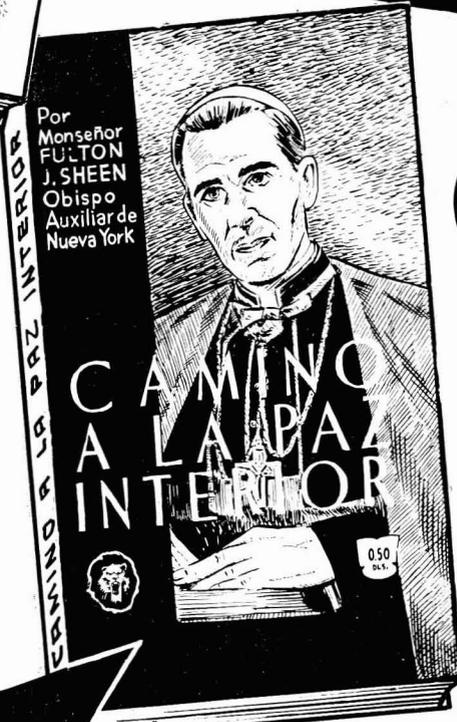
*Historia secreta de los crímenes de Stalin, ... un Populibro ¡Sensacional!* ¡El más infame capítulo en los anales del asesinato colectivo! ... descrito por Alexander Orlov, quien presenta al público los *Hechos ocultos* hasta ahora, sobre los crímenes de Stalin! ... ¡La trágica Rusia, descubre la Verdad de su terrorífica doctrina! ... ¡La inquietante atmósfera de Angustia que se respira en Moscú! ... Y toda la Cruenta realidad de ese pueblo que vive bajo la eterna amenaza de la *Nkvd!* ...

\$5.00 VOLUMEN

POPULIBROS PRESENTA:  
EXTRAORDINARIAS OBRAS  
QUE SERAN UNA:

**BOMBA**

EN LOS ACTUALES MOMENTOS!



2

Por  
Monseñor  
FULTON  
J. SHEEN  
Obispo  
Auxiliar de  
Nueva York

CAMINO  
A LA PAZ  
INTERIOR

*Camino a la paz interior.* ¡Una obra que abre nuevos senderos de Esperanza sobre bases de optimismo y espiritual orientación! ... ¡Las palabras del Obispo Fulton J. Sheen, entrañan un mensaje de especial significado para la humanidad! ...

Este escritor religioso brinda a sus millones de lectores, la amplitud de su criterio y los sensatos conocimientos de su madura Sabiduría. *Camino a la paz interior*, es un tratado de psicología, escrito con la percepción típica del *Hombre* que ha dedicado su vida al estudio del anhelo humano, de adquirir esa difícil paz espiritual que todo ser ambiciona.

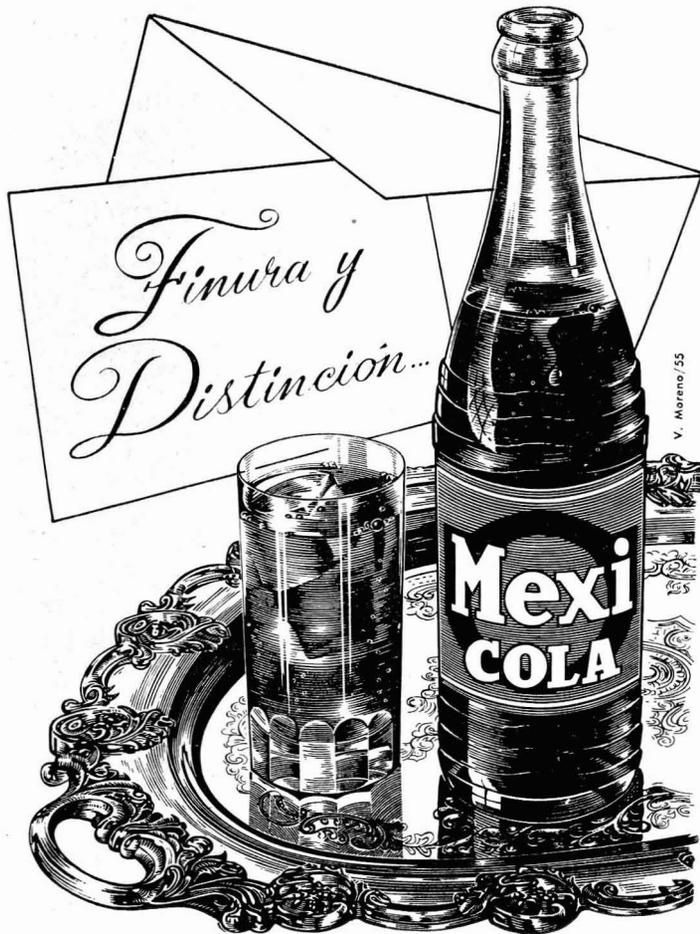
3

¡Rasguemos la niebla enigmática del Misterio! ... ¡Aclaremos sospechas y dudas acerca del Cosmos infinito! ... ¡Disipemos perplejidades que Excitan inútilmente la Imaginación y corramos el espeso velo de la Ciencia, para documentarnos debidamente sobre los *OVNIS*, (*Objetos voladores no indentificados*). El Populibro *La Prensa*, *El caso de los OVNIS*, puede resolver muchas de nuestras preguntas. ¡Le interesará desde el principio hasta el fin! ...



Editora de Periódicos, S.C.L.

POPULIBROS "LA PRENSA" SE VENDEN EN TODAS LAS LIBRERIAS



REG. S.S.A. No. 45731 A P-1731/55 V-1732/55

M-67

# CUADERNOS

DEL

CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

Nº 23 — Marzo-Abril de 1957

LA MAS ALTA EXPRESION DEL PENSAMIENTO  
LIBRE EN CASTELLANO

JAIME TORRES BODET	<i>Homenaje a Gabriela Mistral</i>
GERMÁN ARCINIEGAS	<i>El poema inédito de Gabriela</i>
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ	<i>Un ser y una voz inconfun-</i> <i>dibles</i>
RÓMULO GALLEGOS	<i>Un ejemplo de dignidad inte-</i> <i>lectual</i>
JORGE CARRERA ANDRADE	<i>Muerte y gloria de Gabriela</i> <i>Mistral</i>
GABRIELA MISTRAL	<i>Interrogaciones (poemas)</i>
ALFONSO REYES	<i>Divagación de otoño en Cuer-</i> <i>navaca</i>
JORGE MAÑACH	<i>La variación hispanoamericana</i>
F. DÍEZ DE MEDINA	<i>Leyendas bolivianas: "Iman-</i> <i>tata"</i>
SALVADOR DE MADARIAGA	<i>Cosas y gentes</i>
FEDERICO DE ONÍS	<i>Sobre la poesía brasileña</i>

OTROS TEXTOS DE:

*Arturo Barca, Paul Ignotus, Milovan Djilas, Pierre Emma-*  
*nuel, Luis Araquistáin, Dwight MacDonald, Rosa*  
*Arciniega, Antonio Robles, etcétera.*

\$ 4.50 ejemplar.

De venta en las buenas Librerías

Distribuidores: LIBRERIA ARIEL, S. A.

Donceles 91, México 1, D. F.

## AHORRE USTED

PERO ACUDIENDO A SISTEMAS BANCARIOS

### EL BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

LE OFRECE A USTED SUS SERVICIOS BANCARIOS Y LE PARTICIPA QUE LOS FONDOS QUE USTED DEPOSITE EN CUENTAS DE AHORRO, ADEMAS DE ESTAR SEGUROS, LE PRODUCIRAN UN INTERES DEL 4.5% ANUAL, Y QUE CAPITALIZARA SUS INTERESES CADA SEIS MESES

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

### BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

CAPITAL SOCIAL:	\$ 12,000,000.00
CAPITAL EXHIBIDO:	7,000,000.00
RESERVAS DE CAPITAL:	1,263,703.63

OFICINA MATRIZ:

V. Carranza Nº 52.  
México, D. F.

Teléfonos:  
18-19-55 46-66-28  
Apartado 7583.

SUCURSALES:

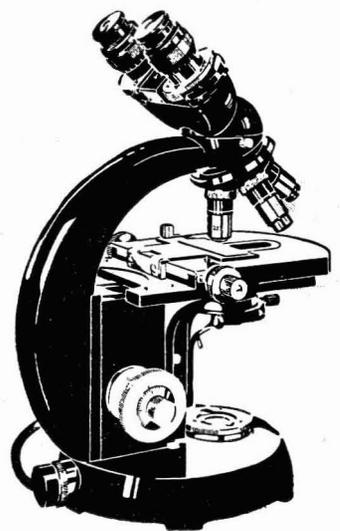
"Marina".—Marina Nacional  
Nº 43, México, D. F.  
"Churubusco". — Calzada de  
Tlalpan Nº 1564, México, D. F.  
"Mante".—Juárez y Ocampo,  
C. Mante, Tamps.

Gerente General y Primer Delegado Fiduciario,  
ENRIQUE ORELLANA MORA.

(Publicación autorizada por la H. Comisión Nacional Bancaria en oficio Nº 601-II-24926 de fecha 30 de julio de 1956).

CARL  
ZEISS

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

# MEXICO EN LA CULTURA

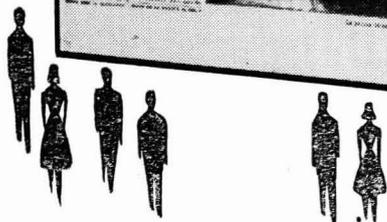
una publicación de **NOVEDADES**  
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

*como las mejores del mundo*



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

**50 ¢** ejemplar



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

por la geografía que visitó el pintor, excluyendo la visión que éste tuvo de aquélla y presentando tan sólo, en un gigantesco museo panorámico, el producto de la visión.

No son suficientes los esfuerzos que ese magnífico actor que es Kirk Douglas hace para lograr que lo excluido por el director cobre virtual presencia en la pantalla. Tan completa es su actuación, como incompleta la película. *Molino rojo*, de John Huston, sin tener la fidelidad biográfica de *Sed de vivir*, tenía una fidelidad artística incomparable. Los colores en que fue tomada la película, los escenarios, los personajes que por ella desfilaron, pueden no ser, como lo son los del film de Minelli, exactos, pero tenían algo que los hacía mucho más importantes artísticamente: su enfoque. Cada trozo de *Moulin rouge* respondía a una idea estética, referida a la obra de Toulouse-Lautrec. No se establecía, por lo tanto, un divorcio entre la vida y la obra, sino que éstas, sumadas, producían la impresión de que el mundo de Lautrec tuvo que ser así, y le hacían explicarse por ello el sentido de la obra.

Pese a todo lo anterior *Sed de vivir* abre una puerta al optimismo de los amantes del cine. Aunque incompleta, la película de Minelli es diferente, tanto en su sentido como en su resultado, de la gran cantidad de películas que a diario se exhiben y a diario se producen en Hollywood.

La fidelidad, o la falta de ésta, o su substitución total por la fantasía, trae consigo al cine otras fallas. Entre un conquistador infatigable de mujeres hermosas y un artista de genio hay una barrera infranqueable, y no se debe exigir que la fidelidad en el tratamiento y narración de las conquistas, llegue a extremos que podrían obligar a ruborizarse al más cínico espectador. Naturalmente la conquista exige un arte y Casanova hizo de la debilidad femenina un motivo para ejercer sus facultades de artista seductor. La vida de Casanova, narrada con una buena dosis de mentiras en sus memorias, era suficiente para dar tema a una película graciosa y movida. Por eso decepciona el encontrarse en *Los amores de Casanova* una larga serie de aventuras apócrifas, producto del libretista y que no están emparentadas, ni lejanamente, con las narradas por el protagonista. Naturalmente esta película no merece ser tomada en cuenta ni por críticos ni por espectadores, pues tampoco así lo quiso hacer el director, cuyo único afán fue tomar como pretexto la vida del veneciano, para presentar un interminable y delicioso desfile de hermosas mujeres matizado con algunas aventurillas de capa y espada que justifican los exteriores y dan ocasión a Alfred Jari de utilizar en la partitura grandes trozos de bandurria, tan escandalosa como los mismos lances y no menos inútil. Lo cual deja de ser extraño en un músico como éste, cuyos fondos melódicos para las películas de Marcel Carné y André Clement lo colocaron en primera línea. Tal vez pueda explicarse el fenómeno si pensamos que Jari tampoco pudo tomar en serio la película.

Hay otro tono en la fidelidad, si es que este problema es el que al parecer ha caído hoy a nuestras manos: el remedo torpe de una realidad desconocida, reconstruida en grandes bloques de cartón

y armaduras de papel. Se trata de *Chilam Balam*, un cinemascópico estornudo de don Iñigo de Mendoza..., tradujo la vida de los mayas a un ambiente entre romántico, nacionalista y ramplón, en donde suceden toda clase de pavorosas aventuras, que a no dudarlo, quieren tener un tono trascendental.

Chano Urueta filmó en 1932 una película del mismo género: *La noche de los mayas*, que aunque como esfuerzo fue meritorio, provoca sonrisa a quienes la pueden ver hoy. *Chilam Balam* no produce sonrisa, sino carcajada, y no debemos olvidar que en 24 años de cine la técnica y el conocimiento de los directores, si es que éstos la han adquirido, debía ser suficiente para eliminar los defectos primitivos. A veces parece, sin embargo, que en lugar de aprender los "Iñigos" se olvidan.

La reconstrucción histórica implica dedicación e investigación. Este género es

quizá uno de los más difíciles del cine y el menos flexible de todos. Muy pocas películas históricas han pasado a la historia del cine, no porque hayan sido encomendadas siempre a directores sin talento, sino porque el tema se escapa como pez de las manos de quien lo quiere apresar. No basta la intención de reconstruir una época para que ésta surja cinematográficamente como milagro expresivo. La misma palabra "reconstrucción" habla por sí sola de las dificultades que levantar el edificio de la historia trae consigo.

Si esto no lo han querido comprender muchos directores han pensado, en cambio, que la reconstrucción histórica es anzuelo comercial. Posiblemente don Iñigo pertenece a estos últimos, aunque tampoco puede decirse que el comercialismo del género *Chilam Balam*, como en el caso de *El manto sagrado*, sea cine. La ballena vive y muere en el mar pero no es pez.



"fidelidad casi religiosa a la vida real"

# T E A T R O

## NOCTURNO TEATRAL

Por Joaquín S. MACGREGOR

**A**COLMAN: un estilo y un imperio, sepultado éste ya por el paso de los siglos, vivo aquél, fuente de plásticos goces y de conocimientos aleccionadores mientras su pétrea encarnación no se rinde ni curva la cerviz.

La noche, la inmovible noche, y en su seno, la arquitectura iluminada. Luces y sombras en acoplamientos singulares. Rumores del viento entre follajes de los árboles. La magia de la voz y la figura humanas de tiempos idos. Pero, sobre todo, el Verbo, el genuino y sempiterno arte que activa los sentidos y la inteligencia, cuyos promotores y emisarios fueron en esta ocasión el Teatro Español de México, Séneca-Unamuno y Calderón de la Barca. Sí, había Naturaleza, había Cultura; era el Verbo en su casa, no en rumbosos garajes o comedores disfrazados de salitas teatra-

les, ni tampoco el sufrido Verbo forzado por convencionales tramoyas escénicas.

Desnudez: es la palabra que, sin poderlo explicar, se me viene a la cabeza para decir algo —o nada— de ese *Gran Teatro del Mundo* y esa *Medea* que el brillante grupo de Alvaro Custodio nos regaló en Acolman. Desnudez: es el sabor que nos dejan, en el nocturno inviolable, las tronantes voces del Autor-Dios-Jesucristo que cimbran y voltean nada menos que al Mundo:

... ¿Quién me llama,  
que, desde el duro centro  
de aqueste globo que me esconde dentro,  
alas visto veloces?  
¿Quién me saca de mí, quién me da voces?

Las silvas barrocas y el puro simbolismo preparan el ánimo para que sin



Medea— "víctima de su destino"

reparar en Trentos ni en Contrarreformas, se convierta uno (por laico que pueda ser nuestro espíritu) en presa complaciente y complacida de la propaganda sacramental de Calderón y sus aptos acólitos: Custodio y la nocturnidad (en la cual entra también Acolman). Imposible callar aquí el gran acierto de Custodio al desembarazarnos de la presencia visible del Autor-Dios, recomendada en las indicaciones escénicas del autor. Se nos mete en el alma, voz y plástica nocturna, es decir, Calderón-Teatro Español de México-Acolman-noche, y en deleite único nos hace llegar sin mayores tropiezos al núcleo mismo de la tesis teológica:

AUTOR. Yo, bien pudiera enmendar los yerros que viendo estoy; pero por eso les di albedrío superior a las pasiones humanas, por no quitarles la acción de merecer con sus obras; y así dejo a todos hoy hacer libres sus papeles, y en aquella confusión donde obran todos juntos miro en cada uno yo, diciéndoles por mi ley:  
*Obrar bien, que Dios es Dios.*

Y así, desde la espadaña hasta el portal de peregrinos, de extremo a extremo del hermoso atrio conventual, pasando por el balcón de la capilla abierta, subyuga el ánimo la admirable dialéctica conceptual de Calderón revivida en su ambiente adecuado por el Teatro Español de México.

¿Qué nos dice la propaganda poético-religiosa de don Pedro Calderón de la Barca? Que "...este mundo triste / al que está vestido viste / y al desnudo le desnuda." Despojados de ceñidas vestimentas ideológicas, libres de prejuicios, podremos palpar los suntuosos ropajes barrocos de los autos calderonianos. Sugestivos, sí, densos. ¿Qué ocultan? Dogmas, artículos de fe. ¿Nada más? No lo creemos. Hay, junto a religiosidades discutibles, un tesoro de palpitations mortales, de dramas quintaesenciados que en medio de premoniciones de juicio final y de siniestras danzas de la muerte enriquecen y coronan los dominios del arte. Hay los sentidos que se recogían en esa nocturnidad de Acolman-Calderón destilando las puras esencias de la Belleza, no sin sentir el carácter transitorio de

cualquier religión. Hay, en suma, la reconsideración de la Idea por encima de la ideología.

No obstante, para quienes empedernidos ideólogos posponen siempre —u olvidan, incluso—, la Idea, también cabe en *El gran teatro del mundo* desteologizar ésta en provecho del estoicismo senequista, según resalta en el concepto del Destino omnipotente que hace del hombre una víctima propiciatoria de sí mismo que exclama, como Jasón en el final de *Medea*: "¡No hay dioses!" Podría interpretarse este grito como un presentimiento aterrador de la muerte del panteón clásico, y también como un dejar al hombre que desempeñe su papel a solas consigo mismo.

En *El gran teatro del mundo* no es diferente, en consecuencias, la libertad de actuación o libre albedrío que se defiende en contra de la doctrina protestante de la predestinación. La relación hombre-Dios nos vuelve de tal fortuna actores responsables, marionetas de nosotros mismos. Esto, a fin de satisfacer una ideología desteologizante y a la vez, si se quiere, para complimentar con la tradición senequista.

Porque es hora ya de recalcar la paternidad estoica del tema calderoniano ex-

puesto repetidas veces: la vida como comedia en que todos y cada uno representamos —sin alternativa— nuestro papel. De Séneca toma Calderón el asunto. Por eso, nada mejor que unir en tres horas de representación teatral los nombres del severo preceptor y del escolástico imponderable. El senequismo urde el hilo común que trenza a los mejores espíritus de España. Séneca es como una prefiguración del genio español. Unamuno de plano lo nacionaliza. De donde se comprende que este "nocturno" de las huestes de Custodio sea también una viva lección de amor al terruño, acrecida por el plateresco telón de fondo y trasmitida emotivamente hasta por la pronunciación de los actores.

Se justifica pues la elección de *Medea*, que Margarita Xirgu hubo de representar, hace varios lustros, sin la magia actual. Se justifica en ese recinto que no era, por razones obvias, el espacio entero disponible, donde la violencia del drama y la reciedumbre sávida del idioma se reconcentraban tumultuosamente, gracias a la sabiduría acústica de las capillas abiertas.

Apoteosis y desnudez inolvidables del teatro al aire libre. Los franceses están en deuda con Jean Vilar y su T. N. P.; nosotros, con Alvaro Custodio y su Teatro Español de México. Nunca más podremos sentirnos a gusto, los aficionados al teatro, dentro de cuatro paredes. Eolo infla sus carrillos y sopla hasta barrer con todas las escorias seudoteatrales.

Los alaridos de la extraña hembra de Jasón, sola, en medio de la tétrica noche, o en un rincón, impetrand, removiendo conjuros demoníacos. La triple respuesta de los perros de Hécate en la sorda densidad nocturna. Y la posesía, la víctima de su destino estrangulando con sus propias manos a los hijos de su vientre, mientras la devoran resplandores sangrientos y se encumbran, al fondo, los blancos, altísimos muros.

¿Quién será tan mezquino que pueda recordar pequeños defectos de representación y traspies inevitables? Alumbra como faro la desnudez siniestra y honda de este teatro al aire libre; reconforta su vigor metafísico suscitando la comunión con nuestros dioses interiores que, sepultos, sobreviven al cotidiano deicidio del hombre contra el hombre.



El Gran Teatro del Mundo— "la paternidad estoica del tema calderoniano"

## LIBROS

PATRICK ROMANELL, *El Neo-naturalismo norteamericano*. Ediciones Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1956. 111 pp.

La filosofía neo-naturalista, oscilando entre la boga y la crítica, parece ser, según el autor de este libro, la tendencia que más atrae la atención de los filósofos norteamericanos. En este pequeño volumen se reúnen cuatro conferencias originalmente dadas en italiano por Romanell en diversas Universidades de Italia.

La tarea principal que se impuso el autor fue la de dar una idea de lo que la filosofía neo-naturalista significa en el pensamiento filosófico —actual— norteamericano. Aunque pretende que esta dirección filosófica conserve una relativa independencia, cabalmente no puede sustraerse del peso que, como herencia, gravita sobre sus derroteros. En el trasfondo de las intenciones se perciben las sombras de Dewey, James, Comte, etc., y de las filosofías pragmáticas, naturalistas y científicas en general. De otra manera no se explica cómo su mundo, de una forma fundamental, sea algo de lo cual se puede hacer algo, con primacía a saber algo de él. Y que, negando sus posibilidades propias, tengan el mismo valor el lenguaje de la poesía y el de la ciencia —dice Romanell: expresar con el poeta que “la luna es la reina de la noche”, vale para un filósofo completamente naturalista tanto como indicar con el astrónomo que “la luna es un satélite de la tierra”. Todo esto tan alejado de otras sensibilidades y de otras visiones del mundo.

Dice del hombre que es, totalmente, naturaleza por darse dentro de ese marco espacio-temporal en que suceden también, por ejemplo, los movimientos electrónicos. Apuntamientos parecidos encontramos en otras filosofías de la naturaleza: “la conciencia cognoscente (sujeto) es tan perteneciente a lo real como el objeto del conocimiento” (E. May). Y no encontramos, por lo tanto, ni brillantez ni originalidad en el postulado Neo-naturalista. Por otra parte, el tratar de vencer el principio de insularismo que ha aquejado a todas las grandes filosofías — hace que en lugar de sostener una posición particular y propia, sea ésta mediadora y cómoda, porque de otro modo, al atacar sin reservas las ideas de otras filosofías caería ella misma en aquello de lo que trata de librarse.

Con excepción del capítulo dedicado a defender la Metafísica, este libro de filosofía Neo-naturalista no hace sino prolongar tesis y posiciones anteriores y, contrariamente a lo que dice el prologoista, no nos parece que el conocimiento del libro reporte más beneficio que el enterar que los filósofos norteamericanos no tienen una filosofía realmente nueva que presentarnos.

H. P.

JAIME GARCÍA TERRÉS, *Las provincias del aire*. Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica. México. 90 pp.

Escepticismo radical, resignada tristeza y precisión expresiva son, ya desde el

principio de este su primer libro, las notas dominantes de la poesía de García Terrés. Frente a la realidad —amor, quehacer poético, nacimiento del día, leyendas— todo es aquí rechazo de los significados que la tradición ha legado como más firmes al poeta. Más allá de las verdades o leyendas que se aceptan rutinariamente, García Terrés sólo encuentra el vacío o formas imprecisas que constantemente se derrumban frente al análisis racional: la nada misma, el silencio, o simples ruidos *huyendo*. Y todo ello dicho en versos de clarísima sencillez aparente, sin “audacias”, como quien repite, “indiferente”, “lo de costumbre”.

Era un pobre fruto  
caído de tu mano débilmente.  
El más humilde  
entre todas las estrellas olvidadas.  
El más opaco.  
No tenía, por ejemplo,  
la especial redondez de la naranja  
ni el profundo sabor de la manzana.

Versos que se acercan voluntariamente a la prosa interior más rítmica y precisa, como si el poeta siguiera el consejo de Juan de Mairena: bastan el sustantivo exacto y el adjetivo definidor. Palabras medidas, verso riguroso pero dúctil y melódico, con sonoridad de voz baja hacia dentro. Verso todo él de apariencia “pobre”, “tranquila”. Voz que, aun al afirmarse en su propia creación, parece dudar hasta de sí misma recogida en “cotidiana penumbra”.

En *Correo nocturno*, la segunda parte del libro —y quizá la de mayor hondura poética—, la sensibilidad de García Terrés llega a la negación más radical de las posibilidades de coincidencia entre el pensamiento y la acción. Escepticismo, pues, total. Se duda aquí, desde los primeros versos, del valor expresivo de la palabra (“temerosas letras invasoras”) y de toda forma imaginable de la vida, “cifra muerta” ella misma,

Nombre vacío. No más:  
eco, sólo, imprevisto.

Surge ahora la nostalgia del tiempo perdido “atrás, muy atrás” y con ella la certeza de no poder volver a vivir, en un pleno raptó de fe, la activa pasión inconsciente de “las nobles mocedades ruborosas”, anterior a la labor crítica y destructiva del intelecto.

Yo quisiera  
tocar, sentir, buscar,  
con profunda violencia:

pero destruidos por el pensamiento esceptico los significados que justifican por necesidad vital la realidad aparente, es ello ya imposible. Empiezan a dominar en *Correo nocturno* las formas condicionales del verbo, pero el deseo de acción muere en sí mismo porque “nada permanece”, “todo se derrumba lleno de fatiga”. Junto con los deseos naufragan hasta “las sílabas” y todo “es en vano” para el poeta que ha penetrado más allá de los resortes primeros del optimismo de la acción.

Es en vano.  
La ceniza retira, sin mudarse,  
la gracia generosa de la llama.

Sin estridencias de estirpe quevediana, resignadamente, el poeta —tan de nuestro tiempo— se afirma solamente en su escepticismo radical.

En la parte tercera del libro (*Los cinco sentidos*) encontramos una voluntad de aferrarse a lo sensual aparente. Parece García Terrés querer satisfacerse en la pura descripción gozosa de la realidad más externa y se afina aún más su verso en la precisión del concepto y la metáfora. Ahonda en el vocabulario, en las posibilidades rítmicas de la palabra, y escribe poemas como “Una invocación: (Guana-bara)” de gran riqueza de color y sonido. La presencia cálida del mar domina esta sección del libro, pero a la larga, como la realidad toda, hasta

El mar es una historia  
que llevo entre los ojos y la sombra  
de mis ojos, desleída  
ya por los años y sin brío.

Es sintomático que la última parte del libro se titule *Tentativa*: domina aquí también, más que una fe vital lograda, una casi esperanza de logros. Pero desde el primer poema de esta parte —ceñidísimo, tenso, vibrante bajo su perfección— se vuelve a abrir el abismo entre la realidad desnuda de significados indiscutibles y el deseo de la entrega sin reservas a una fe activa, perdida con el tiempo de la niñez inconsciente. En el penúltimo poema del libro (“Este era un rey”), aparece por primera vez claramente la realidad última, bajo cuyo imperio todo parece perder su sentido cotidiano: la presencia real de la muerte —última y primera verdad— explica ya la imposibilidad de aferrarse al valor aparente de las cosas:

Y nuestra vida sigue siendo  
un poco de vapor, como decía  
Santiago.  
Vuelan aparte los jardines  
de pluma generosa. La moneda  
más noble desvanece  
los bordes que la fraguan.  
Parte la luz. Y sólo queda  
un poco de vapor en nuestras manos.

Son notables en este poema la conjunción copulativa con que se inicia, la forma compuesta del verbo del primer verso (“Y nuestra vida sigue siendo...”) y la clara intención general de prosaísmo. Esa conjunción, el verbo (*sigue siendo*: se trata de lo olvidado de puro sabido), enlazan estos versos —como sin querer, “sin audacias”— con todos los que les anteceden en el libro: *tocar*, o *sentir*, o *buscar*, o *nombra*, resultan así —racionalmente— actividades sin verdadero sentido real bajo el dominio de la realidad única y verdaderamente cotidiana de la muerte. Paradójicamente, sin embargo, del derrumbe total que significa esta visión del mundo, queda en pie, hermosamente lograda, la palabra que lo ha expresado.

No se le puede pedir más a un auténtico poeta lírico con este libro —voz recatada y precisa entre tanta fácil poesía de afirmación o protesta a voz en cuelló como nos rodea—; Jaime García Terrés se coloca, de golpe, en primera línea de la joven poesía mexicana contemporánea.

C. B. A.

# ECONOMIA Y HABITACION

(Viene de la pág. 21)

ción de secciones urbanas especialmente o su recatastración en términos que correspondan a los valores comerciales reales, por ejemplo, que podría efectuarse considerando debidamente la situación de las diversas categorías de inquilinos y propietarios, no sólo permitiría recursos mayores para la ejecución de los distintos programas de obras locales, sino que, entonces sí, las exenciones fiscales podrían jugar el papel de verdadero incentivo en la promoción de casas baratas. Es obvio que la mayor desproporción catastral se encuentra en las regiones caras. A pesar de que el problema de la vivienda se manifiesta comunalmente, los gobiernos locales casi no tienen posibilidades de acción. Es sabido que los gobiernos municipales apenas reciben alrededor del 4% de los ingresos públicos totales, es decir de la suma de los que perciben los gobiernos Federal, de los Estados, Distrito Federal, Territorios y los Municipios mismos; y peor aún, 50 municipios de los 2,400 existentes captan más de la mitad de dicho 4%. Sin cambiar en nada esa situación será imposible que los ayuntamientos jueguen el papel que podrían desempeñar en relación con el asunto que nos ocupa, que podría ser de primera importancia, particularmente en la dotación de servicios urbanos adecuados.

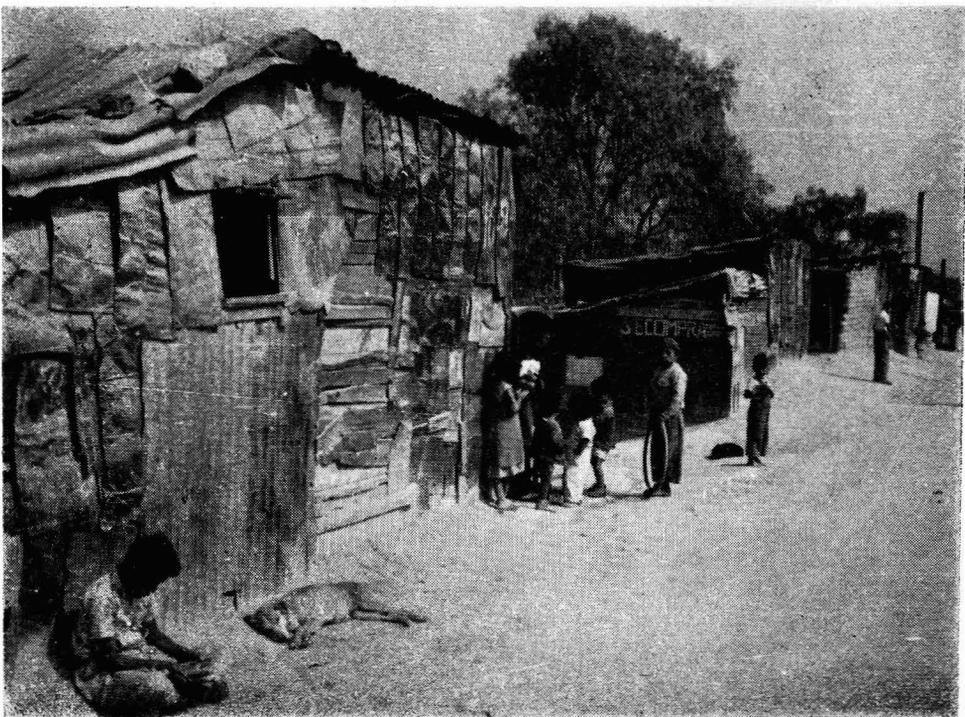
Sería conveniente extender las exenciones fiscales a la producción y comercio de ciertos materiales de construcción utilizados en viviendas de bajo precio, para hacer más eficaz su promoción, como deben darse las condiciones para que las empresas nacionales productoras dispongan del capital de trabajo suficiente.

Sin los requisitos generales antes esbozados, sin las medidas encaminadas a la elevación real del nivel de vida de la población, sin atacar la emigración rural en su cuna misma aumentando las oportunidades en el campo, perfeccionando e impulsando la reforma agraria en sus aspectos de tenencia de la tierra, técnica, crédito, mercados, precios y otros, sin un impulso más vigoroso a una industrialización nacional descentralizada y un mínimo control y reestructuración de la situación monetaria, crediticia y fiscal, no tendría mayor sentido analizar aspectos particulares tendientes a disminuir el desajuste entre el precio de la vivienda y el poder de pago de un gran sector de la población del país, cuya disminución depende de aquellos factores generales.

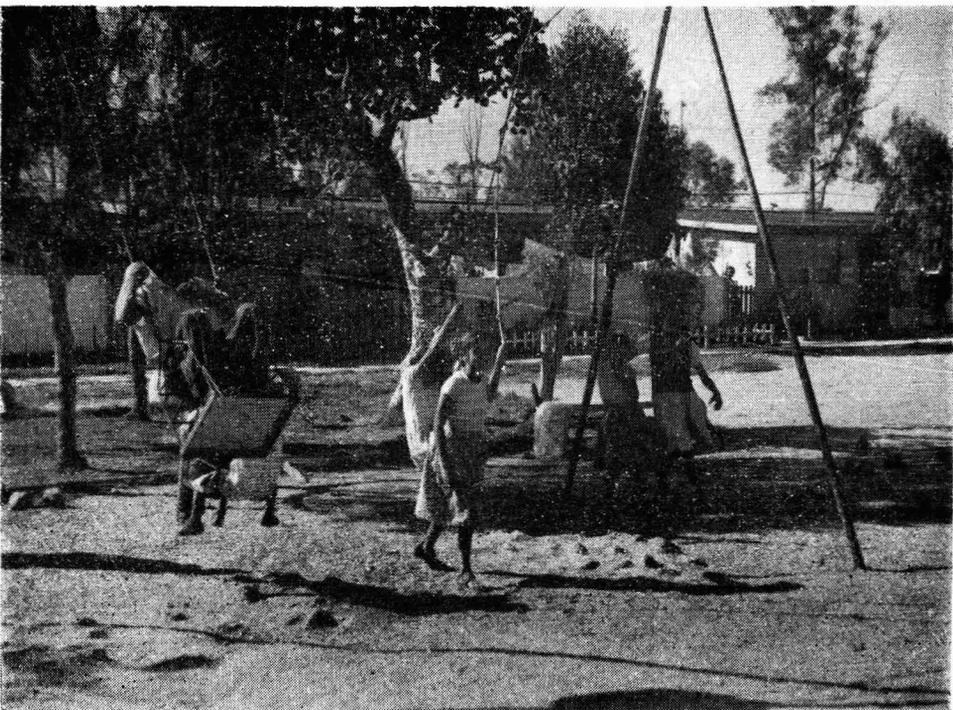
Los grupos particulares que detentan la mayor parte de la riqueza nacional son los que tienen las oportunidades más grandes para contribuir con sus inversiones en este problema, la responsabilidad gubernamental, en cambio, es todavía mayor. De la orientación y eficacia de su política depende el resultado, y tratándose de problemas como éste, esa orientación no puede ser otra que la de fortalecer la economía de las grandes mayorías de campesinos, obreros, empleados y artesanos. Mucho se ha teorizado sobre que la Revolución Mexicana representa un camino singular en favor de las capas populares. Yo personalmente estoy convencido que debemos seguirlo, impulsarlo, renovarlo, hacerlo siempre vivo, sin olvidar sus propósitos, enmendando errores, corrigiendo injusticias, luchando por la independencia económica nacional y por el verdadero desarrollo de su economía.



"la situación de las diversas categorías de inquilinos"



"quienes las habitan pertenecen a los grupos de más bajos ingresos"



—Fotos Instituto Nacional de la Vivienda

"la gama infinita de nuestras necesidades"