

d i c i e m b r e

1 9 5 9

# UNIVERSIDAD de México

revista de la



Volumen XIV. Número 4

México, diciembre de 1959

Ejemplar: \$ 2.00

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

*Doctor Nabor Carrillo.*

Secretario General:

*Doctor Efrén C. del Pozo.*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

*Jaime García Terrés.*

Coordinador:

*Henrique González Casanova.*

Secretarios de Redacción:

*Juan García Ponce y Carlos Valdés.*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 109 piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

### PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.—COMPAÑÍA FUNDIDORA DE HIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.—FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

# S U M A R I O

## EDITORIAL

La feria de los días

*Jaime García Terrés*

## POESÍA

Cuatro poemas

*Emily Dickinson*

## FICCIÓN

El sur

*Juan Goytisolo*

## ENSAYOS

La literatura mexicana actual 1954-1959

*José Luis Martínez*

Miguel Hernández (1910-1932)

*Gustav Siebenmann*

## INFORMACIÓN

Llamado a América hispana: La verdad de Cuba

*Waldo Frank*

Ernest Hemingway nuevamente en Cuba

## SECCIONES FIJAS

Artes Plásticas

*Ventura Gómez Dávila*

Música

*Jesús Bal y Gay*

Cine

*Emilio García Riera*

Libros

*Ramón Xirau, Juan García Ponce, Carlos Valdés, José Emilio Pacheco*

Anaqueel

*Francisco Monterde*

Biblioteca Americana

*Ernesto Mejía Sánchez*

## DIBUJOS

*Enrique Climent y Carlos Fuentes*

En el centésimo aniversario del nacimiento de Manuel Gutiérrez Nájera, la "Revista de la Universidad de México", le rinde homenaje, dedicando a recordar su figura y su obra dos de sus secciones fijas: Anaqueel y Biblioteca Americana.

# la feria de los días

1959

UN AÑO MÁS toca a su fin. El de 1959, precisa decirlo, ha constituido una jornada de especial importancia en la historia de nuestra revista. Durante su curso se inició una nueva fase de lucha —necesaria, imprescindible— contra la mentira ambiente, lucha acorde con la razón de ser de toda universidad, que sólo se explica en función de la libertad del pensamiento y de la honradez informativa.



## DILUVIO

COMO ERA de esperarse, y por ese motivo, se desencadenó en los meses pasados una campaña —a veces violenta— de necia difamación en nuestro perjuicio, tratando de asociarnos a las más inverosímiles conspiraciones y haciendo llover sobre estas páginas un diluvio de fatigados epítetos.



## CONFIRMACION

LO CUAL sólo sirvió para confirmar la urgencia y la significación de nuestra actitud; para movernos a continuarla; para seguir reclamando y ejerciendo el derecho

de aportar, en la escasa medida de nuestras posibilidades, un contrapeso simbólico a la ola mercenaria de conformismo y mendacidad que embarga a nuestro país.



## ENEMIGOS

EL AUTÉNTICO progreso de México tiene dos principales enemigos internos: por una parte, esa corrompida maquinaria encargada de difundir y perpetuar la falsificación de nuestras realidades, a cambio de dinero, canonjías y privilegios varios; por otra parte, la mentalidad farisaica de nuestros bien-



*pensants*, dispuestos en todo momento a condenar cuanto contraríe o amenace las normas convencionales en que ellos mismos escudan su cobardía y su mezquindad.

## METAS POSITIVAS

NINGUNA DENUNCIA que, de cualquier modo, procure desmascarar la verdadera naturaleza, los intereses reales encubiertos por ambos fenómenos sociales, habrá de ser vana. Pero no nos conformemos

con denunciar; requiérese, al propio tiempo, señalar metas positivas al esfuerzo común.

## DIALOGO

NO ES POSIBLE aún, en México, entablar un diálogo eficaz con adversarios de buena fe. Por ahora abundan demasiado los prejuicios escuetos, las causas puramente emocionales, y, en consecuencia, el debate verbal rara vez trasciende el campo de los adjetivos ociosos, de los melodramáticos improperios a



base de demagogia adocenada. No se esgrimen argumentos, sino palabras huecas; no razones de fondo, sino groseros malabarismos sonoros y aburridos chantajes ideológicos.

## CAMINO

A LA JOVEN intelectualidad mexicana corresponde, no obstante, ir abriendo el camino hacia el logro de un diálogo efectivo. Y no



es ésta la menor de sus responsabilidades.

En tal fórmula se cifra, hoy por hoy, nuestro afán más hondo.

—J. G. T.

# CUATRO POEMAS

## I

En una taza sírvanme el ocaso,  
cuenten los recipientes del amanecer  
y hablen de su rocío.  
Díganme hasta qué altura se eleva la mañana  
y cuánto duerme el tejedor  
que hiló los soplos del azul.

Revélenme las notas que se encuentran  
en el éxtasis del nuevo petirrojo  
entre las ramas asombradas.  
Cuántos viajes realiza la tortuga  
y los vasos que paladea la abeja  
ebria de los rocíos.

¿Quién trazó al arco iris las paredes  
y quién dirige las dóciles esferas  
por mimbres de obediente azul?  
¿Qué dedos templan la estalactita  
y quién cuenta el dinero de la noche  
para saber que la deuda no existe?

¿Quién construyó esta casa diminuta  
y cerró de tal suerte las ventanas  
para cegar mi espíritu?  
¿Quién me arrebatará en un día de fiesta  
con alas para huir  
e irme con artificio?

## II

En ti quede el verano  
cuando escapen sus días.  
Que perdure tu música  
al irse la zumaya y la  
oropéndola.

Saltaré por la tumba  
y sembraré mis flores  
en ella para ti.  
Eternamente,  
Anémona,  
recógeme tu flor.

No lo he contado aún a mi jardín,  
pues temo que me venza;  
ni tengo por ahora la fuerza indispensable  
que me permita revelarlo a la abeja.

No lo diré a la calle  
pues con asombro las tiendas mirarían  
a alguien que  
—tan tímida, tan ignorante—  
tenga la desvergüenza de morir.

No deben de saberlo las laderas  
donde he vagado así;  
ni avisaré a los bosques amorosos  
el día que me vaya,

ni habré de balbucearlo al estar a la mesa,  
que al pasar, distraída,  
insinuaré que hoy mismo  
alguien se atreverá  
a cruzar el enigma.

## IV

Admitir el trozo  
que de noche  
o de mañana  
es nuestro.

Llenar nuestro vacío  
con deleite o desprecio.

Aquí una estrella y otra estrella lejos:  
alguna se extravía.

Aquí una niebla y otra niebla lejos:  
más adelante, el día.

## DE EMILY DICKINSON

*Versiones de*  
SERGIO FERNÁNDEZ

# EL SUR

Por Juan GOYTISOLO

Dibujos de Enrique CLIMENT

*A Maurice E. Coindreau*

CUANDO LLEGARON, la temporada declinaba. El sol ya no pegaba fuerte como en julio, por la mañana soplaba un ventolín fresco que anticipaba las brisas de otoño y los días comenzaban a acortarse. Bajaron del autobús cargados de maletas, bolsos, cestos de mimbre y un misterioso objeto envuelto en funda de lona que el revisor depositó con visible esfuerzo en la acera. Los mozos y chiquillos que andaban por el Paseo a aquella hora lo habían observado llenos de curiosidad. El bulto tenía aproximadamente un metro de altura y, en la parte superior, la lona formaba una especie de cresta. Al volver del Hotel, después de transportarlo, el marido de la Damiana dijo que era una máquina de coser.

—¿Una máquina de coser? ¿Para qué?

En el pueblo nos lo preguntábamos todos. Habíamos visto hasta entonces extranjeros con máquinas fotográficas, radios de pila, cámaras de cine e, incluso, cinta magnetofónica, pero ¿a quién diablos iba a ocurrírsele pasar las vacaciones con una máquina de coser? Por otra parte, el hecho de que hubieran llegado en el autobús y no por sus propios medios, como los demás clientes del Hotel, intrigaba. Los turistas que venían en el coche de línea solían parar en la fonda. Ninguno —que yo recordase— había ido a vivir al Hotel. Mientras me servía la comida, madre quiso saber qué facha tenían, en qué idioma hablaban...

—No lo sé —repuse.

Y, lo malo, era que tampoco había manera de saberlo. El personal del Hotel estaba demasiado orgulloso de los botones dorados de su uniforme para dignarse a dirigirnos la palabra. Testigo de la existencia feliz de los ricos, no quería compartir su secreto con nadie.

—¿Cómo son? —suspiró mi madre— ¿Jóvenes? ¿Viejos?

Explicué que la mujer aparentaba treinta años y el hombre veintitantos. Los dos eran altos y de ojos azules, vestían pantalones tejanos y camisa de seda y calzaban alpargatas de pescador. Pero madre no se dio por satisfecha y me interrogaba sobre el equipaje: ¿De qué forma eran las maletas? ¿Cuántas había? Alguien le había dicho que dieron buena propina al marido de la Damiana y sus ojillos redondos, de iris acuoso, brillaban de excitación.

—Deben ser gente fina, estoy segura. Si te hicieses amigo suyo y viniesen a casa...

Madre era así. Desde su viudez se pasaba el día entero imaginando acontecimientos que cambiarían brusca y favorablemente nuestra suerte. La clientela del Hotel le obsesionaba, y cada vez que venía un nuevo huésped proyectaba invitarle a comer y alquilarle su habitación, a un precio fantástico.

—En el Hotel cobran trescientas pesetas de pensión. Tal vez cuatrocientas. Yo se lo haría por doscientas cincuenta y comerían carne toda la semana. Y torrijas. Y arroz con leche y canela, como te gusta a ti... Deberías decírselo, hijo. Si buscan un sitio tranquilo, les resultaría más barato.

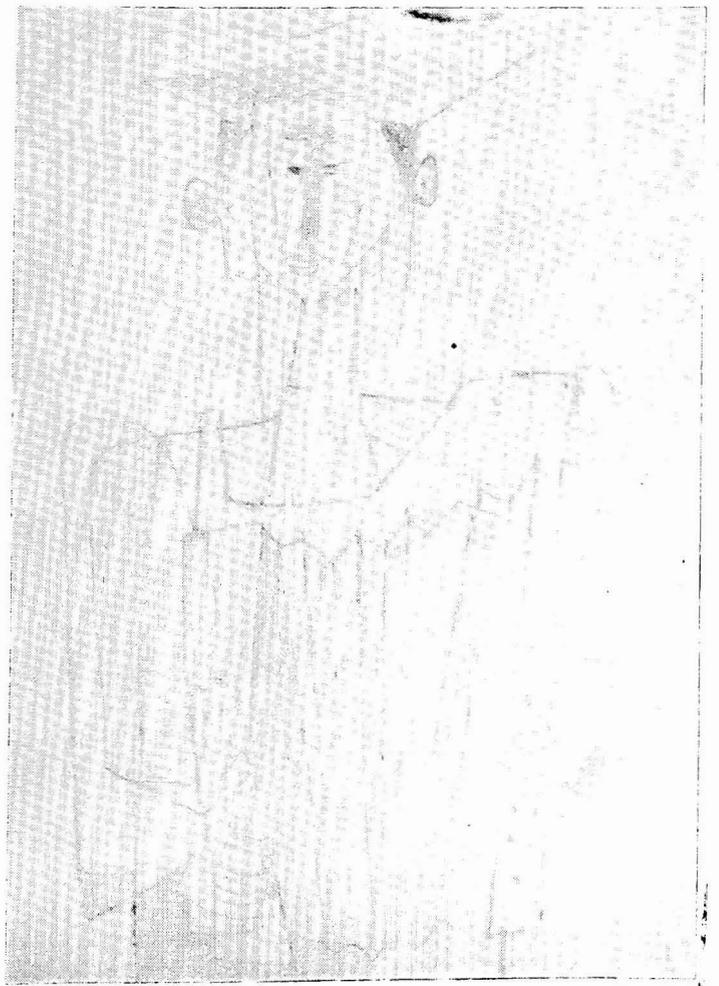
Estaba acostumbrado ya a sus ensoñaciones y la oía como quien oye llover. Mi madre no se preocupaba nunca de convertir sus proyectos en realidades. Le bastaba sentirse rica por espacio de unas horas, forzar el círculo de los privilegiados clientes del Hotel. Su vida se alimentaba de revistas de cine y seriales radiofónicos y había llegado a abstraerse de cuanto ocurría a su alrededor.

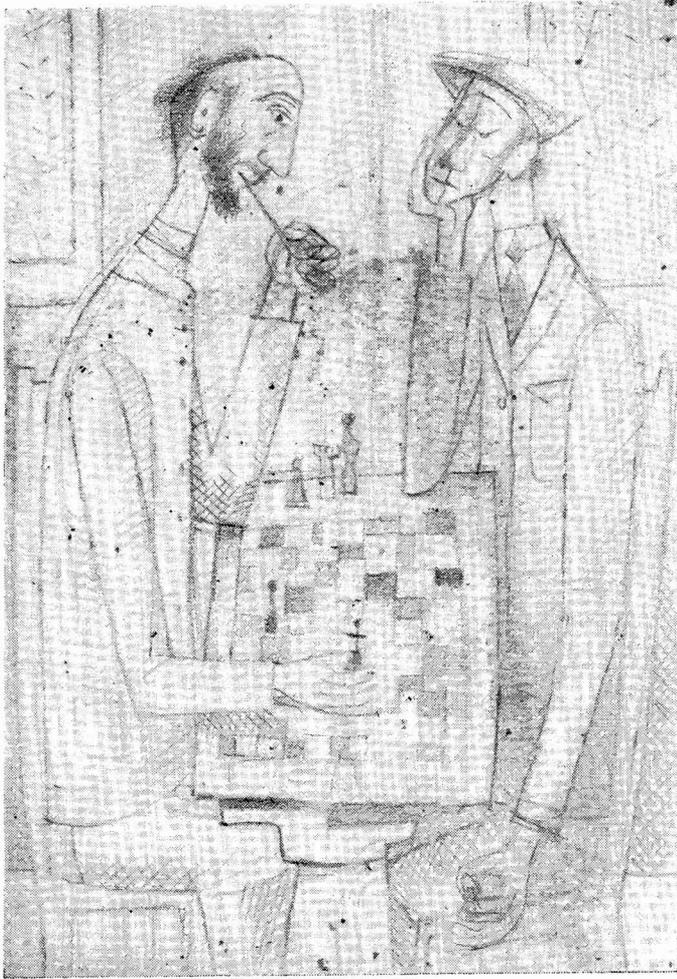
Yo, aquel verano, sólo pensaba en Ramón. Por la mañana, mientras él alquilaba el bote a los turistas y se divertía enseñando a nadar a las extranjeras, me llevaba los libros de estudio a la playa y fingía repasar las asignaturas bajo los parasoles del Hotel. Madre me había matriculado en un colegio de religiosos de Granada y, por consejo de los Padres, debía repasar los manuales de sexto curso para estar a la altura de los otros. Durante horas y horas espía el movimiento de los bañistas. De vez en cuando, me zambullía en el agua y buceaba unos minutos lo mismo que un pez. El tiempo transcurría insensiblemente. La fachada circular del Hotel brillaba como el puente de mando de un gran trasatlántico, el mar embestía contra las rocas del promontorio y la calina emborronaba el pueblo, a lo lejos. Cuando me daba cuenta, era la hora de comer.

Tarde y noche —en cambio— disponía del tiempo libremente. Ramón me esperaba junto al bote o bebiendo un trago en el chamizo y le ayudaba a remallar las redes del cepe o cebar los anzuelos del palangre. La playa del otro lado del cabo me ha gustado siempre más que la del pueblo: su horizonte es más amplio, la arena más gruesa, y los chiringuitos de cañizo y las barcas le dan mayor vida y actividad. Desde allí, las colinas se entrelazan hasta perderse de vista, el cielo parece un inmenso lago azul y los chirimoyos y las cañas forman un espeso telón tras el camino, partido en dos por la chimenea de la azucarera.

Al atardecer, cuando los últimos bañistas volvían al Hotel, Ramón aparejaba la barca y aproaba hacia los fallones. Era un remero excelente y, a cada bogada, la playa se reducía como en escorzo. A mí me agradaba verle mientras hundía la pala en el agua, con los músculos tensos por el esfuerzo. Pensaba que, cuando fuese mayor, me gustaría tener un cuerpo como el de él. Ramón había vivido en la mar desde niño y conocía la costa palmo a palmo. Llegado al caladero, sacaba los cordeles del talamante y me pasaba los remos a mí. Era el momento de largar el palambre, ciando lentamente para que el cordel no se enredara. Cuando las piedras tocaban al fondo y los corchos reaparecían en la superficie, Ramón bogaba hacia la caleta y, aguardando la hora de cobrar, aliñábamos el tiempo charlando entre cigarrillo y cigarrillo.

Los días en que el mar estaba arbolado y no podíamos salir de roqueo, Ramón cogía el rastrillo e íbamos a marisquear por la playa. A veces, mi madre preguntaba por qué volvía a casa tan tarde, qué hacía durante todo aquel tiempo. No había medio de meterle en la cabeza que en el mar uno no tiene un minuto para aburrirse. Siempre hay que coser una red, achicar el agua de un bote, sirgar una jábega. Se lo había dicho cuarenta veces, con la esperanza de convencerla, pero mis explicaciones eran siempre inútiles. Madre se cerraba a cal y canto y, como de costumbre, rompía a hablar de los clientes del Hotel: ¿por qué no ligaba amistad con ellos, en lugar de alternar con los pescadores? Quizá había algunos descontentos de la cocina y aceptarían mi





proposición encantados. Nuestra suerte podría cambiar. Al fin, cansado de soportar sus fantasías, escampaba e iba a buscar a Ramón al café.

Los hombres se reúnen allí después de la cena, a beber un vaso de tinto y jugar al rentoy. Otros, pegan la hebra en los bancos del Paseo o duermen la "mona" encima de la baranda. En el pueblo hay muchos borrachos y, por las callejas que suben al cerro, se les oye vocear y cantar hasta las tantas de la noche. Yo me sentaba en la mesa de los jugadores y escuchaba su conversación. Hablaban de pesca, del estado del mar, de la próxima cosecha de caña. A menudo, comentaban el físico de las bañistas y bromeaban con Ramón.

—Si necesitas ayuda, le decían, acuérdate de nosotros. Siempre estamos al quite.

A principios del verano una alemana larguirucha estuvo a punto de ahogarse entre las rocas y Ramón la rescató del fondo sin sentido y le hizo la respiración artificial. Agradecida, la mujer le regaló un reloj. Desde entonces, sus amigos pretendían que había abusado de ella y le colgaban la etiqueta de donjuán.

—Pues no te aprovechaste poco ese día —suspiraba el marido de la Damiana.

—¿Aprovecharse, de aquel palo? —cortaba uno que le decían Heredia—. Si no hay ná que aprovechar. Escurría como un pez, sin ná en la delantera... Se la come uno en viernes, y ni siquiera es pecado.

El único que callaba era Ramón. En el fondo el parloteo de los otros le aburría y prefería charlar a solas conmigo, cuando íbamos a pescar. Me había confiado en una ocasión que tenía una amiga en Motril y, pese a su acento desenvuelto al decirlo, estaba seguro de que acabarían por casarse.

—¿Cómo es, tu amiga?, le preguntaba los días en que se iba en bicicleta del pueblo, algo celoso de sus escapadas — y Ramón sonreía enseñando los dientes y me revolvió el pelo con la mano.

Aquella noche, apenas comenzado el rentoy, Heredia señaló hacia el Paseo y dijo:

—Fijaos quién viene.

Todos nos volvimos a mirar. Los extranjeros que habían llegado por la mañana en el coche de línea caminaban enlazados bajo las palmeras, la cabeza de ella contra el hombro de él. Por espacio de unos instantes se habían parado a contemplar la luna que emergía sobre el promontorio como un globo redondo e iluminado; después, cortando en ángulo recto se dirigieron al café.

—¿Al café? —exclamó mi madre al enterarse, con las mejillas rojas de excitación— ¿Por qué, al café?

Ninguno lo sabía. Generalmente después de cenar, los clientes del Hotel van a bailar a los jardines de la piscina y no se aventuran a mezclarse con nosotros. Pero no era esto, a fin de cuentas, lo que nos había sorprendido, sino su modo de comportarse. Al entrar la mujer había reconocido al marido de la Damiana y le sonrió. El hombre pidió dos vasos de coñac. "Que sean grandes", dijo. Aprovechando la cercanía les observé con detenimiento. La mujer era rubia, de rasgos regulares y cierto desgarro en la mirada que la hacía más atractiva. El hombre era pelirrojo y pálido, y daba la impresión de que toda la sangre se le hubiese refugiado en los cabellos. Mientras duró la partida permanecieron callados, con las manos unidas sobre la mesa. Al acabar el vaso de coñac, pidieron otro. Aunque lentamente, los dos hablaban en español. Los pescadores miraban los hombros desnudos de la mujer y su insistencia no parecía molestarles. De vez en cuando el hombre sonreía. Luego pagaron al chico y se perdieron por el Paseo. Madre dijo que, seguramente, se aburrían en el Hotel.

Al día siguiente hizo mucho calor. Por la mañana fui a la playa temprano y los encontré tendidos frente a los toldos, con el cuerpo untado de crema. El hombre llevaba un calzón estampado de flores y la mujer un traje de baño de dos piezas que dejaba al descubierto su estómago. Acodados en la baranda del Paseo, un grupo de pescadores la miraban.

El calor no me permitía fijar la atención. Varias veces intenté abrir el libro de matemáticas y otras tantas tuve que cerrarlo, incapaz de soportar el esfuerzo. La calina empañaba la nitidez del paisaje y, amodorrado, contemplaba los tumbos del mar sobre la arena. Pasaron dos jábegas, de regreso del copo. El horizonte era una borrosa línea azul. La mujer nadaba enérgicamente hacia las rocas y, al llegar a uno de los cabezos saludó en dirección a la playa. El hombre le contestó de igual manera. Estaba sentado sobre una toalla de colores, cortando las páginas de un libro, y se puso de pie.

—¿Hay medusas? —dijo.

Le contesté que no, que no había. El hombre, entonces, me mostró unas cicatrices que le marcaban el empeine del pie. Tres rayas delgadas, oscuras, paralelas.

—¿Se lo hicieron aquí?

—No aquí. En Italia.

Continué hacia la orilla y se remojó el pelo con la mano. La mujer seguía buceando desde el cabezo. Le invitaba a venir junto a ella, pero el hombre dijo que no. Los mirones se habían dispersado poco a poco en busca de otras turistas y me zambullí en el mar. El dueño del chamizo me había prestado su equipo de pesca submarina y fui buceando hasta el cabo. Cuando volví, la pareja había desaparecido.

Los mejores momentos del verano los pasaba con Ramón, cuando sus amigos le reclamaban y se embarcaba en algún boliche. La pesca al copo es mucho más emocionante que al arrastre. Yo me quedaba en la playa guardando el chicote, mientras él largaba la red desde la barca y daba la vuelta para dejar el otro cabo en la orilla. El arte se cobra desde tierra y, a medida que se hala, aparecen los ramales, el tamaño de las redes se achica y los peces enmallados en el copo se agitan y dan brincos. La gente de los merenderos se acercaba a mirar, y yo me sentía a gusto en medio de los hombres que tiraban, con el cuerpo tostado por el sol y el rostro encendido por el esfuerzo. En el copo había jureles, lisas, bogas, caballas, sardinas. Las mujeres vaciaban el pescado en las cajas y yo ayudaba a los hombres a sirgar el boliche.

Cuando, la misma tarde, vi a los extranjeros mezclados en el corro de curiosos, su presencia me halagó. Hinché el pecho, tensé los músculos del brazo y adopté postura de atleta. La mujer llevaba aún el traje de baño y seguía nuestros movimientos con interés. El hombre vestía pantalón corto y camisa de colores. Mientras halábamos, habían cambiado unas palabras con el dueño del chamizo. Querían saber por qué se cobraba la red desde tierra y apuntaban vagamente hacia el mar. Luego se sentaron entre las barcas y, al acabar nosotros la faena, el hombre encendió un cigarrillo y alquiló el bote a Ramón.

El sol desperfilaba la cresta de la montaña y embebía el paisaje de una luz mustia y amarillenta. Las colinas de almendros eran ahora grises y, de trecho en trecho, explosiones de tierra roja las sapicaban de manchas de color. Ramón me había guiñado un ojo al coger los remos y aguardé su regreso con ansiedad. Me entretenía mirando el cemento río, la chimenea blanca de la azucarera, el espeso follaje

de los chirimoyos. Imaginaba el invierno en Granada, lejos del mar y de mis amigos, y sentía una vivísima desazón.

Al ponerse el sol, las colinas se acurtonaron, el mar perdió su tonalidad azul y una banda de aves cruzó el cielo de la bahía y fue a posarse más allá del camino, entre las cañas. El bote volvió poco después y Ramón ayudó a saltar a la pareja. El hombre se detuvo un momento a charlar con nosotros. La mujer temblaba de frío y corrió a vestirse al Hotel.

—¿De dónde son? —pregunté cuando se largaron.

—Suecos. El marido escribe en un periódico.

Sus compañeros escuchaban también y al quedarnos solos, Ramón me contó que se habían insultado en su idioma durante toda la ida y, en la caleta, el marido se fue a trepar por los riscos y los dejó a los dos en la playa.

—¿Y ella? ¿Qué hizo?

—Nada —contestó riendo—. Hablar un poco conmigo y bañarse.

Aquella noche, en el café, hubo una discusión. El dueño del chamizo sostenía que en el extranjero los hombres no sabían meter en cintura a sus mujeres, y luego, pasaba lo que pasaba. "Una mujer que enseña el vientre a todos los hombres es una prostituta" dijo. El farmacéutico le repuso que en España no había libertad de costumbres y se vivía como en tiempo de los moros. "En los demás países," explicó, las mujeres se bañan desnudas y nunca ocurre nada."

—"Porque todos los hombres son maricas, repuso el del chamizo. Lo que es mi mujer no enseña su cuerpo a nadie."

Los asistentes terciaron para decir que los andaluces eran de distinta pasta que los otros y si las mujeres se bañaran por allí medio desnudas la gente se liaría a cuchilladas.

—Las mujeres a la casa, con los hijos —concluyó uno.

—¿No os lo decía? —ironizó el farmacéutico—. Lo mismo que los moros.

El domingo, a la salida de misa, madre me llevó a dar una vuelta por el Paseo y, como de costumbre, señaló con el dedo al Hotel. Dijo que Soraya iba a venir a España —se había enterado la víspera oyendo la radio— y comenzó a maldecir su mala suerte y a lamentarse de mi falta de ayuda. "En lugares así no se puede descansar. Una mujer atareada como ella lo que necesita es reposo. En casa, por mitad de precio, estaría mucho mejor. Seguramente la cobran una fortuna y tiene que dejar la mitad de la comida en el plato..."

Estaba tan ocupada por su discurso que ni siquiera se dio cuenta de que los suecos bajaban por la escalera y me saludaban con la mano. Lo verifiqué segundos más tarde, como si despertara de un sueño y me miró llena de confusión.

—¿Los conoces? —dijo.

Le expliqué quiénes eran y aproveché de su sorpresa para esquivarme. Los domingos, la playa es completamente distinta de los otros días. Los pescadores no salen a la mar y en los merenderos hay infinidad de burgueses que vienen en autocar de Granada y matan el tiempo pescando a la línea y desperezándose al sol lo mismo que lagartos. Ramón se había ido en bicicleta a Motril y vagué de un sitio a otro, sin saber qué hacer. Frente al Hotel, estuve mirando los coches aparcados en la explanada. La mayor parte eran franceses de Marruecos, y había también algunos alemanes y un Rolls matriculado en Gibraltar. Un gitano con un



burro ofrecía su botijo a los sedientos y pagué veinte céntimos por el trago. Después continué por el Paseo y, al descubrir a la pareja, volví sobre mis pasos y bajé a tumbarme a la playa.

—Mucho sol —dijo el hombre con una sonrisa.

—Sí.

—En mi país no hace calor. Nubes y frío.

La mujer me preguntó por Ramón. Le dije que estaba fuera.

—¿Tú también eres pescador?

—No. Estudiante.

—¿Qué estudias?

Se lo expliqué lo mejor que pude. Los mirones de turno no apartaban los ojos de ella y me sentía orgulloso de mi audacia.

—Me faltan dos años para acabar.

—¿Qué harás luego?

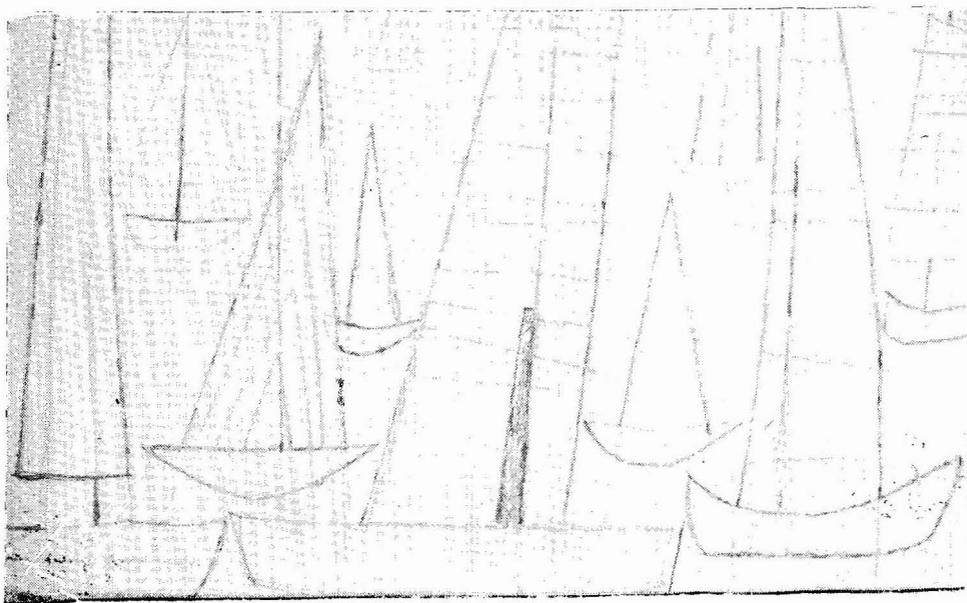
—Todavía no lo sé.

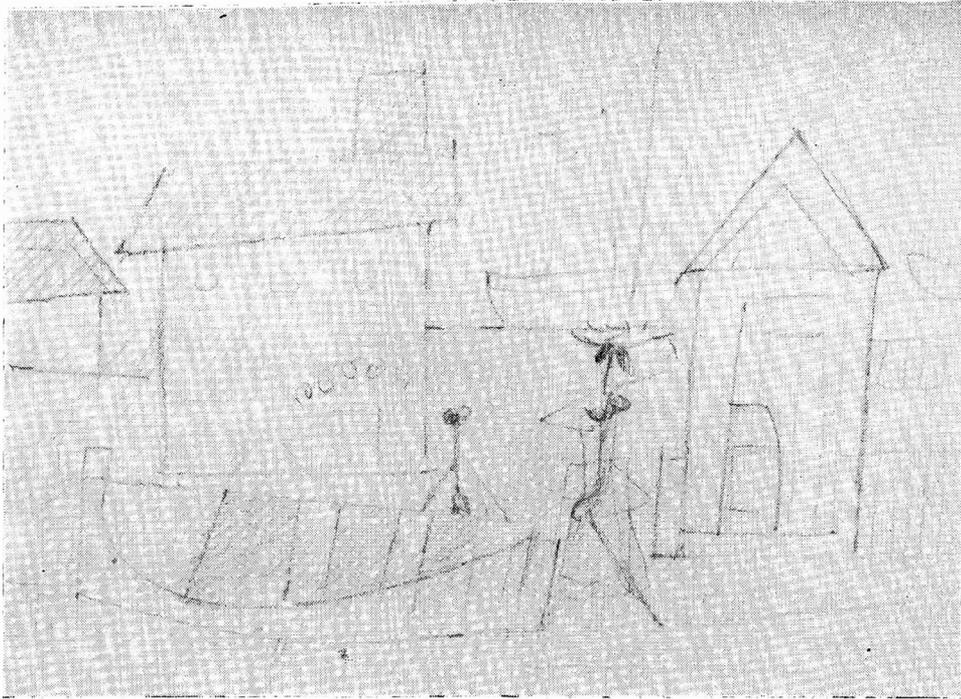
La mujer sacó un tubo de crema del bolso y se frotó concienzudamente los muslos.

—Mi padre vino a España cuando la guerra.

—¿Soldado?

—Amaba mucho España. Era médico.





Yo dije que no me gustaba la medicina y ella sujetó, riendo, la cinta del sostén y se fue a bañar.

A partir de septiembre, el sol se acuesta tras las colinas, las chirimoyas maduran en el campo y cede el calor. Es el mejor momento del verano. El cielo se tiñe de rojo al atardecer, la luna brilla de noche como un reflector de circo y el mar es transparente y fresco y sabe a corteza de melón.

Las casas de los veraneantes empezaban a cerrar y, en la explanada del Hotel, la hilera de coches se reducía. Mi madre iba a contarlos cada mañana y volvía exultante de gozo: "Seis. Se han marchado seis. A este paso se vaciará en una semana". Diariamente me preguntaba por los suecos y se lamentaba de mi falta de ayuda.

Yo continuaba saliendo con Ramón. La pareja venía ahora a nuestra playa y embarcábamos los cuatro en el bote. Después de largar el palangre Ramón bogaba hacia la caleta y, hasta la caída de la tarde, nos bañábamos entre los farallones y tomábamos el sol. El marido nos interrogaba a menudo sobre la pesca. Quería saber cuánto ganaban los hombres y si el oficio daba para vivir. La mujer desataba la cinta del sostén por la espalda y leía acostada boca abajo. Tenía un cuerpo fino, muy moreno y la grupa redonda y bien hecha. De tiempo en tiempo se sentaba, aguantando el sostén con las rodillas, y fumaba sin ocuparse de nosotros.

Un día fuimos a buscar erizos por las rocas. Ramón buceaba con la escafandra y, a medida que los arrancaba con el cuchillo me los pasaba a mí. Cuando llenamos el cesto regresamos a la caleta y los comimos con un poco de limón. El marido había comprado una garrafa de vino en el pueblo: un tinto espeso, cargado de años, que dejaba un gustillo amargo en la boca. Al terminar, todos nos sentíamos algo alegres. La mujer propuso a Ramón un paseo a nado hasta la punta y Ramón consultó con la vista al marido antes de aceptar. El marido dijo que era una excelente idea y los dos corrieron hacia la orilla y se echaron al agua.

La playa humeaba de calor. El mar estaba perfectamente inmóvil y en el cielo no había una nube. El hombre se tendió junto a la barca y me pasó su paquete de Chester. Preguntó si, en el pueblo, la gente se interesaba por la política. Dije que no y permanecimos largo rato en silencio, embrutecidos por el sueño y el vino.

Cuando volvieron, Ramón me pareció cambiado. Sus ojos brillaban de modo curioso y miraba con insistencia a la mujer. Ella explicó que había tomado un baño magnífico, uno de los mejores de su vida. Luego, añadió unas palabras en sueco.

El marido contemplaba a Ramón con las cejas enarcadas. También él había advertido el cambio y sonreía divertido.

—¿Y usted? ¿Lo pasó bien?

—Muy bien.

—Estupendo. Amor, sol y vino... el chico y yo dormimos un rato.

La misma noche pregunté a Ramón qué había hecho con la mujer y, en lugar de guiñar un ojo como el primer día, dijo secamente: "Nada". Estábamos sentados en el café

y tenía una expresión corrida y tensa, como un niño que vuelve a casa de puntillas después de una aventura inconfesable. A intervalos amusgaba la vista y escudriñaba las sombras del Paseo. Al fin, cuando resultó evidente que ya no venían, pareció relajarse un poco y se fue a jugar al rentoy con sus amigos.

Durante una temporada los suecos se esfumaron. Ramón los esperaba en vano todo el día al lado del bote y, a última hora, me llevaba a pescar a la caleta. Aunque no habíamos vuelto a hablar sabía que pensaba en ella. En el café jugaba distraídamente al rentoy y sus ojos relucían como los de un felino cada vez que alguien entraba.

Una noche, el marido de la Damiana dijo que —según el personal del Hotel— se pasaban el tiempo discutiendo y luego se encerraban en la habitación y bebían los dos hasta emborracharse.

—Para mí que no andan bien de la azotea —añadió—. ¿Desde cuándo un hombre se entretiene bordando pañuelos?

—¿Bordando pañuelos?

—Lo que os digo. La máquina de coser es de él. Quizá que, en su país, los tíos, en vez de pantalones, llevan faldas.

Yo estaba la mar de contento —a solas otra vez con Ramón— y pensaba que nos habían olvidado. Mis vacaciones concluían al cabo de tres semanas y quería aprovechar el poco tiempo que me quedaba de la mejor manera posible. Había renunciado a estudiar. Las lamentaciones de mi madre me aburrían e iba a la playa, a ayudar a halar a los pescadores. Pronto cerrarían el Hotel. Los últimos clientes tomaban el sol en la terraza y me decía que, tarde o temprano, los suecos terminarían por irse.

El día de la Virgen de Septiembre, cuando nadie los esperaba, aparecieron en el café. Me di cuenta, por el brusco temblor de Ramón, y me volví y los saludé con la mano. La mujer llevaba una blusa escotada que resaltaba la morenez de su piel. El hombre estaba pálido como de costumbre y su pelo era tan rojo que daba la impresión de ser de estopa.

Les trajeron dos vasos de coñac con un poco de hielo. La mujer parecía nerviosa y apuró el suyo casi de un trago. El del bar vino en seguida con un segundo. Durante un rato fumaron sin cruzar una palabra. La mujer partía los mondadientes por la mitad y los echaba al suelo. Después empezó a hablar con voz monocorde como si recitara un disco. El marido la escuchaba sin emoción aparente. También él había vaciado el vaso y pidió otro. La mujer había acabado los palillos y hablaba cada vez más alto, con una entonación aguda y vibrante. En una o dos ocasiones se interrumpió, aguardando quizá una respuesta, pero el hombre no dijo nada. Sus ojos miraban obstinadamente un punto fijo entre las sombras del Paseo. Entonces, la mujer le agarró por el cuello de la camisa y le espetó una palabra de dos sílabas, cinco, diez, quince veces, igual que si remachara un clavo. Tenía las manos rígidas y los labios le temblaban. Por un instante pensé que iba a abofetearle pero, cambió de idea y se hundió en la noche con la misma rapidez con que había venido.

Poco a poco, los pescadores volvieron a jugar al rentoy. En el café nunca se había visto nada parecido y, más que

la mujer, el comportamiento del hombre escandalizaba: ¿Por qué se dejaba insultar públicamente? ¿Acaso no tenía sangre en las venas? En mi tierra, por mucho menos que aquello, los hombres sacan la navaja del bolsillo y lavan la ofensa a cuchilladas. Todo el mundo recuerda algún castigo ejemplar: esposas a las que se ha rapado el pelo, mutilado una oreja, cortado la nariz. "En Motril, cuando era chico..." o "Una vez, en Salobreña..." El sueco, en cambio, continuaba tan tranquilo y sonreía como si nada hubiera pasado. Mis amigos lo miraban con desprecio y yo tenía ganas de gritarle que se fuese de allí y saliese a buscar a la mujer y la escaleara.

No lo hizo y, al día siguiente se presentó en la playa con ella. Los viejos que remallaban las redes interrumpieron el tajo y los contemplaron mientras se abocaban con nosotros. El hombre vestía pantalón corto y camisa estampada; ella iba en traje de baño y llevaba un gorro de goma azul en la cabeza. Se detuvieron frente al bote de Ramón.

—¿Está libre?

Ramón asintió con un gesto y embarcamos sin decir palabra. Los merenderos estaban vacíos y un sol de otoño orillaba la cicatriz desnuda de los barrancos, las colinas borrosas y quietas. Entre los almendros, la tierra roja simulaba rubores de arbol. Ramón bogaba con fuerza, contento de desfogar su energía en algo. A cada golpe que daba con la pala, sus músculos se endurecían y la nuez le subía como un émbolo. Durante todo el camino el hombre lo estuvo observando con curiosidad. La mujer se había sentado sobre la quilla y no apartaba los ojos del agua.

Al llegar al regolfo varamos la barca en la orilla. Una banda de gaviotas volaba como un torbellino de plumas y se alejó hacia el faro, trazando espirales. El mar parecía más azul que nunca y, a través de él, podía verse la arena ondeada del fondo, las piedras ornadas de erizos y anémonas. La mujer invitó a Ramón a bracear hasta las rocas. Sin mirar siquiera al marido, Ramón aceptó. Yo no sabía dónde meterme y las mejillas me quemaban de vergüenza. Para continuar su idilio del primer día, ¿no podían elegir otro lugar? El marido estaba acostumbrado, sin duda, pero ¿por qué ponerle el gorro en sus mismísimas barbas?

El hombre daba lástima con su sonrisa y me fui a escalear los riscales. A medida que subía, el horizonte azul se ensanchaba y, sin poderlo evitar, pensé en mi invierno en Granada y me sentí triste. Adiós tertulias de café, paseos en barca; adiós pesca, baños, playa, excursiones, amigos. Lejos del mar, todas las estaciones son iguales. Lo mismo da

que brille el sol, como que llueva, o haya nubes. El tiempo pára de contar. Uno vive como dormido.

Cuando bajé, el hombre tomaba el sol de bruces. Durante mi ausencia se había quitado la camisa y se servía de ella a guisa de cabezal. Su cuerpo no era nudoso y duro, como el de Ramón, sino escurrido y frágil y sus omoplatos sobresalían como dos palas de chumbera. Sonriendo, me preguntó a dónde había ido y se lo expliqué. Luego, me pasó su cajetilla de tabaco y quiso saber si tenía novia. Hice un gesto negativo con la cabeza.

—¿Y tu amigo? ¿Tiene alguna?

—No lo sé.

Ni la mujer ni Ramón daban señales de volver y hablábamos de ellos como si no se hubieran movido de nuestro lado. El hombre aseguró que encontraba a Ramón muy simpático y estuve a punto de contestarle: "¿Lo dice porque se entiende con su mujer?", pero su misma inconciencia y la expresión desamparada de sus ojos me desarmaron:

—Simpático lo es, pero no con todos.

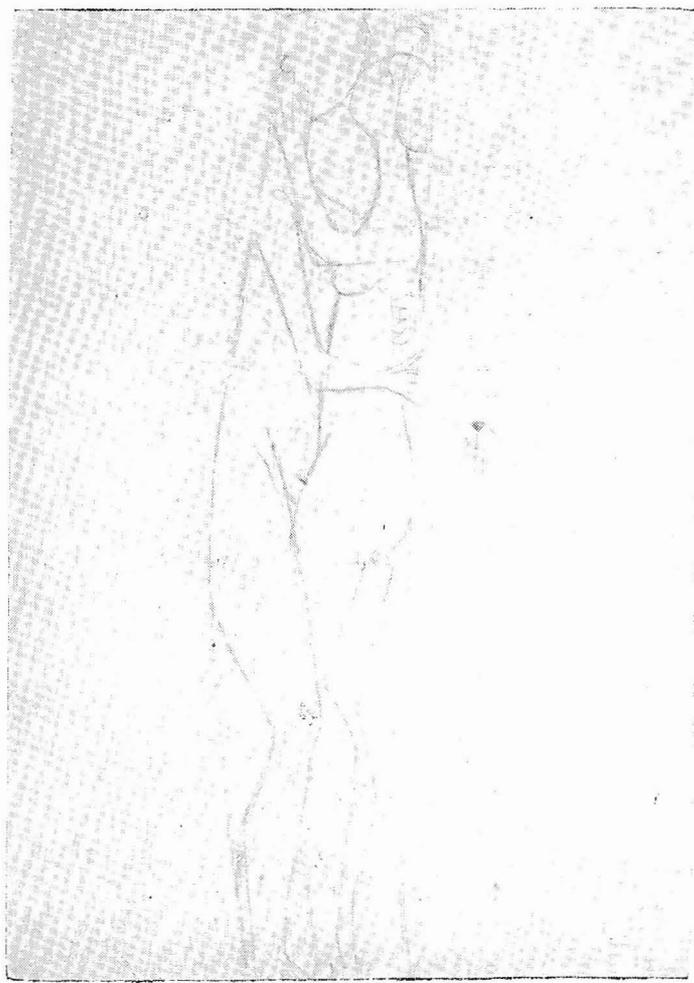
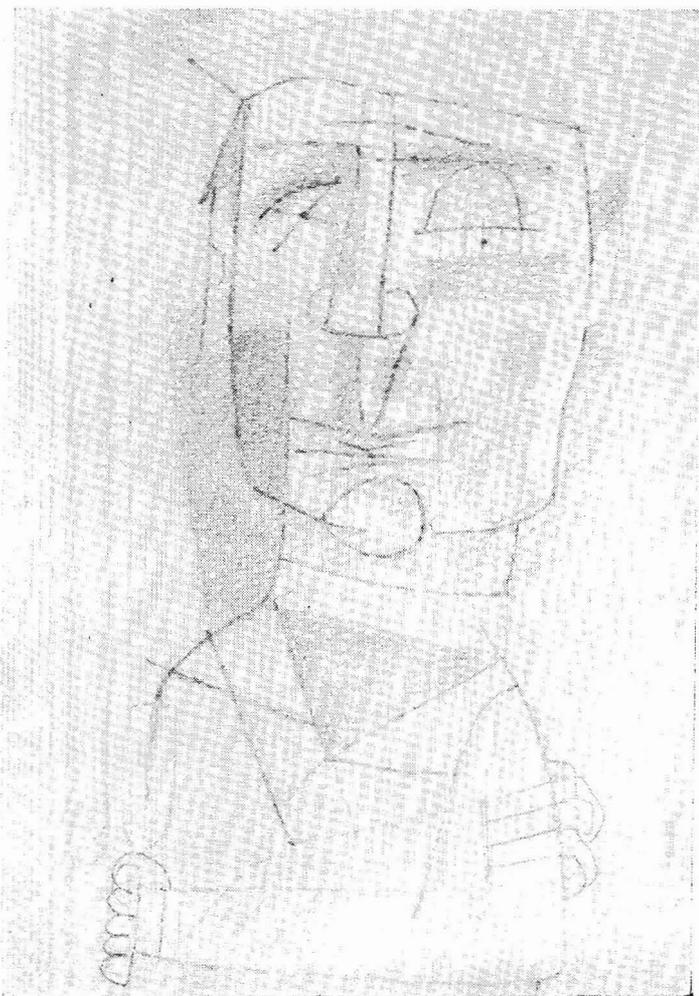
El sueco dejaba escurrir la arena entre los dedos y me miró con perplejidad.

—En la vida no se puede agradar a todo el mundo —dijo.

Nubecillas aborregadas surcaban el cielo de la bahía, y se acostó de nuevo en la arena y cerró los ojos. La mujer y Ramón habían salvado los farallones de la punta y se aproximaban lentamente, sin remover apenas el agua. Sus cabezas flotaban en medio del mar, como dos puños de bastón. La mujer iba delante, con su gorro azul y Ramón a una docena de metros a la izquierda, moreno y despeinado. Mientras ella salía del agua y venía hacia nosotros, permaneció unos instantes en la orilla, sacudiéndose, lo mismo que un bulldog.

La barca continuaba varada en la arena y, a medida que el viento se terciaba, las olas embestían contra la quilla. La mujer se excusó, riendo, de su retraso. Al sentarse se había sacado el gorro y, contrastando con la negrura mate de la piel, sus cabellos parecían más rubios que nunca. Ramón callaba, como inmerso en inexpresable dicha interior. El marido seguía tumbado de bruces y hablamos del calor y la playa. Yo había temido una escena como la de la vispera en el café y respiraba aliviado. El hombre conservaba intacta su sonrisa, como si lo que se tramaba entre los dos no le afectase. En un momento dado, sacó un estuche de habanos del bolsillo y lo alargó a Ramón.

—¿Quiere uno?





Ramón le miró unos segundos confuso y rechazó con un ademán.

—No. Muchas gracias.

—¿No le gustan? —El hombre le observaba a su vez, sorprendido.

—Gustarme, sí me gustan. Pero ahora no me apetece.

—Ande, coja usted. Me agradaría que probara también esto.

Ramón enrojeció ligeramente.

—Si no se ofende... —comenzó.

—Me ofendería.

—Bueno, entonces fumaré —apará el cigarro al vuelo—. No; ya tengo lumbre, gracias.

Esto fue todo. A la hora de comer, Ramón empuñó los remos y volvimos a la playa. El hombre le abonó el alquiler del bote y se alejó de bracete con su mujer.

Yo empezaba a cansarme del juego y pregunté si había pagado también por la excursión a las rocas. Imaginaba que Ramón reiría pero calló, lleno de irritación.

—La mujer es de él y tú tienes novia —dije.

—Pues anda y búscate tú una —replicó exasperado.

Me fui a casa sin despedirme. La mujer se había interpuesto entre nosotros y la odiaba de todo corazón. Aquella misma tarde vi a una muchacha amiga de mi madre que trabajaba en una peluquería de Granada y pasaba unos días de vacaciones en el pueblo y la invité al cine. El verano anterior habíamos ido a pasear entre las cañas y sabía que no hacía dengues como las otras. Conseguí lo que quise, sin gran esfuerzo y, después de la cena, pasé a recogerla por la fonda y la convencí de que me acompañase al café. Mis amigos jugaban al rentoy como de costumbre pero, aunque estuvimos más de una hora de palique, Ramón no apareció.

Volví a bañarme en el pueblo. Esperaba que Ramón se arrepentiría de sus palabras e, inquieto de mi ausencia, me vendría a buscar. Pero el primer día transcurrió, lento, aburridísimo, y Ramón no fue al café ni a la playa. Aguardé un par de días más, algo decepcionado y el horizonte del lugar era siempre el mismo, con sus cañizos desiertos, los mozos marisqueando con el rastrillo y los viejos ociosos esponjándose al sol. Ramón parecía haberse eclipsado. En el café oí contar que salía en el bote con los suecos y, una vez que el marido atravesó la calzada frente a nosotros, el Heredia sonrió barbaramente y dijo: “¡Ay, si lo pillas Manolete! ¡Qué estocada, madre!”.

Me pasaba el día cantoneando, pero no quería dar el brazo a torcer. En casa mi madre leía la reseña del viaje del

embajador americano por Andalucía y soñaba en tenerlo a pensión. Sus lamentaciones me ponían los nervios de punta y, cuando estaba seguro de no encontrar a nadie, me asomaba a la playa y tiraba de la red con los hombres.

Eran momentos de intensa melancolía. Se habían ido ya los extranjeros del Hotel y los chiringuitos cerraban. El dueño del chamizo desmontó una mañana el suyo, mientras los viejos tintaban las redes en la arena. Todo anunciaba la inminencias del otoño. Las colinas palidecían bajo el verde desmayado de los almendros y, más lejos, el sol iluminaba teatralmente la montaña. Pronto, empezaría a vendimiar.

De noche, vagaba por las callejas pinas del cerro y, después de recorrer todos los bares, subía a las rocas del promontorio y escudriñaba los ventanales del Hotel. Veía a los camareros, con sus chaquetas blancas y los frescos chillones de las paredes pero, una vez, solamente, di con lo que buscaba. Los suecos estaban sentados en medio del comedor vacío y sus cabezas se recortaban de perfil: una pelirroja, como espeluznada; otra, amarilla y morena. Bebían un líquido oscuro, paladeándolo y la mujer acariciaba la mano del hombre. Una doncella corrió las cortinas de la ventana y ya no los volví a ver.

Comenzaba a lamentar mi estúpida riña con Ramón. Hacía más de una semana que no nos hablábamos y no sabía nada de él, sino a través de sus compañeros. Me enteré así de que el domingo no había ido a Motril y estuvo de arrimón en la playa, aguardando a la mujer. El marido de la Damiana lo había visto después de cenar y rondaba todavía el Hotel, como un lobo. Aquella noche, los suecos no se movieron de su cuarto.

Dos días más tarde, cuando me levantaba —la víspera fui al cine con la peluquera, y eran casi las once—, mi madre entró en la habitación y dijo: “¿Sabes qué ha ocurrido?” Tenía el cabello desguedejado y los labios le temblaban de emoción; “Tu amigo, el pelirrojo, que por poco se va al otro barrio. Esta mañana vinieron a buscarle en una ambulancia. Gracias a Dios, parece que ya está fuera de peligro”. Y, sin hacer caso de mis preguntas, empezó a quejarse y decir que la culpa era mía, por haberle permitido instalarse en el Hotel, en vez de obligarle a venir a casa: “Estaba segura de que acabaría mal, segura. Pobre hombre. En un sitio así, cualquiera se vuelve neurasténico.” No la dejé terminar y corrí hacia el Paseo. El corazón me latía como un reloj. Frente al Hotel, había media docena de curiosos y, olvidando la dignidad de su uniforme, el botones hablaba, hablaba: “Jesús, que cruda. Hacía dos días que no salían de la habitación. La camarera les subía continuamente vino. No del ordinario, no se vayan ustés a creer. De marca y del más caro. Al bajar las maletas esta mañana, se lo juro: había lo menos quince botellas. El somelie que ha corrió mucho, lo dice: “En mi vía he visto clientes locos pero, como este par, ninguno.” Y tié más razón que un santo. Ella, timándose con t’ol mundo, y él, como si ná. Luego, como llegaba gente nueva, explicó que el hombre había tragado un tubo de somníferos creyendo que era aspirina. Al despertarse, la mujer lo encontró desvanecido y consiguió hacerle reaccionar con un poco de amoníaco. Cuando vino la ambulancia, había vomitado ya varias veces y salió del Hotel por su propio pie: “Parecía un cadáver, palabra. A la chica del piso, que es muy sentía casi le da un arrechucho de verle. Y a los demás también, no se figuren. Yo mismo, aquí donde me ven, todavía no sé cómo aguantó.”

Los niños correteaban desnudos por la playa y contemplé los merenderos cerrados, vacíos. Ramón estaba sentado junto al bote, con el calzón de baño y una descolorida camiseta azul. Hacía varios días que no se afeitaba y tenía los párpados hinchados de sueño. Al verme, intentó sonreír.

Le ayudé a empujar la barca y bogamos lentamente hacia la punta. La luna permanecía empingorotada en lo alto como un hueso de sepia y cielo y mar se confundían en una imprecisa franja gris. Yo miraba los cipreses del cementerio, el Hotel, las colinas y comprendí de golpe, que mis vacaciones habían terminado, y Ramón, la barca y lo ocurrido con los suecos eran cosas pasadas —historias del verano que recordaría en el colegio, cuando estaría lejos del mar, sin los amigos.

El sol bruñía la arena de la caleta y nos tumbamos en la playa. Las gaviotas salpicaban de blanco el promontorio tras el que —días antes— Ramón había desaparecido con la mujer. Ahora, mi amigo fumaba en silencio y lo encontré triste y avejentado.

—No ha sido nada ¿sabes? —dijo simplemente—. Iré a Motril el próximo domingo.

## LA LITERATURA MEXICANA

*La trama de un momento literario*

EL ESTUDIO HISTÓRICO de la literatura echa mano normalmente de una convención: la de figurarse el curso de la producción literaria como un ordenado desfile de corrientes, grupos, personalidades y obras que surgen, florecen y desaparecen para dejar el lugar a los que siguen. Van sucediéndose, en efecto, las corrientes y acaso las obras —si nos olvidamos que permanecen—, pero los escritores continúan escribiendo y evolucionando ellos mismos, hasta su muerte. En ocasiones muy frecuentes, abandonan definitivamente el género literario de sus primeras apariciones —la poesía por lo común— y en su madurez prefieren el ensayo o los estudios culturales. Por ello, para considerar el panorama de un momento literario, no es posible aplicar la convención de corte horizontal con que tradicionalmente se expone la historia literaria, sino que es necesario, en cambio, y ya que se trata del estudio de “un momento” que carece de desarrollo temporal, intentar un corte vertical que nos permita ir observando las capas históricas que coinciden en ese momento.

Al intentar el examen de la literatura mexicana actual, en el lapso que va de 1954 a 1959 encontramos, en principio, que aunque más o menos diezmadadas o con algunas deserciones, hoy continúan produciendo escritores de casi todas las generaciones a partir de la de 1910. Junto a las obras de madurez de Alfonso Reyes, que surgió a las letras por aquellos años; de Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, de la generación de *Contemporáneos* de los veinte; de Agustín Yáñez, que procede de una generación jalisciense cuya obra se inició hacia los últimos veinte, y de Octavio Paz y de Alí Chumacero, de las generaciones de *Taller* y *Tierra Nueva*, respectivamente, de los últimos treinta, vamos a encontrar las obras de los escritores más recientes que inician hoy su obra y que dan el tono original de esta actualidad literaria.

Para comenzar a desbrozar el camino podríamos, pues, separar en principio tres zonas en la trama de un momento literario. En primer lugar la que forman los escritores —de cincuenta años para arriba, convengamos— de generaciones, grupos y tendencias que tuvieron su apogeo como innovadores en los primeros treinta años del siglo y que prosiguen su obra. En segundo lugar vendrían los escritores de generaciones inmediatas, que cuentan hoy entre cuarenta y cincuenta años, cuyas ideas literarias son de hecho las que prevalecen y que comienzan a escribir en estos años sus obras de madurez. Y en último lugar los escritores jóvenes, de menos de cuarenta años, que hacen sus primeras armas y cuya obra constituye la originalidad propia de este momento literario.

En cierta manera, será preciso volver a recorrer el camino andado, aunque sólo para registrar a los autores que prosiguen su obra y a aquellos que hoy viven su madurez activa, para llegar, finalmente, a los que comienzan a escribir.

## ACTUAL 1954-1959

Por José Luis MARTÍNEZ

*Caricaturas de Carlos FUENTES**La obra actual  
de los escritores mayores*

Considerada en conjunto, la obra inmediata de los escritores pertenecientes a la primera zona se caracteriza por una producción más amplia en el campo del ensayo y los estudios culturales y menos frecuente en la creación poética y novelística. Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet, que alternaron desde sus orígenes

la poesía con otras formas literarias, continúan enriqueciendo su obra lírica. Reyes, nuestro gran hombre de letras proyecta publicar dentro de la edición de sus *Obras completas*, una nueva colección de su *Obra poética* (1952) que incluya asimismo la producción inmediata, eco justo de la entonada sabiduría de su pródigo otoño y de su flexible sensibilidad. Torres Bodet ha mantenido, durante más de cuarenta años de producción poética casi ininterrumpida, un proceso constante de búsqueda de nuevas formas y depuración interior, hasta llegar en sus libros recientes: *Sin tregua* (1957) y *Trébol de cuatro hojas* (1958), a la expresión desnuda y patética de los conflictos radicales del hombre, contemplados desde la altura serena de la piedad y la comprensión de un noble humanismo. Carlos Pellicer es un caso singular y ya excepcional en la lite-



José Luis Martínez.—“intentar un corte vertical”



Alfonso Reyes.—“nuestro gran hombre de letras”

ratura mexicana. Nació a las letras como poeta y poeta ha seguido siendo exclusivamente hasta ahora, fiel a su propia línea y desarrollo interior e inmune casi a las modas pasajeras. Sin embargo, aquel jocundo deslumbramiento ante el paisaje de sus libros anteriores a 1941, se ha ido interiorizando y desnudando. En *Práctica de vuelo* (1956) y en los poemas posteriores persiste aún su espléndido sentido plástico de las palabras, pero el poeta ha abandonado el mundo para inclinarse ante lo divino y escuchar la intimidad de su alma.

Los libros más significativos de los escritores mayores en el campo de la novela, la narración y el cuento no son muy abundantes. Martín Luis Guzmán, cuya fama —que el tiempo ha aumentado— parte de sus dramáticos e incisivos relatos acerca de la Revolución, recientemente ha publicado, en la plenitud de su dominio estilístico, una narración, *Muertes históricas* (1958) y un guión cinematográfico, *Islas Marias* (1959) que, aunque escritos hace años, parecen afinados por el maestro de hoy. Artemio de Valle Arizpe desde 1918 hasta la fecha escribe y publica sin interrupción sus placenteros novelas y cuentos, tradiciones y leyendas y estudios históricos, siempre en torno de la vida colonial mexicana. Francisco L. Urquiza continúa novelando la leyenda y la historia de los episodios revolucionarios y la vida militar de la que es el intérprete más autorizado. Agustín Yáñez, tras de haber cumplido tareas políticas en su Estado natal, ha vuelto al ejercicio literario con una provisión de nuevas novelas en torno a la vida mexicana del período posrevolucionario, de las cuales la primera de ellas, *La creación* (1959),

desarrolla algunos personajes de uno de los episodios más dramáticos de *Al filo del agua* (1947) —el vigoroso fresco de la vida provinciana al que debe su mayor prestigio como narrador—, para trazar una interesante novela en torno a los problemas de la creación estética y al ambiente intelectual y artístico de México en los años siguientes a 1920.

La producción actual más copiosa de los escritores mayores ha sido en el campo del ensayo, la crítica, los estudios literarios y las memorias. La tradicionalmente escasa inclinación de los escritores mexicanos a contar sus propias experiencias se ha visto desmentida en los últimos años con la publicación de un conjunto de memorias de sugestiva lectura que nos ha permitido asomarnos al desarrollo intelectual de sus autores así como a ciertos momentos decisivos de nuestra vida cultural y política.

Pocos días después de la muerte, ocurrida el 30 de junio de 1959, de quien fuera ilustre educador y pensador y discutido político, José Vasconcelos, se publicó su libro póstumo, *La flama, Los de arriba de la Revolución*, que viene a ser la quinta parte de aquella memorable autobiografía iniciada en 1936 con una obra maestra de la prosa mexicana, *Ulises criollo*. La visión deformada de ciertos acontecimientos de la vida mexicana, que oscurecen estas páginas de Vasconcelos, impedirán que se las pueda equiparar con la varonil audacia y la intrepidez espiritual que dan su gloria al *Ulises criollo*. Sin embargo, entre la confusión y la enturbiada pasión que se desborda en *La flama*, vuelven a encontrarse esas transfiguraciones del mejor Vasconcelos, esos raptos de honda y dramática meditación, esas revelaciones

geniales que tienen la virtud de transportar consigo al lector y recordarle que Vasconcelos seguirá siendo uno de nuestros mayores escritores modernos.

Alfonso Reyes, en cambio, ha iniciado apenas sus memorias y la primera parte hasta ahora publicada, *Parentalia* (1958), es un homenaje a sus mayores. El escritor magistral de tantas páginas ha vuelto los ojos a su pasado familiar, y singularmente a las hazañas guerreras de su abuelo y su padre, con una cálida emoción y con una sofrenada cordialidad que añade una nota más, íntima y húmeda, a las ya múltiples de su enorme obra.

En *Tiempo de arena* (1955), primera parte de las memorias de Jaime Torres Bodet, la balanza se inclina hacia la biografía espiritual mientras que los hechos vitales apenas son un marco o una referencia. Acaso por ello las mejores páginas, de consumada y elegante maestría, son las que narran las revelaciones de figuras literarias o artísticas, como Racine, Beethoven, Proust, Antonio Caso y José Vasconcelos.

A pesar de que, en los últimos años, Salvador Novo sólo ha publicado colecciones retrospectivas de su poesía y obras de teatro —el cual constituye, por ahora, su interés permanente—, desde hace lustros publica semana a semana, en revistas como *Mañana* y *Hoy*, su diario o memorias, ahora con el título de *Cartas a un amigo*. La frecuente frivolidad y la displicente soltura con que escribe Novo este registro semanal de su vida no destruyen la gracia, el humor, la agudeza y la serena reflexión que hacen memorables muchas de estas páginas que, cuando se reúnan, nos darán uno de los diarios más reveladores y originales de nuestro tiempo.

A Vasconcelos y a la campaña política de 1929 en que figuró como candidato presidencial— de tan honda significación para una generación mexicana— se refiere la vibrante crónica o memorias que escribió Mauricio Magdaleno con el nombre de *Las palabras perdidas* (1956). Cierra esta mención de las memorias recientes la segunda parte de las que viene publicando Ermilo Abreu Gómez, esta última con el título de *Duelos y quebrantos* (1959), que narra las primeras experiencias en la ciudad de México del escritor venido de Mérida, Yucatán.

Al señalar los ensayos y estudios literarios más valiosos entre la producción actual de los escritores mayores, hay que volver a mencionar a Alfonso Reyes, que además de los nueve tomos hasta ahora editados de sus *Obras completas*, ha publicado recientemente varios volúmenes de ensayos y notas que dan testimonio de su múltiple sabiduría: *Trayectoria de Goethe* (1954), *Marginalia II* (1954), *Estudios helénicos* (1957), *Las burlas veras* (1957), *Resumen de la literatura mexicana* (1958) y *La filosofía helenística* (1959). Obras de la madurez intelectual de Jaime Torres Bodet son sus dos estudios recientes: *Tres inventores de realidad. Stendhal, Dostoiévski y Pérez Galdós* (1955) y *Balzac* (1959). Sus análisis de los problemas profundos de la creación y de los dilemas radicales que la vida y el arte propusieron a estos grandes novelistas son paradigmas de la crítica literaria.

Los estudios literarios continúan recibiendo contribuciones distinguidas de Francisco Monterde, Julio Jiménez Rue-

da, Antonio Castro Leal, Francisco González Guerrero y José Rojas Garcidueñas; los ensayos de temas culturales han sido cultivados por Pedro de Alba y Manuel Maples Arce; en los ensayos filosóficos sobresale Antonio Gómez Robledo; y en los históricos, Daniel Cosío Villegas, hasta hace pocos años economista, se ha revelado el más riguroso y agudo expositor de nuestra historia moderna.

La investigación literaria más importante realizada en los últimos años es la emprendida por Angel María Garibay al traducir, estudiar y valorar la cultura literaria de nuestros antepasados indígenas del Valle de México. Gracias a sus trabajos, y a los de su discípulo y colaborador Miguel León-Portilla, ha sido posible conocer en versiones directas y sabias los poemas líricos, sacros y épicos, y los textos históricos, morales y filosóficos de la vieja cultura náhuatl, y contar, al mismo tiempo, con una madura información erudita y crítica. A la obra de estos investigadores —que continúan el esfuerzo de una larga tradición de indigenistas y americanistas— se debe con mucho el esclarecimiento de los orígenes de nuestra historia cultural prehispánica y la divulgación de textos cuya belleza fulge ya perdurablemente en nuestro cielo literario.

#### *La obra de las generaciones inmediatas*

Una vez perfilada la actividad intelectual que ejercen en los días presentes los escritores mayores, podemos pasar a la segunda zona de nuestro corte a fin de revisar la obra presente de los jóvenes de ayer que hoy, entre sus cuarenta y sus cincuenta años, marcan las pautas literarias e intelectuales.

Las tendencias poéticas más visibles parten de las obras de Octavio Paz y de Alí Chumacero. Octavio Paz se encuentra en la cúspide de su creación poética y es la influencia más visible y estimulante para los poetas jóvenes, no sólo por sus versos sino también por sus brillantes ensayos de crítica y teoría poética. El don más intenso y sugestivo de su poesía —que ha alcanzado en *La estación violenta* (1958) una de las expresiones más altas de la poesía mexicana— es un sensual e iluminado lirismo, a la vez comunión y revelación del mundo. La voz poética de Alí Chumacero —que es asimismo un notable crítico y ensayista— no es el canto sino el responso y la elegía en los que el sentimiento se expresa con el hermetismo y el rigor más obstinados. En su libro más importante, *Palabras en reposo* (1956), Chumacero no propone la lección de una poesía espontánea y original sino, por

el contrario, la del mayor rigor. Es un poeta que pule, construye y trasmuta los temas o las anécdotas de sus poemas con un agudo sentido de lo que es poesía y con un apasionado amor por la belleza.

En sus últimas expresiones, la poesía de Efraín Huerta es una viril afirmación de sus convicciones sociales y humanitarias aunque sus mayores aciertos —como en su excelente poema *Avenida Juárez* de su libro *Estrella en alto* (1956)— vuelva a encontrarlos en su línea original, la del poeta de ultrajada ternura que declara apasionadamente su amor y su odio a la ciudad cruel. Los últimos poemas, aún no coleccionados, de Manuel Calvillo han sido la revelación de un nuevo poeta, de ricas y oscuras alegorías.

Los nuevos maestros de la prosa narrativa son Juan José Arreola y Juan Rulfo, cuyos caminos literarios parecen tan divergentes. Jaliscienses los dos y ambos nacidos en 1918, sólo los unió su casi simultánea aparición en las letras mexicanas, lo cual constituyó, a partir de 1953, uno de los más entusiastas y auténticos éxitos literarios. Dotado de un agudo sentido de la belleza plástica del lenguaje y de su poder evocador y transfigurador de mundos reales o imaginarios, Arreola, nuevo juglar burlesco y habilísimo escritor, dio nueva vitalidad al poema en prosa o en términos generales a la poesía artística, en sus dos libros principales: *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952). Los secos, ásperos y dramáticos cuentos y novelas de Rulfo acerca del medio rural y de personajes primitivos, podían tener una relación en cambio, con una larga tradición mexicana y particularmente con la corriente que se enlazó con la novela de la Revolución. Pero los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo, no prolongan sólo aquella línea rural y popular sino que la coronan por su sobria maestría, por la cálida y oscura intensidad de su lenguaje, por su poder para superar sus breves anécdotas y aun el exacto lenguaje popular que las nutre hasta elevarlas a una visión trágica, irónica y humedecida de piedad del mundo violento de los humildes de la tierra.

Después de publicar dos excelentes libros que combinan libremente el reportazgo y el ensayo: *La vida criolla en el siglo XVI* (1955) y *Ki: el drama de un pueblo y de una planta* (1956), Fernando Benítez, que había iniciado su carrera literaria como cuentista, ha vuelto a la narración con una obra que encierra un propósito audaz: el de novelar la derrota y asesinato del Presidente Carranza que ha tenido dos relatores insignes, Francisco L. Urquiza y Martín Luis Guzmán. Con todo, la narración novelesca de Benítez, *El rey viejo* (1959) es también un relato de gran calidad en el que el autor ha sabido enriquecer, con sobrios toques de emoción humana, los hechos de aquellos días trágicos y oprobiosos.

Desde los días de la revista *Taller*, Rafael Solana, escritor dueño de su oficio, ha trabajado sin descanso en la poesía, la novela, el cuento, el teatro y la crítica por el dominio de su expresión. Con *El sol de octubre* (1959), extensa novela que presenta y analiza varios rostros del amor otoñal y ciertos ejemplares de la confusa juventud actual, y aun le da



Carlos Pellicer.—“fiel a su línea y desarrollo interior”

pretexto para coloridas descripciones turísticas y reflexiones literarias, Solana se incorporó de un solo salto al carro de los novelistas de éxito popular de los últimos años.

Ricardo Pozas y Ramón Rubín han escrito recientemente novelas indigenistas tan interesantes por sus valores humanos como para la comprensión de algunos pueblos autóctonos de México.

La producción ensayística más importante de hoy de los escritores que cuentan entre cuarenta y cincuenta años de edad, se inclina decididamente a la reflexión filosófica, con Leopoldo Zea; a la investigación sociológica, con José Iturriaga; a la teoría poética, con Octavio Paz, y a los estudios filosóficos con Antonio Alatorre, todos ellos preocupados por el conocimiento y mejoramiento de la realidad social mexicana.

José Alvarado, que publica de cuando en cuando hermosos relatos, es un periodista cuyo comentario diario a lo grande o a lo nimio tiene siempre una marca de sensibilidad y sugestivo estilo y una norma constante de integridad intelectual.

#### *Los escritores jóvenes de hoy*

La última promoción literaria, la de los jóvenes escritores que hoy tienen menos de cuarenta años y que han iniciado su obra en los años inmediatos, es una de las más activas e interesantes de nuestra literatura moderna. De su múltiple y renovada producción acaso pueda anticiparse que está creando un renacimiento literario, aunque todavía no pueda precisarse cuáles vayan a ser sus alcances. Los nuevos escritores no pertenecen a una sola generación —como era lo común— sino que proceden de varias generaciones o grupos que han coincidido no sólo en su aparición literaria sino también en una acometividad y en una afanosa búsqueda de nuevos caminos expresivos.

Son interesantes y personales todos los caminos que explora la nueva generación, pero su tónica más perceptible, con todo, no es la poesía ni el ensayo sino la novela y el teatro —que queda, este último, fuera de los propósitos de este panorama. Además, algunas de las novelas de los nuevos escritores, y otras también inmediatas aunque de escritores mayores, han logrado conquistar un público más numeroso que cualquiera otro alcanzado antes por la literatura, si se exceptúa acaso el que leyó los primeros libros autobiográficos de Vasconcelos. No quiero juzgar todavía la validez de los recursos con que se ha conseguido esta popularidad pero sí señalar que la mayor parte de estas nuevas novelas —a partir de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y con pocos antecedentes más atrás— han roto con el primitivismo que empobrecían la composición novelesca para atreverse decididamente, y algunas veces con éxito, con las nuevas técnicas.

Los poetas hoy jóvenes tienen entonaciones muy diferentes: el torrente imaginativo, informe y oscuro, con mucho de la mitología surrealista, de Marco Antonio Montes de Oca; la áspera e íntima protesta, de acento tan personal, contra un mundo filisteo e insensible, de Jaime Sabines; el puro y terso lirismo de Miguel Guardia; la depurada contención, iluminada de alegrías, de Jai-

me García Terrés —que es, además, un crítico y ensayista de singular rigor e inteligencia—; las múltiples voces de Rubén Bonifaz Nuño, uno de los más diestros poetas recientes, y las prometedoras fluencias líricas de los más jóvenes poetas: Manuel Durán, Tomás Segovia, Rafael Ruiz Harrel, Víctor M. Sandoval, Hugo Padilla y Homero Garza. Los nuevos poetas recogen algo de la tradición inmediata, de México y del mundo, que los precede, pero asimismo hacen su personal exploración poética para llegar a encontrar su propia voz.

El grupo de poetisas que se reunió, en su mayor parte, en la revista *América* y publicó sus primeros libros entre 1945 y 1950 ha mantenido su vocación hasta los días actuales. A lo largo de los últimos lustros, Margarita Michelena, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Guadalupe Amor, María Luisa Hidalgo, y las poetisas de inspiración religiosa, Emma Godoy, Enriqueta Ochoa y Gloria Riestra han escrito hermosos poemas y han llegado a conquistar, como en el caso de Guadalupe Amor, extensa fama. Entre todas, han llegado a crear una corriente propia y original de lírica femenina. Pero si cada una de ellas prosigue o apenas inicia su búsqueda de la poesía, se han destacado del coro en momentos sucesivos tres voces más puras e intensas: Margarita Michelena, Guadalupe Amor y Rosario Castellanos.

La conciencia de la nueva generación se ha ejercido principalmente en un afán de revisiones rigurosas del curso de las ideas y de los negocios públicos. Los jóvenes filósofos ensayistas —casi todos ellos discípulos del maestro español José Gaos y del mexicano Leopoldo Zea— se dieron a conocer como grupo Hiperión, hacia 1952, por sus estudios en torno al ser y a la conciencia del mexicano, que a fin de cuentas se resentían por su exceso de especulación, alimentada por la filosofía existencialista entonces en boga, y su incipiente experiencia. De ese grupo inicial, Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro y Ricardo Guerra han proseguido su tarea intelectual y han realizado los más firmes estudios y ensayos en su especialidad filosófica. En el campo de la sociología sobresalen las investigaciones de Pablo González Casanova. Los mejores ensayos y notas de temas literarios son de Ramón Xirau, Enrique González Casanova y Jaime García Terrés —este último preocupado asimismo por cuestiones políticas y sociales— María del Carmen Millán, Francisco Zendejas y Emmanuel Carballo escriben crítica y estudios literarios, y Carballo, además, ha publicado notables entrevistas con los personajes sobresalientes de nuestras letras. En este último género, Elena Poniatowska —autora también de curiosos relatos de infancia— ha hecho una creación personalísima que constituye el encanto de las páginas del diario en que la publica. Entrevistas que son una singular mezcla de ingenuidad maliciosa y de agudeza tímida, de gracia femenina y de perspicacia.

El contingente más nutrido y significativo de las nuevas generaciones es el de los novelistas y cuentistas. Carlos Fuentes y Luis Spota han escrito las novelas de más aliento: vastos y apretados murales acerca de la nueva fauna humana que ambiciona, lucha, se corrompe,

ama, sueña y muere en la capital mexicana.

Dueño de una incisiva inteligencia y una cultura poco común, Carlos Fuentes llegó a la novela armado con todos los secretos de la técnica narrativa moderna y con una rica experiencia acerca de las opuestas zonas de la sociedad capitalina y de sus peculiares costumbres y lenguaje. Su primera novela, *La región más transparente* (1958), a la que sólo precedió un original volumen de cuentos, acaso no sea una obra cabalmente lograda —por la profusión de sus personajes, por lo intrincado de sus símbolos y por cierto abusivo recargo lingüístico— pero sí es la novela reciente más ambiciosa, la que más caminos y posibilidades exploró y la que se aventuró lo mismo en los círculos de la inteligencia y de la indagación de nuestro destino que en los de la miseria y la frivolidad.

Las múltiples promesas implícitas en la primera novela de Carlos Fuentes tuvieron su primera respuesta positiva en *Las buenas conciencias* (1959), primera parte de la serie novelesca *Los nuevos*. Apartándose de la composición muralista y un tanto abigarrada de *La región más transparente* y fijándose en la narración de una sola historia y un solo conflicto, la familia y la crisis de la adolescencia de Jaime Ceballos —personaje que ya aparecía, en época posterior de su vida, en la novela anterior—, Fuentes ha escrito una novela de concentrada y equilibrada composición, que se sirve eficazmente, no por carencia sino por sobriedad, de un mínimo de recursos; que se atreve a profundizar, con intrepidez y limpieza de conciencia, en un conflicto de todas las vidas y que describe magistralmente el ambiente de provincia y su nostálgico desprendimiento del mundo porfiriano y su a veces dolorosa adaptación al nuevo orden creado por la Revolución.

Luis Spota, hábil periodista, ha publicado desde 1947 varias novelas de mérito desigual en las que ejerció el arte que ahora domina: el de apresar el interés de sus lectores narrando los dramas oscuros del pueblo de la ciudad de México. En *Casi el paraíso* (1956), su primera novela de gran éxito editorial, Spota trazó con técnica segura y eficaz las aventuras picarescas de un impostor como pretexto para describir la corrupción y esnobismo de la nueva burguesía con pretensiones aristocráticas, y en dos novelas posteriores ha narrado la violencia y el crimen en torno a un conflicto sindical o las sórdidas vidas, abrumadas por las pasiones, los crímenes y las desventuras, de un grupo de cirqueiros ambulantes. En todas sus novelas le ha acompañado el éxito, pero, a fin de cuentas, la seducción que ejerce sobre sus lectores parece apoyarse más en el hipnótico atractivo de una truculencia a veces folletinesca, que en aquella otra capacidad que está en las manos de Spota y que ha hecho la grandeza de las novelas memorables: la de revelarnos e iluminarnos nuestra condición humana.

En esta misma línea de los dramas sórdidos de la ciudad y nutrido inmediatamente por la crónica policíaca, Alberto Ramírez de Aguilar ha escrito dos novelas, *Camino a la nada* (1958) y *La noche del sábado* (1959), de fácil lec-



Jaime Torres Bodet.—“cuarenta años de producción poética”



José Vasconcelos.—“visión deformada de ciertos acontecimientos”

tura aunque basada también en morbosas truculencias.

*Los desorientados* (1958), de Maruxa Villalta, es un primer intento aún inseguro, en torno a los problemas modernos de la adolescencia.

Después de un buen libro de cuentos, Sergio Galindo publicó una estampa llena de ternura y humanidad sobre el drama de una solterona de provincia, *Polvos de arroz* (1958). Su obra más reciente, *La justicia de enero* (1959), es otra novela más de la ciudad de México, la novela de las miserias y de los tristes triunfos de los agentes de migración. Narrador diestro y de dibujo perspicaz, Galindo mantiene el interés del lector sobre un conjunto de personajes, los perseguidores, que viven ambientes muy diversos, sobre su sañuda cacería y sobre sus múltiples angustias y miserias.

Pueden considerarse novelas psicológicas dos libros de buena factura: *Los signos perdidos* (1958) de Sergio Fernández, finas variaciones de cierta entonación proustiana en torno a un grupo social, y *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens, que es un penetrante y sostenido análisis en torno al afán de expresión y a la estéril pobreza de una vida.

Memorias noveladas, hechas de recuerdos y fantasía, de sensibilidad y capricho, de vanidad e inteligencia son *Yo soy mi casa* (1957), el primer libro en prosa de Guadalupe Amor. Sara García Iglesias, que inició su obra literaria con la novela *El jagüey de las ruinas* (1944), tras de un largo silencio volvió a las letras con una novela bien lograda, *Exilio* (1957), acerca de un tema sugestivo: la aclimatación en México de los españoles desterrados.

Si todas las novelas anteriores tienen por escenario la ciudad de México, las siguientes ocurren en ambientes de provincia. *El solitario Atlántico* (1958), de Jorge López Páez, es una de las narraciones más limpias y mejor logradas de los últimos años que nos despierta el recuerdo del mundo mágico y el estupor de las primeras revelaciones de la infancia. *Balón-Canán* (1957), de Rosario Castellanos, una novela llena de vivacidad y color local acerca de los problemas raciales y sociales que persisten en Chiapas, añade un triunfo más a los prestigios de su autora en la lírica. La vida, las venturas y las aventuras de un pequeño poblado de la sierra de Puebla, descritas con prolijo y agradable realismo, son el tema de *Una luz en la otra orilla* (1959), primera novela de María Lombardo de Caso. En *Las ganas de creer* (1958), Armando Ayala Anguiano narró con soltura y superficialidad la peculiar vida de la gente de la frontera californiana. La tierra y el hombre primitivos y hostiles y el viejo drama de la explotación del indio en el Sureste mexicano prestan tema a la primera novela de Alberto Bonifaz Nuño, *La cruz del Sureste* (1954).

En su primer intento narrativo, *El lugar donde crece la hierba* (1959), la excelente autora dramática Luisa Josefina Hernández ha huido de la realidad para hacer una incursión, de difícil lectura, a la atmósfera turbia del entresueño y la pesadilla kafkianos. Emilio Carballido, acaso el más valioso de los nuevos autores teatrales, en sus obras narrativas conserva, por lo contrario, el

mismo clima de fresco realismo, de mundo joven que hay en sus mejores piezas. *La veleta oxidada* (1956) y *El norte* (1958), en efecto, son novelas breves acerca de los problemas cotidianos de los jóvenes de hoy —alocados, de incierta y escasa moral y llenos de confusos sueños y afanes—, pero tienen el encanto de una fluidez y una simpatía, intrascendentes quizá, pero llenas de comprensión para sus personajes.

Junto a este nutrido contingente de nuevos novelistas que han publicado libros dignos de atención en los últimos años (1954-1959) debe mencionarse el grupo aún más numeroso de los cuentistas jóvenes. He aquí sus nombres, ordenados por la fecha de publicación de sus primeros libros de cuentos: Emmanuel Carballo, Gastón García Cantú, Angel Bassols Batalla, José de la Colina, Edmundo Valadés, Carlos Valdés, Salvador Reyes Nevárez, Antonio Souza, Ricardo Garibay, Carmen Rosenzweig, Raúl Prieto, Alberto Monterde, Carmen Báez, Beatriz Espejo, Guadalupe Dueñas, Elena Garro —autora además, de algunas de las más interesantes piezas teatrales contemporáneas—, José Emilio Pacheco, Tomás Mojarro, Emma Dolujanoff, Amparo Dávila y Eglantina Ochoa Sandoval. Veintiún nuevos escritores de menos de treinta años la mayoría, que asedian por todos los flancos y extremos posibles el problema infinito del cuento. Los temas que han tratado ofrecen un repertorio mucho más amplio del que venía siendo tradicional e invariable en las letras mexicanas. De acuerdo con esta línea, hay cuentos sobre problemas sociales y raciales y sobre episodios de la Revolución, pero hay además cuentos sobre la vida en provincia, sobre la intimidad femenina, sobre tipos populares de la ciudad, sobre tipos rurales, y de imaginación y fantasía. En algunos de sus cuentos persiste el trazo espontáneo pero en otros se advierte una elaboración intencionada y un estilo ágil y preciso, como en los de Garibay, Carballo, Valdés, García Cantú, y Valadés. Pacheco prefiere el labrado del estilo a la manera de Borges y Arreola, y Mojarro sigue la desnuda aspereza de Rulfo. Imaginación, sensibilidad y ternura irreduciblemente femeninas trascienden los cuentos de Carmen Rosenzweig, Amparo Dávila, Elena Garro y Guadalupe Dueñas. En los cuentos de Raúl Prieto hay un pequeño mundo observado con ironía y agudeza. *Mazamitla*, de Ricardo Garibay, en su género una obra maestra, con sus lentos y exactos movimientos de ballet en torno al viejo drama rural de la violencia.

Me he detenido a enumerar todas las novelas que merecen recordarse de escritores jóvenes y los nombres de los nuevos cuentistas, que inician su obra para mostrar la extraordinaria ebullición de temas, de intentos y no pocas veces de éxitos que anima la nueva prosa narrativa. La explicación más obvia que puede darse de la existencia de esta plétora de narradores puede ser la del éxito de público y editorial que han alcanzado algunos de los nuevos novelistas, y en términos más generales, el hecho de que ahora se vendan más ejemplares de una novela o de un libro de cuentos. En todo caso, lo importante



Jaime García Terrés.—"depurada contención iluminada de alegrías"

es señalar que sólo a partir de los últimos años —acaso desde la publicación de la colección "Letras Mexicanas" que se inició en 1952— nuestra literatura ha iniciado firmemente la conquista del público. Los nuevos narradores han roto también otra barrera, la de los temas, que mantuvo durante lustros atada a la novela y al cuento a la órbita de lo social y lo rural. Han encontrado ciertamente otros asuntos, pero persiste aún en la mayoría de los novelistas y cuentistas, mayores y menores, un gusto hipnótico por lo extremo, por la denun-

cia social y por cierta truculencia con resabios de crónica policíaca, como si la vida y los problemas de los hombres y las mujeres normales, los intrascendentes problemas cotidianos: el amor, la ambición, la vejez, el tedio, la comprensión humana, la insatisfacción, los hijos y la muerte no fueran cuando menos tan interesantes como el asesinato de una solterona o los amores de un borracho y una enana. Por otra parte, tengo la impresión de que algunos de los novelistas de éxito están dejándose llevar, consciente o inconscientemente, por

el deplorable ejemplo del cine mexicano que descubrió el camino del éxito comercial en el recurso de dirigirse al público más primitivo e incitar sus pasiones rudimentarias. Sin embargo, sin necesidad de apelar a razones artísticas o a cuestiones morales, quisiera recordar que nuestros lectores siguen leyendo novelas inglesas, norteamericanas, francesas o italianas que no están hechas sino excepcionalmente de estos extremos primitivos de lo humano, y se leen porque estos lectores, como los de todo el mundo, buscan en la novela o en el cuento el interés y la seducción que nacen de las imágenes eficaces y persuasivas de la vida toda.

Con todo, pese a estas limitaciones y estos excesos, comprensibles en un arte que de pronto ha dejado de ser juego privado para convertirse en medio pú-



blico de expresión, es necesario afirmar que la nueva prosa narrativa y el nuevo teatro constituyen la creación literaria más activa, renovadora y original de las letras mexicanas de hoy.

Considerada en conjunto, la literatura mexicana actual da la impresión de encontrarse en uno de los períodos más activos y fértiles en la historia de nuestras letras. Herederas del lento y complejo esfuerzo que vino gestándose desde la generación de 1910, las generaciones actuales parecen destinadas a llevar a cabo, al fin, el salto que libre a la literatura mexicana del provincianismo, del aislacionismo que no había podido superar hasta ahora —salvo en contadas excepciones— para existir y circular en un clima universal. Bastaban los dedos de una mano para contar a los escritores mexicanos que habían sido traducidos a lenguas extranjeras hasta 1950 o 1952; a partir de estas fechas, va siendo cosa normal que los libros mexicanos importantes —novelas, teatro, poemas, ensayos, reportajes— se traduzcan al inglés, al francés, al italiano, al alemán, al ruso, al japonés y al chino. Son numerosas, además, las antologías que recogen versiones de nuestros poetas o las entregas de revistas extranjeras consagradas a las letras mexicanas. Y sin duda, esta conciencia de que lo que se escribe puede ser leído no sólo en México sino en pueblos remotos, y aquella seguridad, también recientemente conquistada, de que muchos lectores van a leerlo, han dado una nueva seguridad, una responsabilidad y cierta soltura a las nuevas letras. No es tiempo aún de ponderar la significación y la trascendencia de la literatura joven mexicana, pero sí puede asegurarse que, manteniendo un ritmo paralelo al del intenso desarrollo económico y social que vive el país, la expresión literaria se encuentra en uno de sus momentos más renovadores y fecundos.

## MIGUEL HERNÁNDEZ (1910-1942) RETRATO DE UN POETA ESPAÑOL

Por Gustav SIEBENMANN

### MUERTE Y FAMA

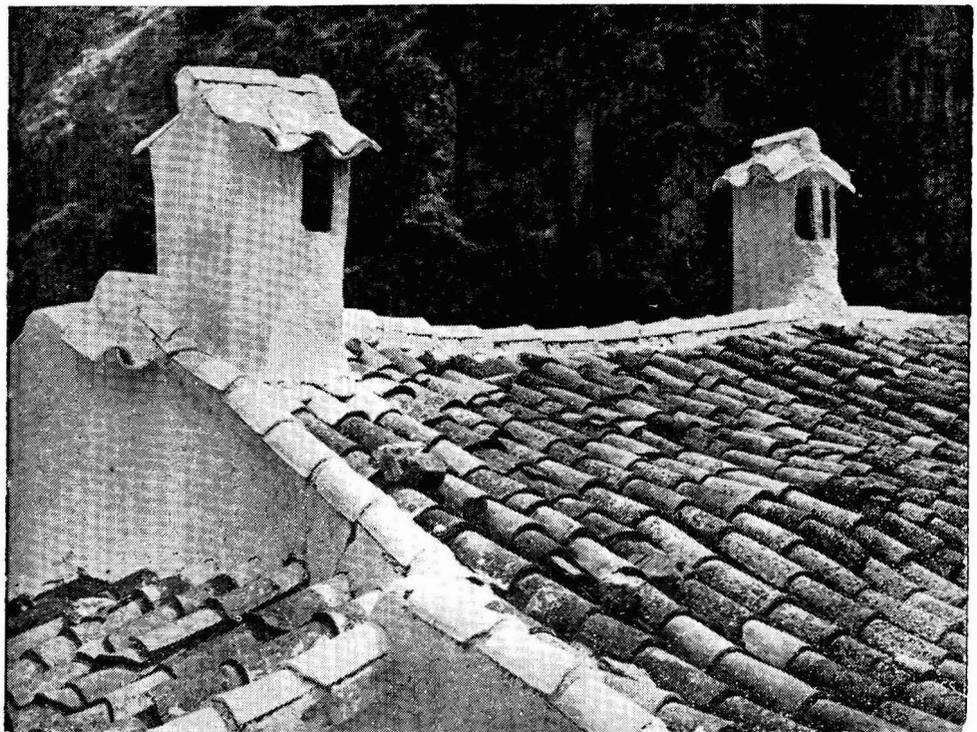
POCO A POCO VA COMPRENDIENDO la crítica española que ninguno de los poetas nacidos en España en los últimos cincuenta años supera en importancia a Miguel Hernández. En la misma España no se reconoció su grandeza sino después de su muerte, y fuera de los países de habla española sigue siendo, todavía hoy, casi un desconocido. Ambos hechos se explican fácilmente. Los poemas que justifican su fama se escribieron en la cárcel y apenas se publicaron, parcialmente, en 1951 y 1952. Las poesías de Hernández impresas antes de la Guerra Civil no se encontraban por ninguna parte: estaban prohibidas o habían desaparecido. Cuando José María de Cossío, haciendo valer su influencia conciliadora, publicó en la popular "Colección Austral", el año de 1949, la segunda edición del volumen de poesías *El rayo que no cesa* (1936), brindó a los amantes de la literatura, y muy especialmente a los jóvenes, la oportunidad de conocer la poesía de ese excelso campesino. La nutrida selección que del conjunto de su obra publicó Arturo del Hoyo en la editorial Aguilar el año de 1952 está agotada desde hace tiempo y se ha convertido casi en rareza de bibliófilo.

Parece estarse preparando un cambio de gusto análogo a aquel que hizo que los amantes de la poesía pasaran de Juan Ramón Jiménez a Antonio Machado: los lectores parecen olvidar un poco la obra singular de García Lorca en favor de la poesía humana y el grito indignado de Hernández. A ambos poetas les tocó el mismo fin trágico. Pero García Lorca, cuando fue fusilado, gozaba ya de gran fama; Hernández, en cambio, sólo alcanzó la grandeza plena gracias a su destino de reclusión y de sombra. La notable di-

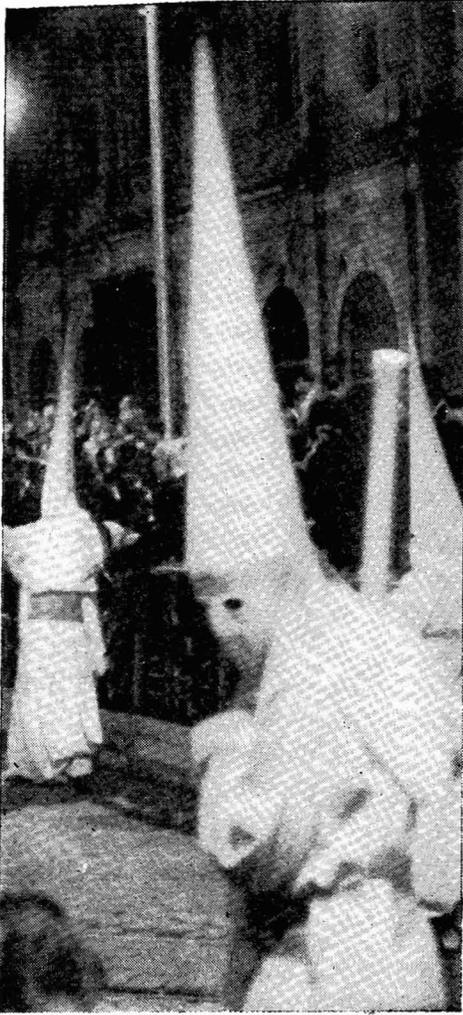
ferencia de tono y de temas que existe entre estos poetas explica además por qué, a pesar de que el destino tendía a convertirlos a ambos en figuras legendarias, poseen tan distinta fuerza de irradiación. A diferencia de Antonio Machado y de García Lorca, Hernández fue una víctima que los vencedores hubieran podido salvar: tuvieron tiempo de sobra. A pesar de que por él abogaron varios personajes influyentes, y a pesar de su precaria salud, lo arrastraron durante tres años por las cárceles españolas. Murió el 28 de marzo de 1942 en Alicante, víctima de una tuberculosis pulmonar. Imposible concebir un final más doloroso para una vida que había llegado a conocerse a sí misma en el aliento de una firme voluntad creadora. En el extranjero, en medio de las muertes en masa ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial, su desaparición no suscitó escándalo ni protestas. Sólo más tarde, con la creciente resonancia de su lírica, surgió la indignación y el pesar.

### LA VIDA

*El pastorcillo.*—Frente al triste fin vemos, si remontamos el curso de su breve y azarosa vida, un comienzo radiante, a su vez amenazado por la leyenda. Nació el 30 de octubre de 1910 en el pueblo de Orihuela (provincia de Alicante). Su padre era pastor y tratante en ovejas y cabras; la necesidad lo obligó a sacar a su hijo del colegio de jesuitas para que le ayudara a cuidar los animales. Más tarde reconocería Miguel la influencia que sobre él ejerció tan romántico origen. Vicente Aleixandre asegura en sus *Encuentros* que cuando Miguel le escribió por primera vez, pidiéndole tímidamente su libro *La destrucción o el amor*, completó su firma con la



"el peculiar carácter de su provincia"



"los vencedores"

candorosa oposición "Pastor de Orihuela". Más decisiva que esta condición de pastor, tardía y más o menos refleja, fue, sin embargo, la profunda impresión que la naturaleza dejó en su espíritu y que, hasta el último momento, influyó en su mundo poético.

*El autodidacto.*—El camino que lo llevó a la lírica es notablemente directo. Se lanzó a la lectura de los grandes clásicos. Los modelos cronológicamente más cercanos hubieran sido para él rodeos o aun caminos errados. El centenario de Góngora en 1927, el homenaje a Garcilaso y a Bécquer en 1936: tales fueron los impulsos externos —azarosos, sí, pero hondamente significativos— para su formación. La fase inicial de su poesía consistió en la restauración de los modelos clásicos. Recordemos una vez más hasta qué punto la generación Guillén-Lorca, inmediatamente anterior a la de Hernández, se enriqueció con esa renovada vuelta al pasado. Por lo demás, la búsqueda de contenidos actuales y de nuevas y vibrantes formas en la poesía del Siglo de Oro perdura hasta nuestros días. La actitud de Hernández puede considerarse, al menos en este aspecto, como típica de su generación lo mismo que de la más joven generación de poetas. Lope de Vega, San Juan de la Cruz, después Garcilaso, y, entre los modernos, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, fueron quienes dejaron más honda huella en ese muchacho de aldea, ansioso de leer, a quien nadie guiaba en sus lecturas. En el Horno de la familia Fenoll se reunían los aficionados a la literatura, y ahí fue donde Miguel conoció el valor de esas estimulantes tertulias, sin las cuales no podemos concebir a España: esas veladas que son a la vez expres-

sión de la amistad y alta escuela de la conversación.

*La rosa de los vientos.*—Los años que van de 1931 a 1934 habían de revelar la extraordinaria receptividad de Miguel. Husmeó impaciente los testimonios de incontables posibilidades de vida y sintió que su ambiente provinciano era demasiado limitado y estrecho. De buenas a primeras, a fines de 1931, va a Madrid, sin medios algunos. En una entrevista publicada en la *Gaceta Literaria* se anuncia la llegada de un "nuevo poeta pastor". Pero como Miguel no puede presentar ningún poema de mayores dimensiones ni nada impreso que justifique ese anticipo, no se le presta atención. Sus tímidas peticiones no le reportan más que palabras de consuelo. El hambre y el frío, y por último el dinero que le envían de Orihuela para el viaje, lo deciden a regresar a su pueblo.

En la primavera de 1933 aparece su primer libro, *Perito en lunas*. Típico trabajo de aprendiz, cuya hechura descubre al maestro: Góngora. García Lorca reconoce, sin embargo, la casi imperceptible voz propia de Miguel y le escribe consolándolo: "Los libros de versos, querido Miguel, caminan muy lentamente." De hecho, el tomito de versos no levantó ruido alguno. Sin dejarse desalentar, y animado quizá por los experimentos teatrales de Lorca con *La Barraca*, Miguel va de un lado a otro recitando sus metáforas gongorinas, ilustrándolas, como cantor de feria, con carteles pintados por su propia mano. Su amigo Ramón Sijé, que desde un principio ha apoyado la labor poética de Miguel, lo atrae hacia su concepto neocatólico del mundo. hondamente impresionado por el teatro de Calderón, Hernández escribe un auto sacramental, *Quien te ha visto y quien te ve*. Y ocurre por este tiempo otro acontecimiento trascendental: su amor por Josefina Manresa, que penetra su obra lírica hasta el último momento.

*La ciudad.*—En 1934 Miguel Hernández hace su segundo esfuerzo por conquistar a Madrid. Y esta vez lo logra. Pablo Neruda, que por aquellos años era cónsul de Chile en Madrid y causaba gran sensación en la sociedad madrileña como poeta y como comunista, vio en Miguel a un poeta prometedor; también Vicente Aleixandre. Bergamín publica en su revista *Cruz y Raya* el mencionado auto sacramental, que muy pronto le allana el camino para colaborar en diversas publicaciones literarias, como el *Caballo verde para la poesía* de Neruda y la *Revista de Occidente* de Ortega. José María de Cossío, que por ese tiempo preparaba su enciclopedia sobre los toros, le dio el puesto de secretario. Entre tanto, el fiel amigo de Miguel, Ramón Sijé, había fundado en Orihuela una revista provinciana de tendencia neocatólica (*El Gallo Crisis*, 1934), en la cual colaboraba también Hernández asiduamente. Por aquellos años su poesía gira en torno al gran tema único de su amor. Ya en 1934 reúne veinticinco sonetos bajo el revelador título *El silbo vulnerado*, aunque sin publicarlos. Diez de estos sonetos pasarán a formar parte, con algunos retoques, a su segundo libro de poesías, *El rayo que no cesa*, publicado en 1936.

Con esta obra —tres años después de sus primeros intentos— Hernández ha encontrado su tono inconfundible. Juan

Ramón Jiménez, que siempre tuvo oído muy fino para las nuevas voces, escribió por entonces en *El Sol*: "En el último número de la *Revista de Occidente*, publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elegía a la muerte de su Ramón Sijé y seis sonetos desconcertantes. Todos los amigos de la «poesía pura» deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo excepcional poético, y ¡quién pudiera exaltarlo con tanta claridad todos los días! Que no se pierda... esta voz, este acento, este aliento joven de España."

Si el gran Juan Ramón elogiaba en esa forma, era lícito confiar. Nunca volvió a faltarle a Hernández el valor de ser como era: es un regalo que le hizo la ciudad. Las vicisitudes por las cuales pasó su vida en la ciudad señalan claramente el breve rodeo que finalmente lo condujo hacia sí mismo. En su primer intento de sentar pie en Madrid (1931) había llegado vestido de "señorito", en vestimenta de ciudad, esperando, sin duda, que la adaptación facilitaría las cosas. La segunda vez (1934) hizo valer plenamente lo que tenía de extraño y no dejó escapar ninguno de los elementos que podían convertirlo en ese "extraordinario muchacho". Con el tiempo, la misma sensación que causó le haría tomar gusto a las formas de vida urbanas. El luminoso retrato que ha trazado la pluma de Vicente Aleixandre nos permite reconstruir claramente el ánimo optimista, la alegre conciencia de ser diferente, del joven intruso de Levante:

"Algo tenía en esas horas que le hacía aparecer como si siempre llegase de bañarse en el río. Y muchos días de eso llegaba, efectivamente. Mi casa estaba en el borde de la ciudad. «¿De dónde vienes, Miguel?» «¡Del río!»», contestaba con voz fresquísima. Y allí estaba, recién emergido, riendo, con su doble fila de dientes blancos, con su cara atesada y sobria, su cabeza pelada y su mechoncillo sobre la frente. Calzaba entonces alpargatas, no sólo por su limpia pobreza, sino porque era el calzado natural a que su pie se acostumbró de chiquillo y que él recuperaba en cuanto la estación madrileña se lo consentía. Llegaba en mangas de camisa, sin corbata ni cuello, casi mojado aún de su chapuzón en la corriente. Unos ojos azules, como dos piedras limpidas sobre las que el agua hubiese pasado durante años, brillaban en la faz térrea, arcilla pura, donde la dentadura blanca, blanquísima, contrastaba con violencia como, efectivamente, una irrupción de espuma sobre una tierra ocre."

Durante mucho tiempo siente Miguel la nostalgia del paisaje de Orihuela, y odia la inquietud, el ruido y el tráfico de la metrópoli. Pero muy pronto se hace sentir también, en las cartas a Josefina, su desprecio por la estrechez de la vida provinciana. En 1935 parece querer romper con su origen: se aparta totalmente de Ramón Sijé, su religioso amigo y promotor, y también Josefina tiene motivos para dudar de su amor. Sólo el éxito alcanzado por la lírica nada ciudadana de *El rayo que no cesa*, esas variaciones sobre su gran amor, lo hace volver a sí mismo. De pronto se siente extraordina-

riamente fatigado por la vida en la metrópoli. Lo superficial de las amistades, las mentiras del mundo literario, hacen estallar en él, violentamente, su temperamento de hombre de la naturaleza. Se defiende aislándose. Nada desea más ardientemente que volver a ver a su Orihuela. "Me ahogo entre tanta gente", escribe a Josefina. A pesar de las diferencias de ambiente sociológico, existe un evidente parecido entre la formación de Hernández y la del suizo C. F. Ramuz. Éste descubrió en París —como el levantino en Madrid— el peculiar carácter de su provincia y de su propia personalidad. Hernández se liberó desde ese momento de todo clasicismo, y en los pocos años que le quedaban para escribir efectuó un cambio de estilo verdaderamente sorprendente. En ello influyeron, de manera decisiva, los acontecimientos.

*El militante.*—En el mismo año de 1936 estalló la Guerra Civil. Bajo el influjo de Neruda, pero sin duda guiado también por su innata tendencia a la crítica social, Hernández se hizo comunista militante. Por un tiempo puso su poesía al servicio de la causa. No hay duda de que su fe en un orden social mejor era sincera: su pieza teatral inédita, *Los hijos de la piedra* (1935), así parece atestiguarlo. El libro *Viento del pueblo* (1937), al lado de poemas de combate rebosantes de ira y de odio, contiene también poemas de profunda veracidad. Sus cuatro piezas en un acto (*Teatro en la guerra* (1937) y sobre todo *El labrador de más aire* (1937) constituyen intentos de crear un nuevo teatro popular. Este propósito hace pensar en el teatro de García Lorca, aunque no así el resultado obtenido. En contraste con Lorca, Hernández nunca logró adquirir una experiencia práctica del teatro. A fines de agosto de 1937 el Segundo Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas,

celebrado en Valencia, le brindó la oportunidad de viajar a Rusia para estudiar el teatro de allá. Estocolmo, Moscú, Leningrado, Kiev, Londres, París, Barcelona: he ahí las etapas del único viaje que Miguel hizo al extranjero. Pero bastan cinco semanas para convencerlo de que España es un país único. Lo que más echa de menos es el paisaje español, en el cual, como dice, "sobra la luz".

La contribución de Hernández a la lucha defensiva de los republicanos fue ante todo de carácter ideológico. En enero de 1937 fue nombrado comisario de cultura de la Primera Brigada Móvil de Choque; más tarde trabajó en el Altavoz del Frente. Por razones de salud se le eximió varias veces del servicio. Durante esas pausas escribía sus piezas teatrales militantes. Al fracasar la resistencia, Miguel se encontraba en el Sur de España. Huyó a Portugal, pasando por Sevilla y Huelva. Burlándose del derecho de asilo, las autoridades de la frontera portuguesa lo entregaron a la guardia civil.

*En el laberinto del hambre y de la miseria.*—En medio de la guerra (abril de 1937), durante una inesperada licencia, se casó Miguel con Josefina Manresa. Su epistolario desde 1934 constituye una fuente insustituible de informaciones biográficas. El primer hijo de este matrimonio murió a los diez meses de edad; el segundo, Manolín Miguel, aún vive. El milagro de la concepción, del nacimiento y del crecimiento, como luego el dolor por la muerte del hijo, impresionaron de tal modo la sensibilidad campesina de Hernández, que sus últimas poesías están totalmente bajo el hechizo de ese gran tema. Al quedar separado de su mujer, su niño y su hogar por la guerra y el presidio, su amor de padre y de hombre sufrió los tormentos de una nostalgia indomable. Impresionante y conmovedor

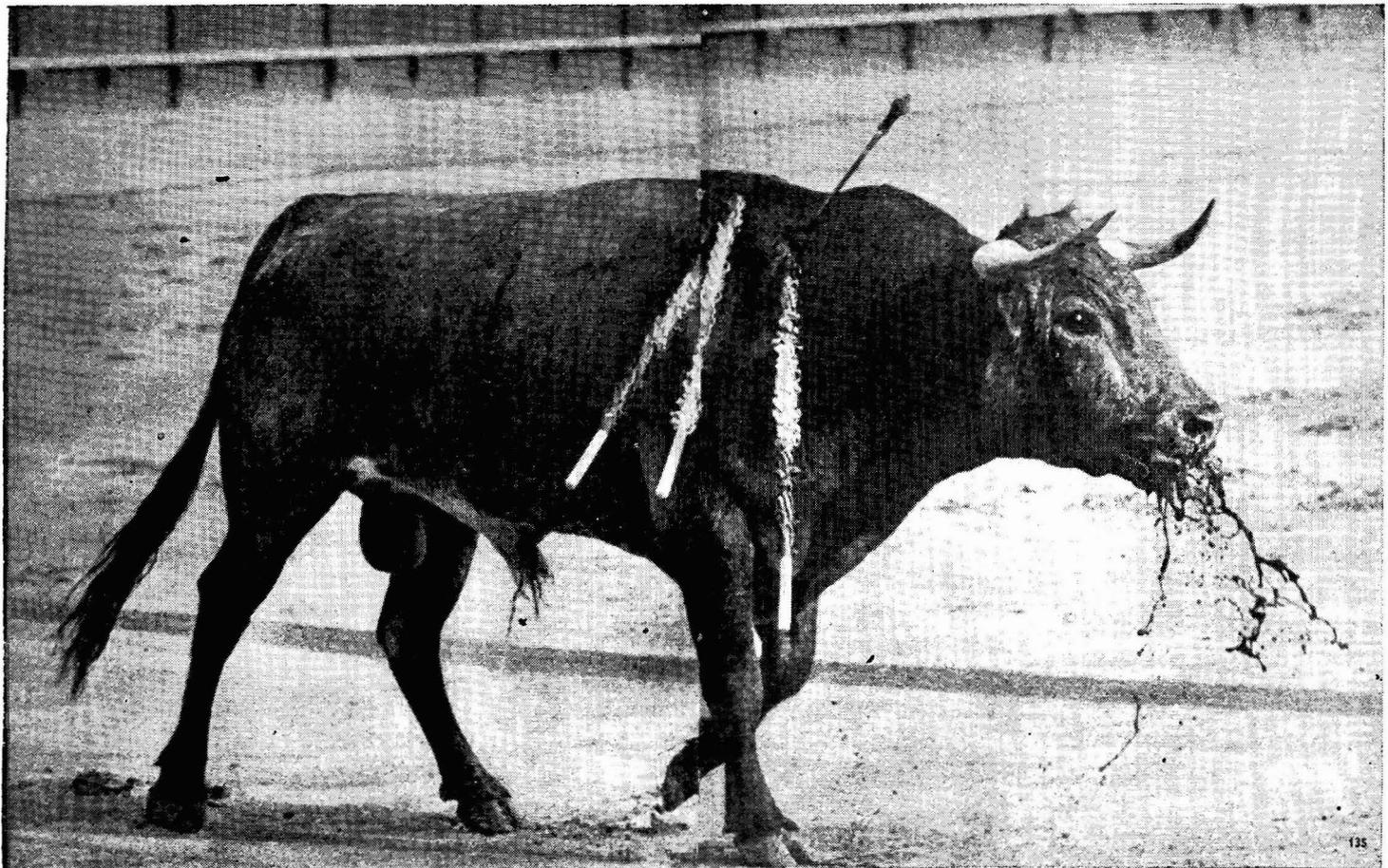
testimonio de ello son sus últimos poemas, sólo parcialmente editados por Arturo del Hoyo. En 1939 Hernández mismo había preparado para la imprenta los poemas anteriores, bajo el título de *El hombre accecha*. Entre ellos hay una serie de poemas de combate, que lograron enorme difusión en tarjetas postales y en hojas volantes y que motivaron su fama de poeta del pueblo.

Aún se percibe en ellos la ira justa pero el tono general es más grave y revela una profunda pena. En la cárcel, Hernández reunió los poemas escritos entre 1938 y 1941 en un *Cancionero y romancero de ausencias*. Aquí ya se ha despedido de toda retórica. Las formas tradicionales de la poesía de tipo popular vienen a ser el medio más adecuado para plasmar los mensajes de su dolor. Con estas canciones ha creado Miguel Hernández algo duradero y definitivo. Su precio fue una existencia en la sombra, tras las rejas, con hambre, frío, enfermedad y un consumirse en la desesperada e impotente conciencia de la miseria que abrumaba a sus seres queridos.

#### LA OBRA

Las modestas dimensiones de la obra de Miguel Hernández, su difícil acceso, su dramático entrelazamiento con las circunstancias vitales tienen una explicación biográfica. La misma brevedad de esa curva vital exigía, aunque sólo fuera como testimonio sociológico e histórico, un examen detenido. Debemos, sin embargo, recordar que la gravedad de un destino no hace por sí sola al gran artista. La vida de un poeta puede revelarnos por qué éste tuvo que decir ciertas cosas. Pero más interesa saber qué es lo que nos dice y cómo.

*La conquista de las formas.*—Su obra primeriza, *Perito en lunas*, lo avergonza-



"el toro acaba por convertirse en símbolo de la vida trágica"

ría más tarde. Es una serie de ensayos poéticos gongorinos sobre temas variados, a menudo escritos artificiosamente en clave, desfigurados por su afán conceptista. Son más soportables cuando el patetismo se ve justificado por un auténtico entusiasmo, como cuando trata el tema de las corridas de toros, o cuando el postizo estilo desemboca inesperadamente en una *pointe* cómica: cuando los montes paren un ratón. He aquí una octava en que el humor hace ver que entre el poeta y el poema ha habido la necesaria distancia:

*Barbihecho domingo: claros bozos,  
labradores sin pies por paralelas:  
los codos van al cielo por candelas,  
al labio, al paladar, cristales, gozos.  
Ven por los anteojos de los pozos,  
ciclo en moneda, luz con lentejuelas,  
a mirar a los hoy orinadores,  
como nunca de largos, labradores.*

Campesinos endomingados, que por una vez no necesitan pisar los surcos (*paralelas*), se reúnen a beber amigablemente. Los ademanes tienen su poco de solemnidad (*candelas*). Se invoca a la luz del cielo para que, por su redondo reflejo en el fondo del pozo —el polvo reverbera en los rayos de luz (*lentejuelas*)—, contemple a los campesinos (*Ven a mirar...*). Pero de pronto la fiesta desemboca en el negocio excesivamente prolongado de los bebedores. Se le ha tomado el pelo al lector. El himno termina en parodia. El chiste en sí mismo tiene dentro de la lírica de Hernández el valor de lo raro, a pesar de que en ella no falta la vena cómica. Pero la octava no sólo contiene esa broma. La osada trasposición del adjetivo inicial (*hypallage*), la evocación directa de los detalles metafóricos, la acentuación de los gestos, el espejismo del cielo, para no hablar de las figuras retóricas (*asindeton*, *zeugma*) y de la colocación de las palabras, todos éstos son rasgos típicos del estilo barroco. En el manejo de esas formas Hernández suele hacer algo más que una mera imitación, logrando a veces un efecto personal. Quien para ejercitar los dedos escoge tan difíciles *études*, es que quiere llegar muy lejos.

*Primeros rasgos de la personalidad.*— En vano buscaremos en la lírica de Hernández los fértiles huertos de su patria levantina. Es verdad que en su imaginación los recordará siempre con nostalgia: en ellos jugó de niño, por ellos se paseaba la amada. Pero el marco de su universo metafórico sería más bien la desierta soledad de Castilla. El temprano poema *La morada amarilla* coloca a Miguel Hernández al lado de los muchos castellanos por adopción que ha dado la España moderna (Machado, Unamuno, Ortega, etc.). Es importante hacer notar esta primera coincidencia temática con Antonio Machado.

Gradualmente va comprendiendo Hernández que el mundo no está sano. Su sufrimiento personal pugna por expresarse líricamente, por encontrar sus propios temas. Aparecen primero la tierra árida y el silbo del pastor. Hernández llama "silbos" a cierto tipo de poemas breves, de carácter popular, que compone por entonces. La misma palabra, como expresión de una pena aguda y localizada, servirá de título a la siguiente colección de poemas. *El silbo vulnerado*.

Son veinticinco sonetos; el número XIV comienza así:

*La pena hace silbar, lo he comprendido.*

El siguiente tema que elabora —hasta la publicación de *El rayo que no cesa*, donde incluye diez de los sonetos anteriores— es el del toro. En su interés por este motivo influyó de manera decisiva su amistad con Cossío y su colaboración en la enciclopedia taurina. Puede observarse paso por paso —ya lo ha hecho G. R. Lind— en qué dirección se va desarrollando el tema: el toro acaba por convertirse en símbolo de la vida trágica:

*Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor, como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado,  
y por varón en la ingle con un fruto.*

*Como el toro, lo encuentra diminuto  
todo mi corazón desmesurado,  
y del rostro del beso enamorado,  
como el toro a tu amor se lo disputo.*

*Como el toro me crezco en el castigo,  
la lengua en corazón tengo bañada  
y llevo al cuello un vendaval sonoro.*

*Como el toro te sigo y te persigo,  
y dejas mi deseo en una espada,  
como el toro burlado, como el toro.*

La fuerza de las imágenes, su plasticidad, el poderoso dramatismo del desarrollo son rasgos comunes a la mayoría de los poemas de ese volumen. También ellos siguen recordando a los modelos clásicos: a Garcilaso en el tema de la dolorosa nostalgia amorosa, a Quevedo en el tema de la muerte. El temple básico es siempre el de una queja vehemente, de una amarga melancolía, rara vez sólo el de una dulce tristeza. Entre los treinta poemas hay uno nada más que no está en primera persona, y sólo once no van dirigidos a una segunda persona. Una y otra vez se lanza el poeta a cantar su do-

lor, intenta nuevas metáforas, prueba los posibles efectos. También este volumen produce la impresión de una serie de variaciones sobre un tema. Aunque no todos los poemas están igualmente logrados, la maestría formal merece siempre nuestra admiración. Hernández maneja con admirable agilidad la rigurosa forma del soneto. Casi nunca encontramos una palabra vacía en la rima ni un ripio en la estructura estrófica. El éxito, según se nos dice, fue sensacional.

Bajo tan severa disciplina de la forma se reconocen ya los grandes rasgos del poeta posterior y definitivo. Ya aquí escribe lírica de confesión, sin anécdotas; ya aquí encontramos su rechazo de todo lo dulce, su seriedad, sus presentimientos sombríos. Como ha dicho Arturo del Hoyo, Hernández lleva metida en los huesos "la tristeza de ser hombre".

*La fisonomía propia.*—El comienzo de la Guerra Civil encuentra armado a Miguel Hernández. Ha elegido el campo y tiene lista la lanza. Pablo Neruda se la ha forjado con su lema de "una poesía sin pureza". El patetismo humano de la poesía sudamericana invade la suya a raudales. Hernández sabe ahora cuál es su función. En uno de sus primeros poemas de la guerra se llama a sí mismo ruiseñor de la desgracia y eco del infortunio. El libro *Viento del pueblo* contiene poemas "cívicos" destinados a ser leídos en el frente más que en círculos literarios. Pero su indignación le inspira composiciones tan vigorosas como la elegía a la muerte de García Lorca y el poema *Sentado sobre los muertos*. Emplea ahora —el hecho es decisivo— temas relacionados con su origen campesino. Desde este momento el carácter telúrico de su visión del mundo se manifestará de manera inequívoca. La semilla y el retoño, el recorrido de la savia, el dolor y la bendición del fruto, la descomposición y el estiércol constituyen un ciclo hondamente vivido. Ese ciclo, la vida, le parece un baluarte contra la Nada. En un poema se rebela contra la idea del polvo: no quiere hacerse polvo, sino tierra; la tie-



"siente Miguel la nostalgia del paisaje de Orihuela"

rra es amor y puede convertirse en árbol, en volcán, en fuente.

Dentro de esta exaltación de todo lo vital, el fenómeno de la concepción y de la fertilidad adquiere especial relieve. El vientre materno es para Hernández un sitio milagroso y sagrado. Uno de los poemas más hermosos canta a la esposa cuando se convierte en madre. El fértil vientre de la mujer llega a ser tema fundamental; su contenido subjetivo va cambiando. Comienza por ser el sitio en que el amor conyugal crea nueva vida y supera así a la muerte; termina siendo el lugar donde ya es imposible refugiarse, donde el hombre desvalido quisiera buscar abrigo. Hernández, sin embargo, ha desnudado estos temas, tan llenos de connotaciones, de todo matiz idílico, de todo bucolismo azucarado. Veamos un ejemplo de cómo obra aquí su arte:

#### CANCIÓN ÚLTIMA

*Pintada, no vacía;  
pintada está mi casa  
del color de las grandes  
pasiones y desgracias.*

*Regresará del llanto  
adonde fue llevada  
con su desierta mesa,  
con su ruïnosa cama.*

*Florecerán los besos  
sobre las almohadas.  
Y en torno de los cuerpos  
elevará la sábana  
su intensa pernedadera  
nocturna, perfumada.*

*Su odio se amortigua  
detrás de la ventana.*

*Será la garra suave.  
Dejadme la esperanza.*

Comienza con una leve disonancia; las emociones se proyectan sobre el color de los muros y se transfiguran. Ese regresar "del llanto" esboza una geografía del sufrimiento. Los objetos (mesa, cama) anuncian simbólicamente el inhabitado vacío. Pero éste deja de ser súbitamente: ahí están el beso y el abrazo, trasladados al mundo vegetal. La casa se convierte en espacio interior; el odio y el mundo quedan afuera. La garra, o sea la nada, la muerte, pierde su fuerza. Hasta aquí no ha aparecido ningún ser humano. Lo personal ha estado todo este tiempo escondido en algún lugar del espacio o tras las cifras y las imágenes; pero al final —final en punta— aparece la esperanza. Para lograr su poderoso efecto, el último verso ya sólo necesita su desnudez: el hecho que de aquí el poeta mismo se acerque a nosotros constituye por sí solo, un contraste suficiente y arroja nueva luz sobre el conjunto. Se ha sorteado el peligro de caer en el ademán patético: la conmoción es sincera.

El espacio, la percepción espacial, resulta en Hernández un rasgo estructural. Por lo limitado y lo humano de su temática —vida y muerte, amor y separación—, su poesía estaba en peligro de caer en la sensiblería romántica y en el lugar común. El aumentar o, en todo caso, cambiar las dimensiones espaciales fue para él un importante medio de defensa contra ese peligro: el amor se condensa en una envoltura protectora, se



"ruiseñor de la desgracia y eco del infortunio"

concebe como bóveda; el vientre materno se agranda míticamente. La carne del niño, símbolo de vida nueva, aletea y se remonta; los pájaros crean la altura y la distancia; el viento, misterio del espacio, adquiere fundamental importancia. En uno de sus últimos poemas, *Sepultura de la imaginación*, un tenaz albañil construye un monumento al viento; "piedra tras piedra" levanta su osada abstracción fantasmagórica; pero la materia se venga, "y en su obra fueron precipitados él y el viento". El tema de la madre, tan próximo a todos los hombres, cobra dimensiones astrales: la luna, símbolo de feminidad, está más cerca de él que el sol: "Lejos anda el sol, cerca la luna." En la cárcel recuenta sus palabras espaciales: "Todo lo que significa / golondrinas, ascensión, / claridad, anchura, aire, / decidido espacio, sol, / horizonte aleteante, / sepultado en un rincón." Este sentido de lo tridimensional incluye también la opresión del vacío: los zapatos desamparados son imagen de los muertos. "Falta espacio. Se ha hundido la risa", dice en el tardío poema *Eterna sombra*. Desde los abismos del desgarramiento interior resuenan los tonos limpios y oscuros. He ahí el secreto de ese tono inconfundible que escuchamos en la lírica de Hernández. Partiendo de su raigambre telúrica, su genio aparta y ensancha las fronteras empíricas hasta llegar a la irrealidad espacial. Así configurado, basta el propio corazón para un arte que vale aquí y hoy y que llega hasta al menos versado en poesía.

A partir de 1937 ya no pudo Hernández publicar sus poemas. Y ése fue justamente el año clave a partir del cual encontró sus propias formas. Lo que escribió desde entonces, exceptuando algunas composiciones esparcidas en revistas o incluidas en *Viento del pueblo*, contrasta fuertemente con su obra anterior. Las metáforas son ahora directas y a veces "oscuras", los ritmos suelen romperse, el compás verbal es breve, la frase se desborda sobre el verso. Los sonetos son ahora la excepción; en cambio la poesía tradicional, con sus formas peculiares, se

convierte en instrumento adecuado. En el *Cancionero y romancero de ausencias* muestra Hernández, como antes lo habían mostrado García Lorca y Alberti, hasta qué punto esa antigua lírica popular de España posee un poder renovador y un valor de actualidad. Las proyecciones mágicas hacia lo trascendental que con tanto éxito emprendió García Lorca con la poesía de tipo popular sólo constituyen, en realidad, una posible forma de renovación: la andaluza. El levantino —y castellano— Hernández está más cerca del tema tradicional del sufrimiento amoroso y de la antiquísima lección del desengaño. El fragmentarismo, lo lacónico, el girar en torno a un mismo verso constante y varios otros rasgos estilísticos empleados a partir de Lope de Vega, y aun antes, se ajustan exactamente a la sensibilidad moderna. Llenos de júbilo comprobamos, con Hofmannsthal, que "la tradición ennoblece a la moda".

Sírvannos las conmovedoras *Nanas de la cebolla* como ejemplo de esa transformación creadora y de esa "modernización" de la poesía tradicional. García Lorca, como es sabido, dedicó un hermoso ensayo a las "nanas" o canciones de cuna españolas. Recordemos aquí que en España no es fácil encontrar la dulzura y el recogimiento con que las madres de la Europa central adormecen a sus niños. Las nanas cantan el abandono, la maldad y la magia. Miguel Hernández compuso este poema para su hijito, desde la cárcel, cuando Josefina le escribió que no comía más que pan y cebolla.

*La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre.  
Escarcha de tus días  
y de mis noches.  
Hambre y cebolla,  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda.*

*En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,*

*escarchada de azúcar,  
cebolla y hambre.*

*Una mujer morena  
resuelta en luna  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna.*

*Ríete, niño,  
que te tragas la luna  
cuando es preciso.*

*Alondra de mi casa,  
ríete mucho.  
Es tu risa en los ojos  
la luz del mundo.  
Ríete tanto  
que mi alma al oírte  
bata el espacio.*

*Tu risa me hace libre,  
me pone alas.  
Soledades me quita,  
cárcel me arranca.  
Boca que vuela,  
corazón que en tus labios  
relampaguea.*

*Es tu risa la espada  
más victoriosa,  
vencedor de las flores  
y las alondras.  
Rival del sol.  
Porvenir de mis huesos  
y de mi amor.*

*La carne aleteante,  
súbito el párpado,  
el vivir como nunca  
coloreado.  
¡Cuánto jilguero  
se remonta, aletea,  
desde tu cuerpo!*

*Desperté de ser niño:  
nunca despiertes.  
Triste llevo la boca:  
ríete siempre.  
Siempre en la cuna,  
defendiendo la risa  
pluma por pluma.*

*Ser de vuelo tan alto,  
tan extendido,  
que tu carne es el cielo  
recién nacido.  
¡Si yo pudiera  
remontarme al origen  
de tu carrera!*

*Al octavo mes ríes  
con cinco azahares.  
Con cinco diminutas  
ferocidades.  
Con cinco dientes  
como cinco jazmines  
adolescentes.*

*Frontera de los besos  
serán mañana,  
cuando en la dentadura  
sientas un arma.  
Sientas un fuego  
correr dientes abajo  
buscando el centro.*

*Vuela, niño, en la doble  
luna del pecho:  
él, triste de cebolla,  
tú satisfecho.  
No te derrumbes.  
No sepas lo que pasa  
ni lo que ocurre.*

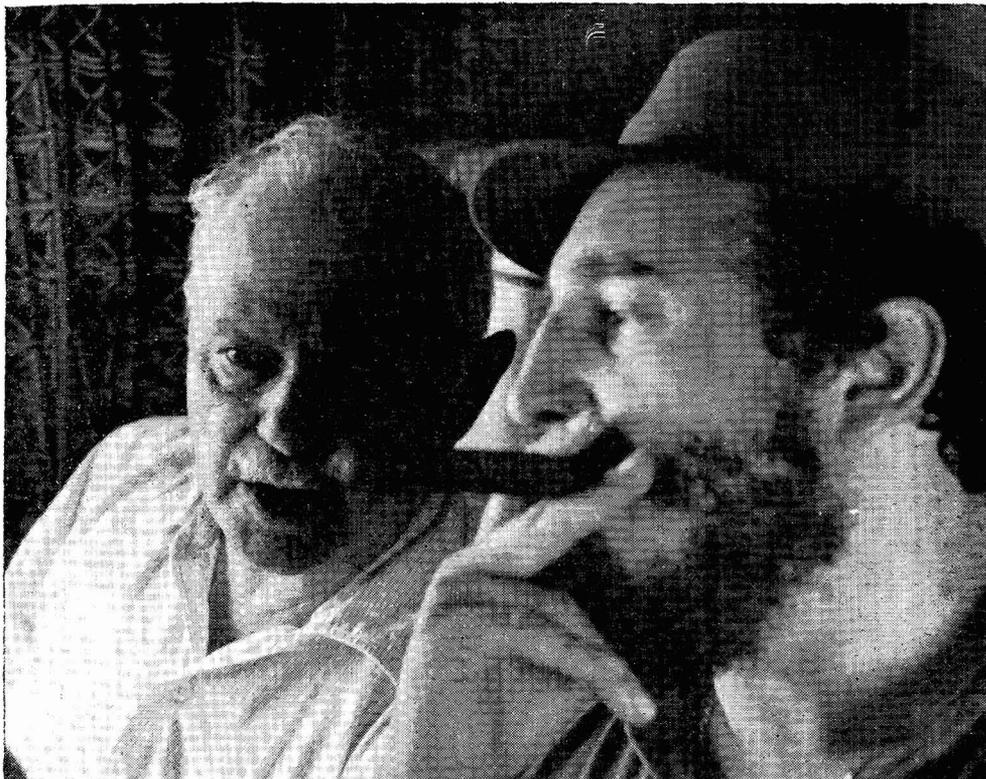
## LLAMADO A AMERICA HISPANA: LA VERDAD ESENCIAL DE CUBA

Por Waldo FRANK

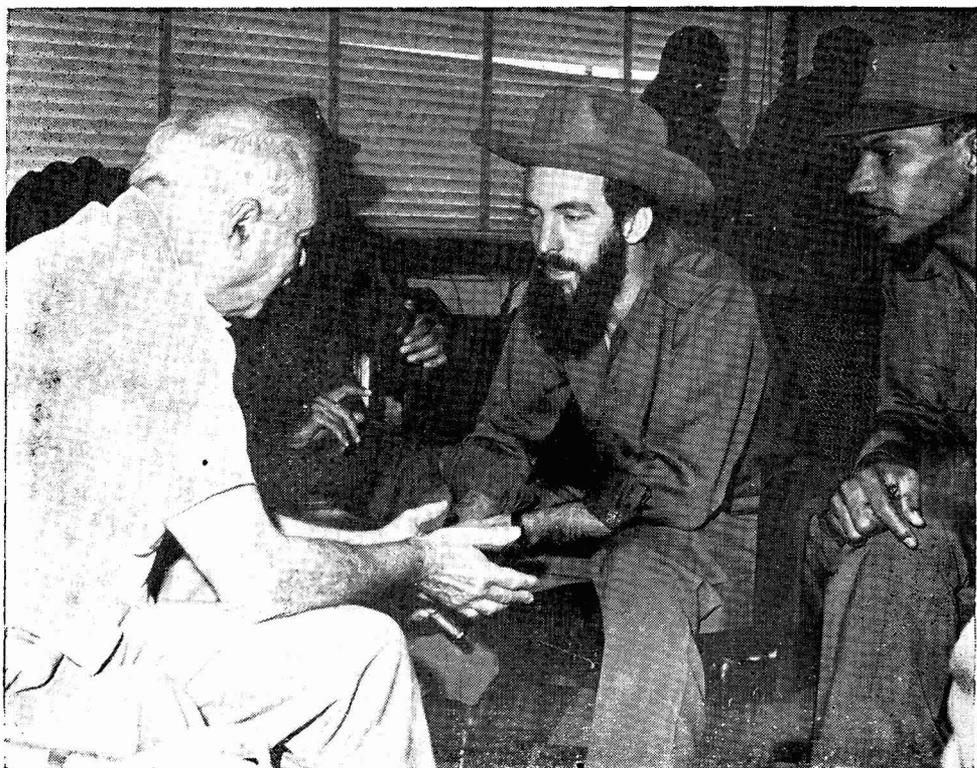
**H**E SIDO TESTIGO, durante las últimas dos semanas, del nacimiento de Cuba. He convivido con la gente del pueblo y con sus líderes: entre ellos, desde luego, el hombre a quien todos llaman Fidel. Unos aluden a él como hablando del hermano; otros como si mencionaran al hijo que plasma en hechos los caros sueños de los padres; otros como cuando la novia se refiere al enamorado, o la mujer al esposo. Otros más, como soldados que hablan de un capi-

tán justo pero disciplinado, y si es necesario implacable. Pero todos con un cariño a la vez que tierno y reposado, abrumador.

He visto cómo, cuando Fidel llega, sin anunciarse, a una ciudad o aldea, la voz corre de boca en boca: "¡Aquí está Fidel!" Y la gente se lanza a las calles, rodea el edificio en donde él con ferencia con los funcionarios públicos, y espera, con devoción y deleite, hasta que él aparece, cual si ante sus ojos tuvieran por fin al creador de la vida.



Waldo Frank conversando con Fidel Castro



Waldo Frank cambia impresiones con Camilo Cienfuegos

En Cuba están a la vista las obras que darán nuevo ímpetu a un pueblo que durante mucho tiempo fue oprimido, que durante mucho tiempo estuvo desorientado e indefenso; y yo he visto esas obras, puesto que ya han sido iniciadas. Muchas de ellas dieron comienzo antes que los rebeldes abandonaran la Sierra Maestra. La medular entre ellas es, desde luego, la Ley de Reforma Agraria, cuya aplicación dirige Antonio Núñez Jiménez, un ex maestro de geografía, de barba negra, cuyos ojos me evocan a San Juan de la Cruz. El Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA) constituye un complejo y ramificado instrumento social cuya misión es devolver la tierra nacional a quienes la hacen producir, en particular bajo forma de cooperativas agrarias o de consumo; más tarde se formarán análogas cooperativas de tipo industrial. EL INRA suministra créditos y herramientas, en prevención contra hipotecas y deudas; atiende la construcción de escuelas y campos de juego; la asistencia médica, etc. Por encima de todo, fomenta en cada familia, y en cada persona un dinámico sentido de pertenecer a una comunidad, a una nación, a una familia de naciones.

Por otra parte, las antiguas, miserables casuchas que albergaban a la gente pobre están condenadas a desaparecer: grandes proyectos de viviendas se encuentran ya en plena realización en distintos lugares, tales como en la costa Este de La Habana y en las cenagosas tierras hacia el sur. En los campos también se levantan, a la par del "bohío" (choza de paja del viejo latifundio) nuevas viviendas para los trabajadores, incluyendo modernas escuelas, a cambio de las escasas que había antes, a lo cual se debe que la mayoría del pueblo fuera analfabeto.

Podría seguir enumerando otras necesidades tan inmediatas y primarias de toda la isla, en cuyas ricas tierras los campesinos han vivido desnudos, sin casa, sin voz y salvajemente explotados. Uno podría esperar que la mayor parte de estos problemas asumieran la forma de "planes para el futuro". Después de todo, ¿cuántos meses hace que Fidel y sus barbudos apóstoles entraron en La Habana? Pues bien, los planes existen; y se hallan abiertos a constantes revisiones que la experiencia impone. Pero entretanto, ya se los pone en práctica. Ni el más simple aspecto de la recuperación social y nacional —ya sea asunto económico, financiero, internacional y, en último lugar pero sin menoscabo, cultural— "se deja para el futuro". En mi concepto, todo esto queda simbolizado en el destino del "marabú", la maleza pertinaz, erizada de espinas, tupida e impenetrable que arrasa y desfigura las descuidadas tierras de Cuba. Hoy está siendo arrancada y quemada. Uno puede ver inmensos montones de *marabú* listos para ser convertidos en provechoso carbón vegetal; y en las tierras que el marabú bloqueaba y arrasaba, ahora ondean mares de caña o de verdes plantaciones de arroz.

Cuba es un nacimiento, más bien que una devolución. Y no es, por cierto, un renacimiento, pues la antigua Cuba, la Colonia, la víctima de las juntas militares y capitalistas, es cosa pretérita. Repito pues que Cuba es un nacimiento; y una generación de jóvenes tiene el poder en sus manos. Esta juventud gobierna hoy a un país que se ha vuelto



Waldo Frank y Raúl Castro

su *propio* país. Me he hallado presente en conferencias de los jefes de las Fuerzas Armadas (que tienen ahora a su cargo la construcción de carreteras, la siembra de millones de eucaliptos, el drenaje de las ciénagas, etc.); en conferencias de agrónomos y de líderes políticos: ni uno solo de los hombres ahí presentes tenía más de 40 años, salvo yo, que escuchaba silencioso); la mayor parte estaban alrededor de los treinta e inclusive de los veinte. Esta es una juventud que alegremente (sin necesidad de licor) construye un nuevo mundo en su patria; y lo construye con sus propios elementos, pues ellos son los dueños de su país, el cual no les pertenecía antes. Esto es lo que distingue su estado de ánimo del de las generaciones "derrotadas" y desorientadas de Nueva York, París o Londres.

¿Y cómo se produjo todo esto? ¿De dónde surgió esta primavera? ¿Es acaso el espejismo de una juventud de provincia que no ha despertado todavía a la realidad de la era atómica? Ciertos "expertos" manifiestan que detrás del movimiento de Castro se hallan agazapados los comunistas. Tales expertos son una minoría, pero controlan la mayor parte de los medios de comunicación del pueblo norteamericano: la televisión, la radio y la prensa. Son gente nerviosa, que han olvidado los orígenes revolucionarios de Estados Unidos y que, gradualmente, a través de las generaciones, han trocado el espíritu libre de los creadores por la psicología de los poseedores, temerosos de perder lo que tienen. Si no fuera siniestra, su acusación sería risible y absurda. Las cooperativas de Cuba tienen por objetivo la perpetuación de la pequeña propiedad de la tierra por parte de familias que se unen para empresas comunes: el negocio en común de sus productos, maquinarias y finanzas. Se hallan muy cerca de los métodos cooperativos de Dinamarca y de los "moshvim" de Israel. Constituyen el caso verdaderamente opuesto a las organizaciones colectivas de Rusia o de China. En cuanto al "apoyo comunista" al movimiento de Castro, se puede afirmar al menos que, si los barbudos hubieran



Waldo Frank, en Cuba

contado con tal apoyo, no hubieran tenido que vivir comiendo tubérculos en la Sierra Maestra, ni hubieran tenido un solo rifle por cada tres combatientes, contra las tropas profesionales de Batista.

No existen trazas de marxismo en la Revolución Cubana, que en realidad carece de una ideología explícita y esto a la larga puede convertirse en una debilidad. Lo que se halla implícito en ella es un sentido emocional de los valores democráticos, de tradición americana, como en Jefferson, Bolívar y Martí. Lo que sorprende, sin embargo, en lo que sucede en Cuba es que los jóvenes, hombres y mujeres, que estructuran un nuevo mundo por sí mismos, se divierten en grande al hacerlo. Un pueblo hambriento se despierta con la tremenda necesidad de romper el ayuno. ¿Qué hace? Trabaja duramente preparando el desayuno. Mientras eso no se logre, todo lo demás es secundario. Pero cuando los cubanos hayan tomado su "desayuno", éste tendrá menor importancia. Entonces habrá llegado el momento de elaborar una filosofía cubana de la vida. Y tal filosofía no habrá de ser marxista.

(Antes de concluir con esta insensatez del comunismo en Cuba, he aquí una advertencia: si el cansado y temeroso

mundo capitalista insiste en calificar de comunista cada acto de lucha por la vida o de justicia social o cada método de satisfacer estos fines, el simple campesino de América Hispana terminará por asociar con el comunismo todo aquello que es bueno para él; así el mundo capitalista habrá dado lugar a que se produzca aquello que precisamente más teme.)

Cierto es sin embargo que Fidel Castro y sus compañeros barbudos —que tan bien representan al hombre común de Cuba— han tenido y tienen un “aliado oculto”. Y no es Rusia, sino América Hispana. Pero ese aliado debe dar un paso al frente. Fidel les diría a ustedes, como me dijo a mí, que sus hombres se dejaron crecer la barba por falta de navajas de afeitar. Ahora bien, esas barbas y largas melenas son símbolos vivientes de *rebeldía* contra el acicalado y bien afeitado mundo capitalista. Estos hombres pertenecen instintivamente a un romántico mundo hispano en el cual las barbas eran cosa común.

El movimiento del 26 de Julio es el repudio —no sólo de un tirano vulgar, rodeado de sádicos y de ladrones— sino también el rechazo de un mundo tramposo y mecánico, representado por las altas esferas de los negocios y de la política. El carácter romántico de la revolución de Cuba se halla en esos hermosos hombres hirsutos, que sin embargo son personas metódicas: hombres que apren-

dieron a pelear y manejar máquinas bajo las órdenes de jefes como el “Ché” Guevara, Raúl Castro y Camilo Cienfuegos, y que ahora deben aprender a vivir.

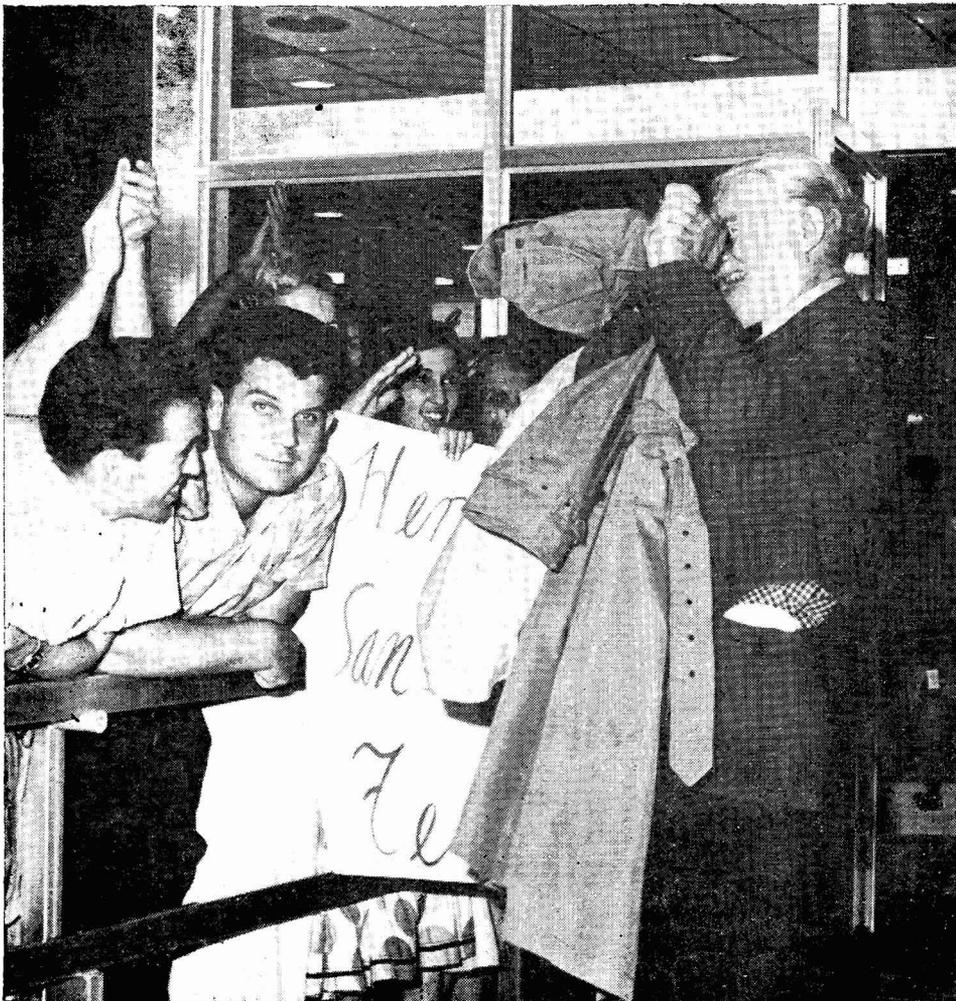
En este sentido de mayor profundidad, Cuba es hoy un asunto de América Hispana. *Desde México hasta Argentina (sin olvidar al Brasil) la causa de Cuba —que es la causa de la América Hispana— debe ser defendida.* Esta es una hora de crisis para el aún incierto mundo hispánico. Si reconoce su propia naturaleza y sus propias necesidades en la acción de Cuba, entonces defenderá la Revolución de este país contra cualquier mundo hostil o incomprensivo... particularmente del Norte invasor, presentando un sólido frente de resistencia contra cualquier interferencia extranjera. Al obrar así, los países latinoamericanos caminarán más estrechamente el uno junto al otro: esta es una necesidad, para que surja un nuevo mundo en América Latina.

Pero si Cuba es traicionada por indiferencia o perfidia en Latinoamérica, entonces esa familia de naciones se habrá tracionado a sí misma. Cuando Fidel y sus ochenta hombres desembarcaron, procedentes de México, en la costa de Oriente, todas las naciones de América Latina se hallaban implícitamente con él. Y esto lo deben saber ahora; y es ahora cuando deben actuar.

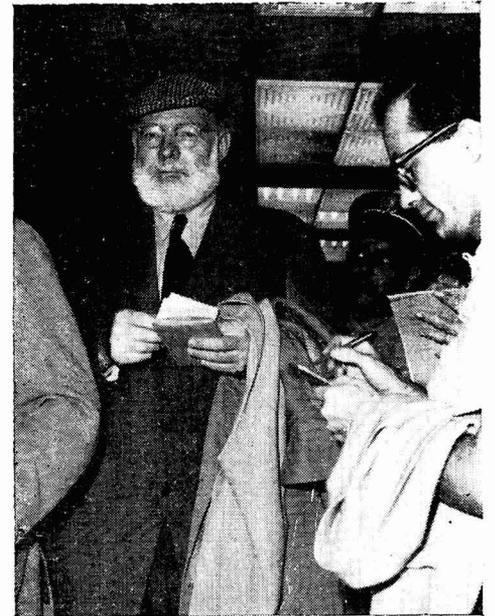
## ERNEST HEMINGWAY NUEVAMENTE EN CUBA

“Me siento muy feliz de estar nuevamente aquí, porque me considero un cubano más” declaró el escritor norteamericano Ernest Hemingway al llegar a La Habana procedente de Nueva York.

“No he creído ninguna de las informa-



Hemingway.—“Reitero todas mis declaraciones anteriores”



Hemingway en el aeropuerto de La Habana

ciones que se publican contra Cuba en el exterior. Simpatizo con el gobierno cubano y con todas nuestras dificultades”, dijo subrayando la palabra “nuestras”. Y a continuación aclaró: “No quiero que me consideren un yanqui...”

Hemingway vino acompañado del torero español Antonio Ordóñez y la esposa de éste. En el aeropuerto fue recibido por sus familiares, un numeroso grupo de simpatizantes del pueblo de San Francisco de Paula, donde reside habitualmente, y reporteros de Prensa Latina que pudieron entrevistarle en forma exclusiva.

Interrogado sobre si mantenía las declaraciones favorables a la revolución cubana que hizo a comienzos de este año, contestó que las reiteraba plenamente. Preguntó por la suerte del desaparecido comandante del Ejército Rebelde, Camilo Cienfuegos, y al saber que la búsqueda del mismo sigue siendo infructuosa, comentó: “Lo lamento mucho. He venido todo el viaje preocupado con ese problema.”

Al preguntársele si quería opinar sobre la nota enviada al gobierno de Cuba por el Departamento de Estado, en relación con los últimos acontecimientos en la isla, Hemingway dijo que no tenía noticias de ella. “En Nueva York, por donde acabo de pasar a mi regreso de Europa, no se sabe nada de Cuba ni del mundo. Allí sólo se habla de Van Doren y del escándalo de su programa de preguntas y respuestas por televisión.”

Al salir de la Aduana, los vecinos de San Francisco que lo esperaban le entregaron una bandera cubana en testimonio de gratitud por las declaraciones que Hemingway ha hecho en el extranjero sobre Cuba. Hemingway besó la bandera, pero se negó a repetir el mismo gesto cuando un fotógrafo intentó recoger el instante. “La he besado con sinceridad!”, exclamó, siendo largamente aplaudido.

Ernest Hemingway, premio Nóbel de Literatura en 1954, agregó que viene con ánimos de trabajar en la ampliación de su libro “Muerte en la Tarde”, recogiendo la experiencia de su reciente estancia en España junto al renombrado matador Antonio Ordóñez, que será su huésped aquí durante una breve temporada.

(Prensa Latina).

# ARTES PLÁSTICAS

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

## EL COLORIDO DE XAVIER DE OTEYZA

XAVIER DE OTEYZA presentó veintiún óleos en la Galería Tusó. En ellos domina casi una sola intención estética.

Lo primero que impresiona al espectador en la obra de Oteyza es el empleo generoso del color, que por su sensualidad halaga a la vista. En la mayoría de los cuadros predomina el color sobre la forma, éste es el común denominador de toda la obra. No hay un solo óleo en el que no sobresalga la sensualidad de la pasta, y ésta desempeña un importante papel plástico en el desarrollo de la obra.

Oteyza se singulariza por la dirección de la pincelada, que es importante porque siempre empasta generosamente. Ésta es un arma de dos filos: si bien un colorido tan bien dotado (a veces hasta deslumbrante) impresiona vivamente, algunas veces su impresión puede ser fugaz. El empastado es tan contundente que no logra expresar profundamente el objeto; pero evidentemente el pintor no se propone explorar el objeto.

La disyuntiva de Oteyza consiste en que es un gran colorista que, por otro lado, busca la estructura adecuada de los objetos para conseguir el máximo esplendor de los tonos.

La pintura de Oteyza, siempre objetiva, intenta desarrollar un motivo adecuado a su visión plástica. Por ejemplo en *Las jarras*, y en *El garraón*, consigue un equilibrio de la estructura básica del objeto con el color, que a su vez está adecuado al espíritu intrínseco del objeto. Así logra expresar cabalmente, desde el punto de vista de su colorido, la interioridad de lo representado.

En esta exposición deberá apreciarse una trayectoria de continua búsqueda del elemento básico de su pintura: el color, que responde a una inconformidad contra todo lo estético y lo monótono en el empleo del mismo, porque si con el color ha de expresar el objeto de su preferencia, tendrá que estar de acuerdo con la posición que guarda el artista frente al mundo que lo rodea.

Algunas veces se puede notar una lucha del color con el objeto; estos elementos presentan dos tendencias diferentes, como en el retrato de la *Señora de Arakelian*, o en *Arlequín*, en donde las figuras parecen independizarse del resto del cuadro.

Oteyza a pesar de ser realista tiende a suprimir la figura; como en *La carpa* y en *Paraguas*, uno de sus mejores cuadros, en los que se demuestra un equilibrio perfecto de los planos y de las figuras, dentro de la expresión conjunta, lograda por el estupendo uso del color y las texturas, que completan la finalidad plástica en la búsqueda estética.

En la pintura de Oteyza todos los temas y objetos están geometrizados, y reducidos a una estructura muy sencilla de ángulos enmarcados en colores oscuros: azul de prusia, negros, etc., como en *Contraluz* y *De la música*, donde se contrastan los primeros planos, por medio del tratamiento antes descrito, con los planos posteriores que muestran una

gran diversidad de gamas de color. Por este procedimiento Oteyza demuestra lo que tiene de buen colorista, y la sensualidad invariable de su colorido, tanto en sus aciertos, que son muchos, como en sus composiciones menos afortunadas, donde no encontró el equilibrio adecuado de la composición de su elemento primordial: el color, con la interioridad de lo representado.

Este pintor tiene preferencia por los temas u objetos musicales, y desarrolla a la manera musical una gradación del color. De un tono inicial (el tema) parte hacia una gama que va extendiéndose y fundiéndose con el siguiente tono, pero evitando en los planos las transiciones bruscas, excepto en las intersecciones de los contornos de las figuras. Nótese la importancia que adquiere la dirección de sus pinceladas que apoyan la relevancia del color y de la forma.

El espacio de Oteyza es de dos dimensiones, pero con el acento luminoso busca diferenciar los planos, y obtener la posición del objeto en el espacio. Tan es así que en su cuadro: *Las jarras*, sitúa el acento del color sobre la tela por considerarla como tal, es decir: un plano de dos dimensiones. Y el resultado, la obra, lo concibe como un hecho pictórico, por esto creemos que Oteyza tiende a lo abstracto a pesar de la sensualidad con que emplea todos sus elementos.

Este pintor, aunque parte de una tradición colorística, en sus realizaciones aplica el color y lo intuye de una manera moderna, y también es actual por su concepción bidimensional del espacio, excepto en *La feria*, donde emplea las tres dimensiones, pero sólo para reducir los volúmenes de la arquitectura a cubos muy simples, y que causan una impresión de exterioridad; sin embargo los primeros planos y la textura del fondo nos ahorran el sabor localista.

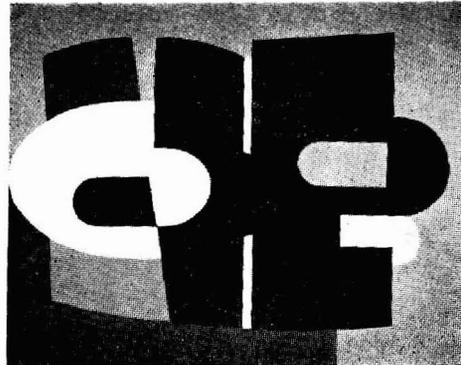
EDUARDO RAMÍREZ  
VILLAMIZAR

EN LA PINTURA abstracta es interesante seguir la evolución del artista, y así apreciar la obra en su verdadera dimensión. En el caso de Ramírez Villamizar (que ahora expone en la Galería Antonio Souza) esto es indispensable, porque su obra no se estaciona en el hallazgo fortuito, y por otra parte, como algunas de sus estructuras eran rígidas esto le obligó a emprender la evolución.

Partiendo de la línea clásica de Mondrian, Ramírez Villamizar ha desarrollado el plano, sus posibilidades de composición —de movilidad, diríamos— para hacerlo más expresivo, emprendiendo una lucha constante del plano con los otros elementos que el artista posee en su acervo plástico.

Durante años este pintor ha luchado contra lo ortogonal (un plano que se mantiene siempre perpendicular al punto de vista del espectador, como en las fachadas) para rehuir toda perspectiva tradicional. Por esto Ramírez Villamizar interrelaciona, inclina los planos en su composición, y al enmarcarlos busca una mayor expresión en la forma, dentro de la estructura general, a través de una penetración en el color.

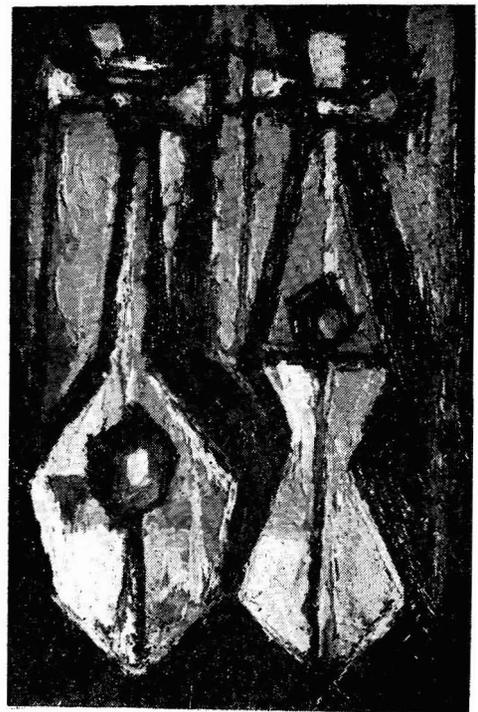
De Leger ha aprendido Villamizar a introducir los elementos expresivos más personales, así como la movilidad del plano que se interrumpe, que se superpone con otro vecino, o que se yuxtapone a veces (como en *Círculo rojo* y *Horizontal rojo*) y con ello logra una impresión acabada, nítida y rotunda, en sus cuadros. Creemos que la pintura abstracta, cuando es buena, se impone por su plenitud, porque el color y la forma se encuentran des-



Ramírez.—"Composición"



Oteyza.—"De la música"



Oteyza.—"Instrumentos"

# M U S I C A

## UN ESTADO DE COSAS MALSANO

Por Jesús BAL Y GAY

nudos de prejuicios extraartísticos, y no se requieren intelectualizaciones, ni puntos de apoyo extraños, porque ella en sí ofrece una simplificación de la compleja estructura de lo natural y del mundo humano. Hace un llamado a la pureza visual del espectador, y exige del color y de la estructura una expresión concreta, objetiva, del sentimiento del hombre contemporáneo. El arte abstracto (también podría llamarse concreto) es un arte del hombre para el hombre. Le ha dado expresión y forma a una estructura que no existía antes en la naturaleza. Por esta razón el arte abstracto es eminentemente humano.

Habíamos hablado antes de la no verticalidad en la pintura de Ramírez Villamizar; él busca la transposición de un objeto preponderante en diferentes planos que se suceden en la composición de la superficie hacia adentro, para darles mayor nitidez a las formas, de este modo destaca todo lo agradable de las mismas, y logra la imposición óptica inmediata de toda la composición al espectador.

Las grandes dimensiones de los cuadros de Ramírez Villamizar le permiten desarrollar grandes planos. Sus tonos oscuros le prestan cierto misterio, y destacan, además el valor de la línea. El pintor demuestra conocimiento del oficio al contrastar la forma dentro de los grandes planos (*Pintura verde-azul*, 2.00 x 1.40 mts.)

Pero este artista no se sentía cómodo, creemos, dentro de la línea de Mondrian. Necesitó introducir el elemento personal que es ahora la directriz fundamental de su pintura (a fin de destruir la rigidez anterior) y que consiste en una mayor movilidad del plano, lo realiza siempre dentro de una estructura de maravillosa sencillez, como en su cuadro *Horizontal azul-verde*, en el que estos colores le prestan un gran lirismo, lirismo que un crítico le ha tratado de negar.

Para dar mayor movilidad a la composición y esbelta a los elementos de color Ramírez Villamizar usa en sus lienzos una proporción adecuada a la idea de movimiento (proporciones 1 : 2, 1 : 3), empleando en toda su obra colores primarios en contrapunto con el negro, que conforman casi siempre la estructura y los elementos de color para obtener una mayor calidad lírica y una profundidad en estos objetos plásticos (Ramírez Villamizar denomina "pintura" a casi todas sus obras) que se imponen al espectador, logran plenamente su finalidad estética.

Podríamos concluir señalando que la influencia cubista (*El dorado*, 1957) le enseñó la libertad y el uso de los planos, a la manera de Braque y Leger (*Horizontal blanco y negro*) y en otras de sus obras de acento más personal (*Blanco y negro*, 1956; y *Horizontal azul-verde*, 1958) en las que tiende a introducir algunos elementos que le prestan lirismo a la composición.

Así encuentra la libertad interior que necesitaba su expresión, y que buscaba en todo su quehacer artístico.

Añadiremos que el colorido lo utiliza de acuerdo con la calidad intrínseca interior del mismo. Usa una gama que va de amarillos a bermellones que adquieren un sentido dramático contrapuesto al negro. Este último destaca y hace vibrar al bermellón: el negro inmoviliza la estructura y logra gran expresividad. Con los tonos fríos: azules, verdes, grises penetra más profundamente en la forma que le sirve de base y finalidad.

EN UNA DE LAS CONFERENCIAS que dio Aaron Copland en la Universidad de Harvard durante el curso académico de 1951-1952 y que después se publicaron en volumen bajo el título de *Music and Imagination*, se señala "la universal preponderancia de la música vieja en los programas de conciertos", fenómeno que el propio compositor califica de "estado de cosas malsano", habida cuenta de que el oyente, satisfecho con las obras maestras de clásicos y románticos consagradas definitivamente por la opinión universal, no se aventura a discernir los posibles méritos que pueda haber en músicas más recientes, con lo cual su espíritu corre el peligro de anquilosarse por lo que al goce de la música respecta.

Ya en 1936 Edward J. Dent se quejaba de tal situación, y Copland cita sus palabras: "En los días de Haendel y Mozart nadie quería música vieja; todos los públicos pedían la ópera más nueva, el concierto más nuevo, como ahora nosotros pedimos, naturalmente, la comedia más nueva y la novela más nueva. Si en esas dos ramas de la producción imaginativa pedimos habitualmente lo más nuevo y reciente, ¿por qué será que en música casi invariablemente pedimos lo anticuado y desusado, mientras que a la música del presente se la recibe a menudo con franca hostilidad?"

No será, ciertamente, porque la mayoría de los compositores contemporáneos —o sus vicarios: editores, críticos e intérpretes a ellos ligados— hayan permanecido inactivos en lo tocante a la difusión de obras. Nunca como en nuestra época había recurrido el compositor ambicioso a tantos procedimientos para imponer su música a la consideración pública: asociaciones, revistas, festivales,

libros, artículos, entrevistas, etc. Las empresas teatrales de un Haendel, los conciertos de un Mozart y un Beethoven, la actividad literaria *pro domo sua* de un Berlioz y un Wagner, todo ello se queda chiquito comparado con los medios publicitarios a que recurren los compositores de hoy en provecho propio. Y no digamos nada del disco, poderosísimo medio de difusión, a cuyo mundo tienen acceso aun los más mediocres y, desde luego, todos los más avanzados, de nuestros contemporáneos.

Al público de hoy no le falta, pues, ocasión de conocer la música nueva, aunque no sea precisamente en las grandes salas de conciertos, tradicionalmente conservadoras. Y no es sólo que se le ofrezcan con mesura y discreción los medios para entrar en contacto con ella: es que en cierto modo se trata de metérsela por los ojos — o, mejor dicho, por los oídos. Pero el público se desentiende, cada día más, de ella, no a la antigua usanza que todavía en 1936 mencionaba el profesor Dent —es decir, con manifiesta hostilidad—, sino con una tibieza o indiferencia absolutamente invulnerable.

Porque indiferencia o tibieza es lo que realmente caracteriza la actitud del público para con la música nueva. Antes de ahora lo comenté en este mismo lugar, con añoranza de aquellas batallas que se libraban antes en las salas de conciertos entre los partidarios de lo nuevo y sus francos enemigos, casi siempre en mayoría. Hoy, ante el entusiasmo de unos pocos, los más se encogen de hombros y hasta aplauden cortésmente. Pero la cosa no pasa de ahí. Parece como si no se atreviesen a exponer su opinión, dóciles a unas normas de urbanidad de nuevo cuño, inexistentes hace treinta



"En los días de Haendel y Mozart nadie quería música vieja"

años. Parece, repito, pero no creo que ésa sea la realidad. Para mí todo eso obedece a otras causas.

Para mí eso se debe, precisamente, a la libertad y el poder de que han venido disfrutando los compositores contemporáneos para dar publicidad a su música. No han faltado, en verdad, intérpretes y editores que hayan apoyado las tendencias musicales más nuevas, y con ellos numerosos críticos y un considerable número de asociaciones filarmónicas. El resultado ha sido que el público ya no sabe si lo que se le ofrece es o no valioso. Porque los mismos elogios se tributan a Fulano que a Mengano, como si ambos fueran compositores geniales, cuando la verdad es que uno de ellos no es más que un audaz y un irresponsable. Y el público, que no puede juzgar más que por el oído y no tiene más leyes que las de su propio gusto, teme equivocarse si rechaza lo que realmente no le gusta. De ahí su tibia cortesía para con toda la música más reciente, y el auténtico entusiasmo con que se entrega, cada día más, a la de los viejos maestros.

"Un repertorio estrecho y limitado en las salas de conciertos da por resultado una experiencia musical estrecha y limitada", afirma Copland, y no le falta razón, como también cuando dice que "una curiosidad musical saludable y una amplia experiencia musical aguzan la facultad crítica aun del aficionado más talentoso". Pero todo eso es verdad a condición de que no falten ciertos módulos o puntos de comparación como instrumentos de aquella facultad crítica. Y ante mucha música contemporánea esos módulos le faltan al buen aficionado. Cuando Copland dice lo que acabo de transcribir, cuando Dent se hace la pregunta que transcribí antes, parecen haber olvidado eso. Es cierto que hoy el público no pide la sinfonía o la ópera más nueva y que, por el contrario, los contemporáneos de Haendel y Mozart sí la pedían. Dicho eso así, parece como si el público de hoy fuese un redomado retrógrado y el del siglo XVIII un dechado de progresista. Pero la verdad es que a nuestros contemporáneos les están exigiendo el compositor Copland y el profesor Dent una actitud espiritual que habría sido intolerable, imposible para los contemporáneos de Haendel y Mozart.

Las novedades de entonces no significaban, como significan las de hoy, una ruptura definitiva con el idioma y el pensamiento musical tradicional. La música por aquel entonces evolucionaba, no revolucionaba. Se hacía según un cierto número de recetas y convenciones. Y así el público contaba con patrones o módulos que aplicar a todo lo nuevo que oía. Sobre el paisaje habitual surgían nuevas figuras que él podía distinguir fácilmente, figuras que al mismo tiempo quedaban integradas en el paisaje. Mientras que hoy se le exige al público —educado en la música clásica y romántica— que se traslade repentinamente a otro planeta y guste del paisaje y los extraños seres que por él discurren. Uno, que es músico y ya no se asusta de nada, tiene que disculpar y comprender al ingenuo aficionado que, ante ciertas obras de última hora, pregunta: "¿Pero es esto música?"

Efectivamente existe un estado de cosas malsano. Pero no se debe al triunfo de los retrógrados, sino al fracaso de los progresistas. Y éstos han fracasado, y seguirán fracasando, por haber querido

quemar las etapas. Hemos ido demasiado aprisa. Hemos acelerado desconsideradamente la evolución de la música. Hemos roto demasiado bruscamente con la tradición. Y, por si todo ello fuera poco, en vez de reservar tan audaces experimentos para unos cuantos capaces de comprenderlos y aquilatarlos, pretendimos hacérselos gustar a los grandes públicos, con el resultado, de veras malsano, de que éstos, lejos de avanzar en sus gustos y de ampliar sus experiencias y de afinar su sensibilidad, se han refugiado en la música de los maestros de otras épocas y se han abroquelado en una cortés indiferencia contra los asaltos de los más audaces innovadores.

¡Y si aun todo fuera oro de ley en esas innovaciones! Pero, por desgracia, al lado de lo realmente genial y al socaire de él, se han introducido en el mundo de la música muchas falsedades, fruto de la impotencia y de la ignorancia petulante. Vivimos una época de gran confusión, porque nadie o muy pocos se atreven a denunciar, a dar el alto a los confusionistas. Parece como si ello no fuera de buen tono. Los críticos más in-

teligentes, lo mismo que los sobrecogidos aficionados de buena fe, no se atreven a hablar claro, como si temieran pasar por palurdos. Por supuesto que día llegará en que se haga una revisión a fondo de la música contemporánea nuestra y que a cada cual se le ponga en el lugar que le corresponde. Y entonces seguramente aquellos jueces no dirán que ésta ha sido una época ejemplar, por lo que a público y crítica se refiere, sino una bastante triste en la que más que la desorientación abundó la cobardía.

Es absurdo ponerse a profetizar, pero, a juzgar por lo que nos enseña la historia, no puedo resistir a la tentación de pensar que tras esta época nuestra tan caótica y caprichosa en el plano de la creación musical vendrá —si es que ya no se inició y la anuncian indirectamente las palabras de Copland— una en que la música retroceda a modos de expresión anteriores a nuestro tiempo, a un cierto academismo o limbo musical que, más que limbo, será el purgatorio en que se limpie de todas sus culpas de ahora. Tal será el fruto de nuestras desenfrenadas ambiciones.

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

INTRIGA INTERNACIONAL (*North by Northwest*). Película norteamericana de Alfred Hitchcock. Argumento: Ernest Lehman. Foto (Vistavision, Technicolor): Robert Burks. Intérpretes: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis. Producida en 1959 (M.G.M.).

EN CASI TODOS sus films, sobre todo en los recientes, Hitchcock se repite una y otra vez a conciencia, sin agotarse por ello. Cada una de sus películas es una variación sobre un mismo tema, pero una variación siempre provista de valores nuevos. Así, queda reconocida la maestría del viejo Alfred.

Es muy curioso el caso de Hitchcock. Cuando Chabrol era un bebé y Astruc no soñaba en lanzar su consigna de "la cámara usada como una estilográfica", ya el hombre de "39 escalones" se había apoderado, tranquilamente, de los resortes del lenguaje cinematográfico. Y lo inaudito del caso estaba en que lo había hecho sin plantárselo teóricamente, sin buscar otra cosa, en principio, que no fuera hacer un cine "emocionante" y, por lo tanto, taquillero. Sus apologistas hablan de Hitchcock como de un predestinado y, en efecto, parece serlo. Hitchcock no es ni un intelectual ni un teórico: es un hombre que ha llegado a adueñarse de un lenguaje artístico en forma tal que, lógicamente, no ha podido menos que expresarse, que decir "su" verdad. Naturalmente, el fenómeno permite a quien

quiera hablar hasta de jansenismo. Hitchcock es la Juana de Arco del cine. Está poseído por la gracia. Es el *elegido*.

Todo ello desmiente en cierto modo la autonomía del realizador en la misma forma en que Hitchcock desmiente la del ser humano en general a través de sus films. En *North by Northwest* vemos a Cary Grant salir literalmente de la muchedumbre para hacer frente a un destino que él no ha escogido, un destino



Cary Grant y Eva Marie Saint



Hitchcock.—"ha llegado a adueñarse de un lenguaje artístico"

que la casualidad puede explicar a simple vista, pero en el que más al fondo cabe advertir la intervención de una *mano superior*. Cary Grant ha sido, a su vez, *elegido* para protagonizar un capítulo de la eterna lucha contra el mal. El bien y el mal encarnan en los seres humanos no por el valor intrínseco de éstos, sino porque una voluntad metafísica así lo dispone. De ahí que muchos personajes hitchcockianos resulten ambivalentes: están sujetos a contingencias que no dependen, en absoluto, de ellos mismos. Por otra parte, está claro que los demás hombres nada podrán hacer para cambiar el destino que aguarda a cualquiera de sus semejantes. Cary Grant, en *North by Northwest*, es abandonado totalmente a su suerte, porque en esa suerte nadie puede intervenir.

Pero dejémonos de lucubraciones y volvamos a este cochino mundo. Hitchcock, verdadero portento de habilidad, puede muy bien ser empleado por los idealistas para ilustrar sus teorías. Están en su derecho, como lo está uno en atacarlas. Yo creo que hay algo de elemental, de necesario, en el hecho de indignarse frente a la sistemática labor de desvalorización del ser humano que lleva a cabo Mr. Hitchcock. Porque, además, el director no siempre juega limpio. Por ejemplo, si en el amor llevado hasta su consecuencia lógica, o sea, el acto sexual, el hombre ejerce su voluntad no sólo en lo físico, sino en lo espiritual; si gracias al amor el hombre aparece en la plenitud de su poder y puede alcanzar la libertad individual; ¿por qué Mr. Hitchcock reduce el amor a una serie de actos mecánicos que nunca tienen un fin en sí mismos? Lo erótico deja de tener el sello de lo espontáneo y de lo original para someterse a una simbología establecida de antemano. Es evidente, en los films de Hitchcock, que algo superior, inaccesible, se sirve del eterno juego de los sexos para lograr sus propósitos. Y sus personajes lo juegan monótona y cumplidamente, ajenos por entero a la pasión, a la maravillosa y liberadora pasión que ningún realizador de cine verdaderamente honesto puede dejar de tener en cuenta, si de retratar al auténtico amor se trata.

Y he aquí que el fenómeno Hitchcock se hace más comprensible. Si es una característica general del cine digamos "taquillero" su tendencia a desfigurar al hombre, al servicio de una moral determinada; al servicio, a la vez, de intereses que precisan, para justificarse, de la vigencia de esa misma moral, ¿no resultará, en definitiva, que Hitchcock, la Juana de Arco cinematográfica, no es sino un paladín en la batalla por el público que tal clase de cine tiene planteada para sobrevivir?

#### EL FESTIVAL JULES DASSIN. Sobre algunos recastros y otros estrenos.

Los exhibidores nos obsequiaron (sin proponérselo, claro está, y sin anunciarlo como tal) con un festival Jules Dassin. En efecto, *La fuerza bruta* (*Brute force*, 1947) y *La ciudad desnuda* (*Naked city*, 1948) son dos de las mejores realizaciones del hombre que, años después, desterrado en Francia, haría el célebre *Rififi entre los hombres* y, después, *El que debe morir*.

Las copias nuevecitas de los dos films que Dassin dirigió para la Universal, os-



La ciudad desnuda.—"neorrealismo"



Burt Lancaster.—"excelente protagonista"

tentan ahora el membrete de otra compañía. Váyase a saber por qué. Lo importante es que ambas películas conservan las cualidades que las hicieron famosas.

En *La ciudad desnuda* resulta notoria la influencia del neorrealismo italiano. Pero Dassin quiso a la vez hacer un film que recogiera las mejores tradiciones del cine policiaco norteamericano. Así, del encuentro entre esos dos elementos, resultó una película muy original e interesante. Por encima de las debilidades y convenciones de la trama policiaca, hay que agradecerle a Dassin el que, por una vez, nos mostrara una New York auténtica y, por lo tanto, desconocida. En definitiva, *La ciudad desnuda* es, sobre todo, un buen documental. Lo que no vale poco.

Pero la mejor película de Dassin (incluyendo las del período francés) es, seguramente, *La fuerza bruta*. Servido por un excelente guión de Richard Brooks, el director transformó la historia de una rebelión de presidiarios en una violenta y sincera requisitoria antifascista. *La fuerza bruta*, con sus espeluznantes escenas de violencia, marca el apogeo del "cine negro" norteamericano, un cine mucho más sano y valiente de lo que se suele creer. Todo lo que se diga sobre su "sadismo" o su "pesimismo" no ocultará el hecho de que se trató de una reacción honrada aunque, efectivamente, desesperada, contra el almirado y falso cine que las "personas decentes" exigían y siguen exigiendo de Hollywood.

Pocos años después el macartismo habría de llevar a cabo su ofensiva contra

los elementos que realizaron películas como *La fuerza bruta*. Mark Hellinger, el corajudo productor de los dos films de Dassin mencionados, murió poco antes de que pudieran emprenderla contra él, pero Dassin y Albert Maltz, argumentista de *La ciudad desnuda*, tuvieron que salir de los Estados Unidos. Brooks, pese a todo, logró llegar a ser un director muy estimable, y en su mejor película, *Semilla de maldad* (*Blackboard jungle*), así como en *La última cacería* y en *Infierno sobre la tierra* (*Something of value*) insistió en recrear las imágenes alucinantes del "cine negro" para seguir combatiendo por las causas nobles, y en cierto modo, contra el fascismo. (Fascismo nunca aludido directamente, sino simbolizado por los personajes y ambientes más variados.) Sin embargo, las últimas películas de Brooks hacen temer una decadencia en el hombre señalado como el mejor continuador de la espléndida obra norteamericana de Jules Dassin.

Varias semanas después del "Festival Dassin", en el mismo cine fueron reestrenadas otras dos viejas películas de la Universal, "disfrazadas" como las anteriores. Una de ellas *Sangre en tus manos* (*Kiss the blood of my hands*, 1948), de ambiente londinense está dirigida por Norman Foster e interpretada por Burt Lancaster (protagonista excelente, a la vez, de *La fuerza bruta*). Se trata también de un film de realismo negro, mediatizado, infelizmente, por un final conformista.

En la película de Siodmak vemos a un ladrón convertido en héroe y que, en nombre de su derecho a vivir y amar, se enfrenta a la sociedad en una lucha sin esperanzas. Es verdad que después se transforma en un hombre "decente" e inclusive acaba por entregarse a la policía. Pese a todo, el mal ya ha sido hecho: se ha puesto en entredicho a la sacrosanta moral. Pero la película que completaba ese segundo programa doble y que era la célebre *Sin novedad en el frente* (*All quiet in the western front*, 1930), de Lewis Milestone, sirve para recordarnos una vez más, que un ladrón no es sino un pobre diablo comparado con los criminales, eso sí obedientes a los dictados de la moral consuetudinaria, que desencadenaron la repugnante primera guerra mundial.

Pido perdón por haber sustituido con las notas anteriores las que correspondían al examen de algunos de los últimos estrenos. Pero, realmente, ¿vale la pena extenderse sobre ese *Angel azul*, en el que Dmytryk, plagiando descaradamente a Von Sternberg, demuestra su total ineptia y en el que May Britt nos hace suspirar por la maravillosa Marlene de hace treinta años? En todo caso, por la forma en que desempeña su papel, hay que rendirle un homenaje a Curt Jurgens: es sin duda el mejor cómico (¿involuntario?) con que cuenta el cine mundial. Sus "creaciones" sólo pueden compararse a las del inefable José Ferrer.

¡Ah, claro! También hubiera podido hablar del curso de "cejalogía" (nueva rama del arte dramático que se refiere al movimiento de cejas) que Dolores del Río y María Félix dictan a través de *La cucaracha*. Vale decir que el film de Ismael Rodríguez no es sino una especie de entusiasta vodevil con pretensiones de epopeya revolucionaria. Algo especial para ser enviado a Cannes.

## LIBROS

## CLASICISMO DE MANUEL DURÁN

Por Ramón XIRAU

SI LA ALEGRÍA sensible definía los primeros poemas de Manuel Durán, si su primer asedio a la ciudad se convertía, desde su segundo libro, en tema constante y favorito, en *La paloma azul* el "tema" latente es siempre la ciudad de México. Nocturnos iluminados por las luces de la ciudad, nubes presencias del pleno día, balcón contemplador de verdes arboledas, lluvia pertinaz en las aceras, fábricas, puentes, pantallas, calzadas de poetas y filósofos, son fuentes de imágenes poéticas en este libro de treinta y tres poemas. Miro su ciudad. Paso después a la tendencia general de esta poesía.

La ciudad ha sido, muchas veces, tema de la poesía moderna, imagen de las diversas emociones que el poeta proyecta en ella. El París de Huidobro, el Nueva York de García Lorca, las ciudades aisladas y solitarias de Paz, la ciudad-pecado de López Velarde, la fervorosa vida del Buenos Aires borgiano, son suficientes ejemplos de varias visiones de la ciudad moderna en la poesía de lengua española. Ninguna de ellas conduce a una poesía cívica ni tan sólo ciudadana. Huidobro contempla el cielo, García Lorca su Andalucía deformada por el prisma neoyorquino, López Velarde su desazón que es al mismo tiempo atractivo, Borges las situaciones límites de la conciencia simbolizadas por el arrabal. Poetas de la ciudad se satisfacen con contemplar sus rincones amorosos o terribles para desrealizar la vida ciudadana y hacerla palabra poética, expresión de la vida interior. No me gusta mucho la palabra y sin embargo, puede decirse que todos ellos, usan la ciudad como símbolo.

Esta afirmación general es también cierta en la poesía de Durán.

Desde la primera línea hasta la última de estos versos, hieren nuestra vista los objetos. Hasta tal punto que a veces parecen discurrir por sí solos, plenamente autónomos independientes de su circunstancia. No quiero decir, con esto, que la poesía de Durán sea una poesía de cosas. No puede serlo esta espaciosa poesía escrita en las "salas del aire". Pienso, más bien, que el objeto —natural o artificial— surge aquí bajo la especie de un color (blanco, rosa, azul, predominan), bajo la especie de un guiño eléctrico ("de neón rosa y verde, cubriendo desnudeces"), bajo la especie de una máquina vivaz que se pasea por las calles despoñadas, abstraídas por la mirada del poeta: "pájaros perdidos", "taxis" que despiertan a la aurora, "autobuses raudos". Modificados por un adjetivo, una imagen, un signo de luz nocturna, los objetos artificiales —auto, avión, fábrica, puente— llegan a penetrar en el paisaje natural de la ciudad. Parece predominar la alegría, la alegría de "amigos que uno encuentra en cada esquina", la ciudad que renace "dentro de una sonrisa". Pre-

domina también cierta magia que Durán logra mediante la sencilla fórmula de encuadrar el poema en imágenes que son al mismo tiempo realizantes y desrealizadoras: los árboles, "globos verdes"; los perros (¿recuerdos de Lorca, de Tamayo?) que "atacan a mordiscos las estrellas más bajas", los "albañiles oliendo a muro recién nacido".

Pero la ciudad no es solamente alegría y color, gozo y paleta transparente. La ciudad es dramática porque en ella se contraponen vida y mecanicismo, amor y desamor, animación y piedra. A veces llega Durán a creer que "es el tecnicolor la única idea platónica", que es la fábrica de "feroces perspectivas", la única visión, desolada, de muros y piedras; que son "las monstruosas hileras de cajas de zapatos", el modelo ruinoso de una ciudad iluminada y mordida por la muerte. Y es que en la ciudad conviven sueño y pesadilla; "dulce durazno rosa", "jardín en delirio" de las calzadas y relojes tendidos a nivel de agonía: "el reloj, pez inquieto de espaldas a la vida", amor que es vida y amor que se derrota "como una piedra que cae por un lago sin fondo".

Dialéctica de lo vivo y lo mecanizado, magia y milagro, palabra repetida. Los surrealistas no descubrieron ni la dialéctica ni el milagro ni la magia. Si bien volvieron a hacerlas presentes a un siglo que quería los mitos extintos. Durán ha pasado por el surrealismo. Tenue a veces, eficaz en una imagen certera, el mundo del sueño nace aquí como la "espontaneidad mágica" de las olas de Michaux. Pero Durán no olvida, como no pudieron olvidarlo muchos poetas de infancia marina: Alberti, Gorostiz, Huidobro, su visión inteligente del mundo. Durán es esencialmente clásico, si classicismo es medida, y es clásico si classicismo es claridad. La mejor manera de definir su intención poética hay que encontrarla en sus versos. El paisaje es transparente:

*Una nube callada, pensativa, discreta  
en el líquido espacio. La calle se proyecta  
hacia adelante, recta, como una clara idea,  
problema bien resuelto.*

Pocos poetas jóvenes de México dedican a su ciudad una vocación clásica como la de Manuel Durán. A la mecanización del mundo —"los hombres enarbolan blancos computadores"— Durán contrapone siempre la inteligencia sensible de la vida:

*Azul, una paloma sigue volando intacta.*

AUGUSTO MONTERROSO, *Obras completas y otros cuentos*. Imprenta Universitaria. México, 1959, 129 pp.

INCLUYENDO al que le da su título, este volumen reúne trece cuentos de varias dimensiones en los que el rigor verbal, la pericia técnica y la ironía como lado amargo del humor, aparecen una y otra vez como elementos característicos del estilo de Monterroso.

En el aspecto formal, los cuentos oscilan casi siempre entre dos soluciones clásicas del género: presentar una serie de hechos cuya función real es caracterizar a un personaje que es el que verdaderamente motiva el relato (*Primera dama, Leopoldo (sus trabajos), El concierto, El centenario, No quiero engañarlos*) o partir de un suceso cualquiera y deformar sus consecuencias lógicas para terminar con un final sorprendente y —en el caso de Monterroso— casi siempre irónico (*Uno de cada tres, Sinfonía concluida, Mister Taylor, El eclipse, El dinosaurio*). En ambos casos, la intención fundamental del autor parece ser la de fijar un comentario un tanto marginal y esencialmente literario, pero no exento de crítica, de la sociedad contemporánea, a la que Monterroso juzga con un criterio en el que se advierte la desilusión y aun la amargura.

Los tres relatos que restan (*Diógenes también, Vaca y Obras completas*) no tienen diferente propósito, pero están realizados dentro de una forma distinta.

*Vaca* más que un cuento es un poema en prosa puramente irónico.

*Diógenes también*, narrado en primera persona por distintos personajes que toman la palabra para culparse unos a otros de sus desgracias sin identificarse previamente, es una alegoría cuyo sentido aclara el título. Todos resultan víctimas y verdugos; la verdad absoluta no existe; triunfan sobre ella la crueldad y la mentira. La intención del relato es evidente: todos son —somos— culpables. Monterroso abre un ciclo infinito, cruel y amargo, pero muy real y muy expresivo. El hecho de que el perro, víctima para unos, verdugo para otros, se llame —también— Diógenes, acentúa la intención irónica del texto.

En *Obras completas*, Monterroso logra a través de una historia particular, señalar una verdad general del ambiente literario: la esterilidad a la que lleva la tentación de suplantar por una erudición inútil la auténtica actividad creadora. El tema abarca una de las principales preocupaciones del autor —tocada también desde otro punto de vista en *Leopoldo (sus trabajos)*—: el del sentido de la vocación literaria. El acierto con que Monterroso ha sabido elegir los personajes, caracterizarlos, analizarlos y recrear el ambiente le otorga al relato un valor ejemplar.

Del libro en general pueden señalarse varias características comunes a todos los cuentos, como ya hemos indicado; pero aparte de las que corresponden al mero oficio literario, creemos que la más importante es la que se refiere al tono irónico con que éstos han sido realizados. Basándonos en él, podemos decir que el libro es un libro amargo; pero positivo. El autor no está con sus personajes, sino contra ellos; no acepta los sucesos, los juzga; el tratar personajes y situaciones negativas no quiere decir forzosamente que el autor sea negativo, sobre todo

(1) Manuel Durán ha publicado hasta ahora, en castellano, los siguientes libros de poesía: *Puente* (1946); *Ciudad asediada* (1954); *La paloma azul* (1959).



cuando, como en el caso de Monterroso, no se enaltece a estos personajes y estas situaciones, sino que se les trata desde un punto de vista crítico, señalando su negatividad.

En particular, ninguno de los cuentos es superfluo. Personalmente preferimos *Obras completas*, por su justo desarrollo y el sentido del tema; *Diógenes también*, por su espléndida realización; *Leopoldo (sus trabajos)*, por la agudeza del análisis y el tono humorístico con que Monterroso supo caracterizar al personaje; y *El eclipse*, por el exacto equilibrio con que el autor desarrolla la narración dentro de un tono que el desenlace anula, para dotarla de un nuevo sentido; pero todos tienen una función justa dentro del libro como totalidad, y todos contribuyen en una u otra medida a hacer de *Obras completas (y otros cuentos)* una espléndida muestra del talento literario de su autor.

J. G. P.

FERNANDO BENÍTEZ, *El rey viejo*. Letras Mexicanas, 52. Colección Popular, 6. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 203 pp.

EN SUS LIBROS ANTERIORES (*La ruta de Hernán Cortés; La vida criolla en el siglo XVI; China a la vista; Ki, el drama de un pueblo y una planta*) Fernando Benítez supo llevar la crónica, el reportaje, la evocación histórica al plano de la buena literatura. Años atrás, en 1945, había publicado *Caballo y Dios*, siete relatos unidos por el tema de la muerte. Allí podía verse al novelista que hoy ha escrito *El rey viejo*.

Compuesto a modo de anotaciones en un diario, el libro narra los últimos días de Venustiano Carranza, su anátesis a través de la sierra poblana y su ominoso fin en Tlaxcalantongo. El autor se sirve de una página de Frazer en *La rama dorada* para simbolizar la occisión del Primer Jefe. El tema tiene precedentes en la bibliografía nacional, pero los que han escrito sobre este capítulo de oprobio lo hicieron para justificar su colaboración en el desastre o inculpar a las facciones divergentes. Martín Luis Guzmán, narrando el episodio, logró páginas de verdadero aliento clásico. Mas el prolijo acopio de antecesores no pesa por encima de *El rey viejo*: es la primera ocasión en que la tragedia se juzga con un criterio novelístico.

Típico intelectual mexicano, Enrique —el personaje que cuenta esta novela— incorpora la historia de su miedo a la gran ruina del honor que fue el cuartelazo de Agua Prieta y el aniquilamiento de Carranza.

(En mayo de 1920 el Presidente salió de la capital con todos sus instrumentos de gobierno. Los antiguos generales del Constitucionalismo —Álvaro Obregón y Pablo González— avanzaban hacia México para adueñarse del poder que Carranza no quiso heredarles, aspirando a terminar con los regímenes militares. Cada hora significaba la deserción de un nuevo regimiento. El convoy avanzó hostilizado por la caballería de los rebeldes hasta que Carranza —rehusando los salvoconductos que le ofrecía el enemigo— decidió internarse en la sierra para librar a los civiles de la muerte en combate. El ejército se sirvió de un minúsculo traidor. Rodolfo Herrero, para que

el Presidente muriera acribillado sin levantarse de su lecho. Los acompañantes salvaron la vida firmando un documento que alegaba el suicidio de Carranza). Enrique volverá a México con el cadáver de *el rey viejo*, y luchará por recobrar el amor de Cecilia, por destruir su espíritu egoísta al conocer su cobardía.

La trama cobra interés de asunto inédito y se prolonga sin tropiezos. Benítez escribe con palabras precisas; sus párrafos son un modelo de eficacia. Entrevera hábilmente los trozos reales con los imaginarios y logra una imagen certera del militarismo mexicano en los años finales de su hegemonía.

Particularmente actual y necesario es la descripción de las ceremonias que celebraron el ascenso de Obregón a la Presidencia. Esos hombres que se atropellan por abrazar al vencedor, que se dicen sus compañeros de banca, que inscriben su nombre en cada árbol, en cada muro de nuestro territorio, que considerarían deshonorada a su hija si el Presidente no fuera testigo de su matrimonio, son los mismos que en noviembre de 1957 devastaron la Secretaría que hospedaba al candidato electo, en su afán de rendirle pleitesía.

El sentido moral de la novela no descansa sólo en esa observación: todo su fondo es un llamado a la honradez, al valor que se alza contra la gran mentira que sostiene nuestra vida política.

J. E. P.

MANUEL MEJÍA VALERA, *Lienzos de sueño*. Libros del Unicornio, 3. México, 1959, 48 pp.

Este volumen reafirma las buenas cualidades que su joven autor había mostrado en producciones anteriores: precisión de estilo, y habilidad para urdir las tramas de sus cuentos. A pesar de lo breve del tomo, el lector encuentra en sus páginas ficciones históricas al estilo de Marcel Schwob, ensayos de crítica apócrifa apegados a la línea de Jorge Luis Borges, algunos buenos relatos de science-fiction, y poemas en prosa, más personales pero menos valiosos. Mejía Valera practica rigurosamente la literatura imaginativa, y en ningún momento cae en el realismo prosaico; pero sus virtudes al mismo tiempo constituyen sus limitaciones. Si bien ensaya por diversos caminos la expresión, se apega demasiado a la pureza de una intención estética, y su obra depurada apunta al callejón sin salida del "arte para artistas". Este autor ha ganado la mitad del terreno: es dueño de un instrumento de expresión. Ahora sólo le falta olvidar los modelos, echar mano de su experiencia personal. No dudamos que en un próximo libro obtendrá magníficos resultados.

C. V.

ALBERTO BONIFAZ NUÑO, *Juego de espejos*. Imprenta Universitaria. México, 1959, 146 pp.

Un libro de cuentos en el que se equilibra la realidad y la imaginación. La mayoría de las historias poseen en cierto modo un ambiente expresionista. Sus temas objetivos: el amor, la muerte, el dinero, las enfermedades, por su peculiar enfoque subjetivo resultan elementos de misterio. El aspecto anecdótico está siem-

pre encaminado a resolver los valores en forma paradójica; los valores negativos resultan positivos, y a la inversa pero al final predomina lo negativo. La mayoría de las historias están realizadas cuidadosamente; pero de entre ellas destaca "La imagen y el tiempo", por la finura de su intención y la acertada descripción de un ambiente fantasmal. Sin embargo, "La cachucha de armiño" me parece el mejor relato: espontáneo y realista en el buen sentido, además es muy convincente por su agudeza psicológica para observar a los personajes infantiles. Este cuento, como la mayoría, tiene un final paradójico; lo que en un principio parecía una emulación de *Diario de un niño*, se transforma en una burla de la falsedad de los buenos sentimientos infantiles.

C. V.

AGUSTÍ BARTRA, selección, versión y prólogo a: *Antología de la poesía norteamericana*. Nuestros Clásicos. UNAM. México, 1959, 329 pp.

EL PRIMER TESTIMONIO poético en Norteamérica lo constituyen cantos rituales e incipientes composiciones líricas que años antes de la colonización hicieron algunas tribus aborígenes. En realidad esta poesía comenzó hasta 1817 con el *Thanatopsis* de William Cullen Bryant. R. W. Emerson aunó, poco después, la gravedad de la filosofía con los símbolos éticos. Longfellow gozó durante su existencia un prestigio que el tiempo ha decrecido. Su obra no se compara a la de Edgar Allan Poe, quien, sin embargo, no logra igualar la grandeza de sus extraordinarias narraciones. Figura semibíblica, Walt Whitman es el primer poeta moderno de los E. U. y su trabajo ha llegado casi intacto hasta nuestro tiempo. Emily Dickinson cierra el ciclo del genio puritano y es una de las figuras más originales de las letras inglesas. La mejor época sobrevendrá a principios del siglo xx, con Robert Frost y Carl Sandburg que hereda la riqueza poética de Whitman; su denuncia tumultuosa lo hace uno de los mayores poetas norteamericanos. Al reunirse, el grupo imaginista provoca una de las transformaciones más radicales de la poesía moderna. Ezra Pound escribe grandes poemas y guía la carrera de T. S. Eliot quien después dará *The waste land*, *Ash Wednesday* y *Four Quartets*. Cierran la etapa de los maestros actuales Edna St. Vincent Millay, Hart Crane y E. E. Cummings. No menos dignos de mención vienen a ser William Carlos Williams, Archibald Mc Leish, Langston Hughes, Karl Shapiro y Paul Blackburn, principal traductor de los poetas mexicanos.

Estos datos se encuentran en el prólogo que Agustí Bartra —el autor de *Odiseo y Quetzalcóatl*— ha escrito para la reedición de su *Antología*, felizmente incluida dentro de Nuestros Clásicos. La edición es bilingüe y permite apreciar la fidelidad de las transcripciones, muchas de ellas animadas por un espíritu que las convierte en recreación auténtica. Algunas apreciaciones críticas son muy discutibles, pues Bartra enjuicia a autores muertos hace un siglo empleando las normas de la vigente estética, pero en conjunto su libro es la mejor invitación al mundo vasto y complejo de la poesía norteamericana.

J. E. P.

# ANAQUEL

## MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, EN SU CENTENARIO

Por Francisco MONTERDE

I

EL DÍA 22 DEL ACTUAL mes de diciembre se ajusta un siglo desde la fecha en que vino al mundo, en esta ciudad de México, Manuel Gutiérrez Nájera quien llegaría a ser —poeta y prosista— el escritor más admirado aquí, en su tiempo.

Con diversos actos públicos y algunos certámenes literarios en torno a su vida y su obra, ha querido conmemorarse la fecha inicial de la existencia de Gutiérrez Nájera, cuyo ocaso llegó inesperadamente, en plenitud creadora, el 3 de febrero de 1895.

Como adecuado preludeo para la celebración del centenario de ese natalicio, la Universidad Nacional Autónoma de México organizó acertadamente una exposición documental, integrada con originales, fotografías y libros, de preferencia.

La exposición quedó instalada en la que fue capilla del Tercer Orden de San Agustín, antes de convertirse en salón de lectura provisional de la Biblioteca Nacional de México y, más tarde, biblioteca nocturna del mismo instituto, para ser de nuevo, ahora, salón de lectura mientras el definitivo se termina.

Allí, en el ángulo del fondo a la derecha del salón, cerca de la dirección de la Biblioteca, han podido exhibirse las sesenta y cuatro piezas que componen el conjunto, al amparo de tres vitrinas cuyos cristales impiden que dedos ávidos las palpen.

En tal sitio, el lugar más adecuado para ese fin, permanecerá abierta al público la exposición documental organizada en homenaje a la memoria de Manuel Gutiérrez Nájera, desde la última semana de noviembre anterior hasta la tercera del mes en curso.

En torno a esas vitrinas, colocadas fuera del tránsito de los lectores habituales, se reunieron diariamente, a lo largo del mes, curiosos atraídos por la exhibición y visitantes que van a contemplarla con detenimiento.

Allí está, ante sus ojos, ese lote de manuscritos, de tomos impresos a fines del siglo XIX, de reproducciones fotográficas, de objetos que, en su mayor parte, pertenecieron al mismo escritor y que han conservado parientes y amigos.

Fueron éstos, movidos por el entusiasmo y la tesonera voluntad organizadora, quienes lograron convencer a los allegados y devotos de Manuel Gutiérrez Nájera, para que se desprendieran temporalmente de aquéllos.

Lectores que se han mantenido fieles a la obra del exquisito poeta y prosista —precursor indiscutible, entre nosotros, del movimiento modernista que agrupó, en las páginas de *Revista Azul*, nombres señeros en el continente y en Europa alientan otras ambiciones.

Aspiran esos devotos admiradores de los escritos de Gutiérrez Nájera —a quienes se podría agrupar en una sociedad amistosa, núcleo de la asociación futura— a que se constituya en el porvenir un museo del escritor, como los que en otros países recuerdan a figuras prominentes.

Para formar la base de ese museo —que podría ser el punto de partida de un posible museo de escritores mexicanos—, sería preciso rescatar, de donde permanecen olvidados, libros y objetos que fueron del Duque Job, como el bastón que lo acompañaba en sus paseos por la calle de Plateros.



Gutiérrez Nájera por Elvira Gascón

II

En una vitrina de esa exposición del centenario, desfallecen marchitos los guantes de gamuza café que, en vida del poeta, fueron inseparables del bastón con puño de oro: el roce del metal dejó su huella en la piel, entre el pulgar y el índice de la mano derecha.

Testigos de su incesante labor de periodista, que Gutiérrez Nájera inició casi en la adolescencia, están allí, los retratos de la galería familiar, en los cuales el sepia intenso ha ido tornándose amarillo tenue.

La pluma, el modesto, desgastado manguillo que iba y venía, en su mano, del tintero de cristal erguido junto a una diminuta Torre Eiffel, a las cartillas; el secante que apoyaba en ellas, balanceándolo —conserva la rúbrica invertida—; el sello de goma, con el nombre que las ilustraba, y el limpia-plumas de paño bordado, con la paloma en reposo testimonio de amor conyugal, completan el lote de las intimidades, con el pavonado reloj de bolsillo, el carnet de diputado, el cenicero, la plegadera de marfil y unos cuantos libros dedicados al poeta.

Entre los manuscritos de Gutiérrez Nájera, sólo conocidos antes por unas cuantas personas, quedan allí expuestas las páginas que revelan aspectos ignorados, afectivos, como las cartas de familia y los versos del noviazgo del poeta con la que fue esposa y madre de sus dos hijas: Cecilia Maillfert.

Cartas y tarjetas, con saludos y participaciones, dirigidas a parientes y personas de su amistad, servirán a los biógrafos de mañana para integrar la semblanza del hombre, a quien sólo se ha visto hasta ahora, exteriormente o a través de las poesías publicadas.

Entre las cartas, además de las familiares —que sin duda incitarán a quienes guarden algunas otras a darlas a conocer igualmente— se hallan aquella que no llegó a terminar, destinada a José Martí, entonces en los Estados Unidos, y la que acompañó el envío de la poesía "Non omnis moriar", al devolver el álbum de Lupe Rubalcaba.

Hasta ahora, en ocasión del centenario del nacimiento de Manuel Gutiérrez Nájera, se ha expuesto, entre otros autógrafos, tres de los que encabeza la indicación "Para tu libro"; los que principian, respectivamente: "Cuando por fin cumpliendo mi albedrío", "Para tus rizos son estas flores" y "Cuando a mi lecho por la vez primera".

A esas tres composiciones, guardadas por las hijas del poeta, Cecilia y Margarita, se unieron al exhibirse en la Biblioteca Nacional, otros versos íntimos que conservaron allegados y amigos como Aurelio Horta.

Son aquellas estrofas y fragmentos de poesías que comienzan: "Tomé los pensamientos que más amo", "Volad ¡oh pensamientos de ventura!", "No me olviden pequeñitos", "Como esas niñas que en Noche Buena" y "Al volver la primavera".

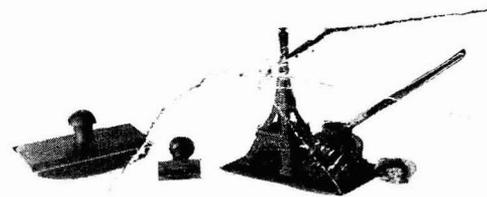
Como dedicatoria a Aurelio Horta, en el ejemplar de *Cuentos frágiles* —con el que iniciaba, con el impresor Dublán, la realización del proyecto de la "Biblioteca Honrada", escribió Gutiérrez Nájera tres cuartetos que explicarán el incisivo ingenio de quien supo heredarlo:

*Aurelio, estoy en mi afelio:  
El libro me cuesta caro,  
Y si anda el público avaro  
Pierdo los cuartos, Aurelio.*

*El caso es grave, ya ves;  
Yo gasto en muchas niñadas  
Y me fumo, cada vez,  
Cien "Bibliotecas Honradas".*

*Si hay correspondales ágiles  
Y tú me pones piropos,  
Tal vez con "Tipos y topos"  
Se paguen los "Cuentos frágiles".*

Tal dedicatoria en verso, firmada sólo con los dos apellidos del poeta: Gutiérrez Nájera, lleva al pie del original, que posee Manuel Horta, la fecha en que fue escrita: 2 de agosto de 1883.



Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

POCOS HOMBRES de letras han tenido tan lúcida conciencia de su propio valer, aunque a veces la ocultara con humildad, como Manuel Gutiérrez Nájera. Quizá el precario vehículo en que desarrolló su obra le comunicó esa pasión menor de la modestia. La fama periodística muere todos los días, triste lección para quien hizo del *non omnis moriar* su profesión de fe. No querer morir y dejar el alma, a diario, en el papel más corruptible. “¡Y todo eso perdido...! ¡Todo ese talento ya apagado como el esqueleto del castillo que tan deslumbrantes cohetes lanzó al aire! ¡Allá en las colecciones de periódicos que encierran el pensamiento como en atáud! ¡Allá en la memoria de los amigos que también va apagando...! ¡El periodista crea para el olvido!”, escribía Gutiérrez Nájera lamentando la muerte de Alfredo Bablot y, de seguro, previendo la suya (cf. *El Partido Liberal*, 10 de abril de 1892; *Obras, Prosa*, II, 1903, p. 345)). Otras veces su ánimo, menos pesimista, creía “exagerado suponer que todo lo hermoso legado a la posteridad se pierde en los mares del olvido. Los pósteros seleccionan ¡y trabajo les mando a los del siglo veinte!” (cf. *El Partido Liberal*, 6 de septiembre de 1891; *Obras, Prosa*, II, p. 283).

Si hoy suele negarse a los poetas la capacidad de vaticinio, tendríamos que reconocer en Gutiérrez Nájera por lo menos el don de la autocrítica previsor, porque las últimas palabras parecen referirse, inequívocamente, a los presentes afanes por reunir su obra dispersa. El trabajo de localización y compilación de los materiales periodísticos de Gutiérrez Nájera, llevados a cabo por el doctor Erwin K. Mapes, de la State University of Iowa, y por otros investigadores, se aprovecha ahora en la edición de las *Obras*, conmemorativa del primer centenario del nacimiento del poeta (2 de diciembre de 1959), empresa que corre a cargo del Centro de Estudios Literarios y de la Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. El primer volumen de las *Obras*, que contiene la primera parte de la “Crítica literaria” de Manuel Gutiérrez Nájera, saldrá a luz en la fecha centenaria.

Este volumen reúne 88 piezas en total, la mayoría prácticamente desconocidas, porque no figuran en las viejas compilaciones de los dos tomos de *Prosa* (1898 y 1903) y el de las *Hojas sueltas* (1912). Los 11 trabajos en que Gutiérrez Nájera desarrolló sus ideas generales sobre la literatura, la crítica, la transmisión de temas, y otros fenómenos literarios y lingüísticos, agrupados bajo el rubro de “Ideas y temas literarios”, constituyen la primera sección. Y las 77 piezas restantes, que forman la segunda, ofrecen un panorama de la “Literatura mexicana” en un período de casi 20 años. Ambas secciones se han ordenado conforme la cronología de sus piezas, lo que permite al mismo tiempo ver el desarrollo de Gutiérrez Nájera como crítico literario y el proceso histórico de la literatura en México durante los años comprendidos entre 1876 y 1894.

Se presenta, pues, de una manera unitaria el criterio literario de Gutiérrez Nájera y el ejercicio que del mismo criterio hizo sobre la literatura de su propio país, la que tuvo más cerca y la que vigiló con una atenta asiduidad, que estábamos lejos de sospechar. La “Introducción”, de Porfirio Martínez Peñaloza, investigador del Centro de Estudios Literarios, es un capítulo, por demás interesante, de la historia de las ideas estéticas en México durante el siglo XIX, en el que la figura de Gutiérrez Nájera cobra su verdadero y señero relieve. La organización del volumen y las notas cronológi-



Gutiérrez Nájera por Diego Rivera

cas, bibliográficas, históricas y literarias, estuvieron a cargo del redactor de esta página, quien contó con la colaboración de la señorita Irma Contreras García, investigadora del Centro de Estudios Literarios.

El texto se fijó de acuerdo con las nuevas normas de ortografía, acentuación y puntuación; pero se conservaron las grafías de carácter etimológico y las acentuaciones de la época en palabras de origen griego o latino, por la evidente intención decorativa con que Gutiérrez Nájera las usó, o porque ponen de manifiesto las fuentes culturales de su patrimonio literario. En cuanto a la pun-



El cenicero de Gutiérrez Nájera

tuación, se ha respetado la costumbre de no abrir las exclamaciones, adopción del sistema francés, seguramente, que permitió a Gutiérrez Nájera modulaciones expresivas opuestas al brusco signo inicial del español.

Las erratas de imprenta han creado verdaderos problemas para transcripción inteligente, pero se han obviado de acuerdo con el contexto o el sentido común. El descuido tipográfico del periodismo es proverbial; ni los cajistas de imprenta ni los correctores de pruebas mostraban el menor esmero, ni aun tratándose de textos en los cuales ellos mismos figuraban. Véase por ejemplo: “Un cajista que está en la imprenta de *La Libertad* CUANTA sus años de servicio por las veces que ha compuesto el ‘Camino del Gólgota’, de Carpio”, se lee en un artículo publicado en *La Libertad* misma (cf. “Literatura de Semana Santa”, 27 de marzo de 1883). En la necrología de Julio Espinosa, publicada en *El Partido Liberal*, el corrector de pruebas no tuvo empacho en dejar mal parada “la mesa del CORREDOR de pruebas” (cf. “Julio Espinosa”, 21 de enero de 1887). El propio Gutiérrez Nájera se lamentaba amargamente del sino de sus artículos en manos de los tipógrafos: “Y para colmo de infortunios, los [párrafos] míos [dedicados a Altamirano] están plagados de erratas! No sólo fueron de saco, sino con manchas de lodo en el vestido! Salieron, siquiera limpios de la casa, y los cajistas, al correr, los salpicaron en la calle” (cf. “Un banquete al maestro Altamirano”, en *El Partido Liberal*, 13 de agosto de 1889).

Las citas en idiomas extraños sufren todavía peor trato: “Ah! señores cajistas! Ya me figuro lo que vais a hacer de este mi pobre artículo... Si cuando no hay en los originales palabras extranjeras, los dejáis que dan lástima una vez puestos en letras de molde, ¿qué sucederá hoy, que por uno de tantos descarrios me ha venido a las mientes la tenaz idea de saturar de latinajos una docena y media de cuartillas? Os entrego mi obra: haced de ella lo que gustéis; pero os advierto que no he de leerla impresa, porque no quiero proporcionaros el feroz placer de gozaros en mi desesperación” (cf. “Cosas que hacen falta. El latín”, en *El Universal*, 17 de noviembre de 1889; *Hojas sueltas*, p. 178). Así, no fue raro encontrar, en el prólogo a *El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva (México, 1891), erratas como éstas: “Juan Martínez Zorrilla” en lugar de Juan Zorrilla de San Martín, o “Boséidar” en vez de “Poséidon”. No nos extrañaría, pues, que lectores atentos logren cazar alguna errata de poca monta (y otras de nuevo cuño); es posible que la fatigosa corrección de muchas pueda permitir ese breve placer.

No resta sino declarar otra intención: la de las notas al pie de página, que pretenden ser dóciles servidoras no sólo del texto que acompañan, sino del lector preocupado por la formación literaria de Gutiérrez Nájera y por la literatura mexicana en general. Se ha corrido el riesgo, ciertamente, de abrumar al lector medio o intermedio con minuciosidades sobre autores secundarios o casi desconocidos, y al riguroso erudito, con noticias bien sabidas. Cada uno tome lo suyo con buena fe, sin olvidar que el texto es lo principal y las notas sólo sus hijas, quizá un tanto descarriadas.