

UNIVERSIDAD *de* México

VOLUMEN IX • NUMERO 9

MEXICO, MAYO DE 1955

EJEMPLAR: \$1.00

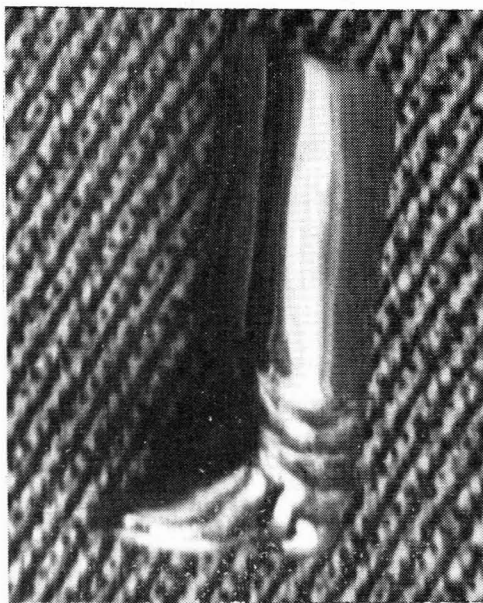
PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

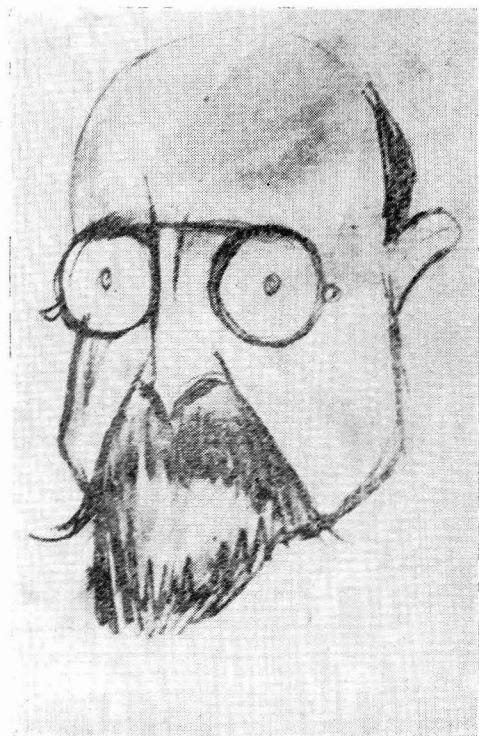
Por Alfonso REYES



D. Francisco A. de Icaza, afeitado



La botita entró poco a poco en el misterio



Caricatura de D. Francisco A. de Icaza, por Orozco

IV. Los días heroicos

DURANTE mi edad estudiantil, usé siempre en el reloj, a manera de "leopoldina", pues la tradicional "leontina" nunca fué de mi gusto, una botita de oro que todos mis compañeros conocían y hasta servía para identificarme y dar mis señas personales. Era recuerdo de cierta ocasión en que el Agregado Militar de Alemania le rompió a mi padre la bota fuerte, cabalgando en su compañía, al echársele encima para



Napoleón se lanzó conmigo a la conquista del mundo

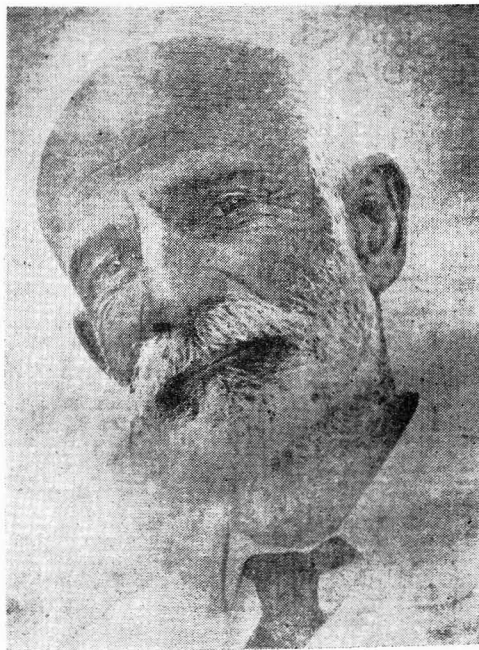
detenerle el caballo, que se había desbocado, o mejor, "había mordido el freno", con el cortés eufemismo que entonces empleaban los jinetes por respeto a su cabalgadura. Mi padre era Secretario de Guerra y Marina y había puesto a la moda —dignificación social del ejército— la Caza a la Zorra y otros deportes. El Club Hípico Militar competía con cierto club de caballistas al que



Amado Nervo quiso ayudarme de mil modos

S U M A R I O

La feria de los días • Un relato de Ricardo Güiraldes por Emma Susana Speratti Piñero • Una invocación: Guanabara por Jaime García Terrés • El abuelo por José Mancisidor • La bandeira y su origen social por Cassiano Ricardo • Literatura catalana: Una cronología por Ramón Xirau • Don José Cadalso, desengaño y dolor de España en el siglo XVIII por Carlos Blanco Aguinaga • La cultura literaria de López Velarde por Carlos Villegas • Artes Plásticas por J. J. Crespo de la Serna • Jerarquía científica del folklore por Fernando Anaya Monroy • La Música por Joaquín Gutiérrez Heras • Letra y Espíritu: La atención de Piovene por Tomás Segovia • El Cine por Manuel Michel • Libros por José de la Colina, Enrique González Rojo, Mario Puga y Carlos Valdés • Pretextos de Andrés Henestrosa • Ilustraciones de Vicente Rojo.



D. Francisco Giner de los Ríos

pertenecían, entre otros, el dicho Agregado y el señor Albert, condeño de la Gran Sedería.

Aquella botita era un primor. En la suela llevaba grabada la fecha del episodio. El acicate se prendía al tacón por un par de chispas; la rueda giraba en libertad. Pero mi padre, poco dado a joyas, al punto de ni siquiera usar sortija de matrimonio, me dejó el disfrute de la botita. Un día, en la Preparatoria, se me cayó en una probeta de mercurio, se amalgamó y se puso plateada. La restauramos a la llama de alcohol. La espuela, que estaba soldada, se desprendió. Nunca se la pudo sujetar como antes. Tengo idea de que llegué a obsequiarla y, a la muerte de mi padre, por ser prenda suya, me la devolvieron.

Cuando, en 1913, salí para Europa, no recuerdo haberla llevado conmigo. La botita entra poco a poco en el misterio. Al cabo, no supe más de ella. Heredó su oficio, al ausentarme de México, otra "leopoldina" que se fué en mis maletas y era también presente paterno: un guardapelo de oro con un busto de Napoleón, sujeto a una cinta de seda negra. Napoleón se lanzó en mi compañía a la conquista del mundo. En mis primeras escaramuzas madrileñas, yendo y viniendo entre el bolsillo de mi chaleco y el monte de piedad, Napoleón me sacó de apuros más de una vez, completando las sumas que me pagaban Ruiz Contreras por sus traducciones y Diego Redo por sus fantasías azucareras. (Ver cap. II).

Mi madre, que aún contaba con algunos recursos a los comienzos de su viudez —en tanto se cambiaban las tornas y nos tocara valerla a sus hijos, Rodolfo con la casa del Ciprés y yo con una pensión mensual—, me ayudó un poco desde lejos; y lo hacía tan discretamente que sólo más tarde lo supe: yo tomaba sus ministraciones por préstamos de mi hermano. A ella, para tranquilizarla (como Maximiliano, recién llegado a México, lo hacía con Francisco José), le escribía yo unas cartas llenas de optimismo y fingidas buenas noticias. La pobrecita sonreía y callaba.

Mi hermano, que se había establecido en San Sebastián, me envió una docena de cartas dirigidas por sus amigos donostiarras a algunas personas de Madrid, en que se me recomendaba solícitamente; pero yo no pude aprovecharlas, porque estas personas eran gente de la política que andaba muy lejos de mi órbita.

Don Francisco A. de Icaza, antes Ministro en Madrid, que me re-



D. Rafael Altamira, a quien yo conocí desde México (1910)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Número doble: „ 1.50

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

COMPañÍA HULERA EUZKADI, S. A.—
ABBOTT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPañÍA MEXICA-
NA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR,
S. A.—FERROCARRILES DE MÉXICO, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S.
A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.
(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO
SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASIS-
TENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA,
S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

cibió con afecto verdaderamente paternal, no pudo disimularme su inquietud: "Posible es —me dijo sin rodeos— que usted logre sostenerse aquí con la pluma, pero es como ganarse la vida levantando sillas con los dientes." Y desde el primer instante me acompañó con su consejo y su valimiento, con su invariable afecto que cada vez se hizo más cercano.

Amado Nervo, hasta entonces Primer Secretario de nuestra Legación en España, quiso ayudarme de mil modos: me puso en tratos con Villaspesa; con uno de los Maeztu (no el escritor ni el pintor) que andaba en ciertos proyectos para la publicación de una revista; con *Caras y Caretas*, de Buenos Aires; con Gregorio Martínez Sierra, que dirigía la editorial "Renacimiento"; hasta con Villegas, el director del Prado, para que me diera un pase al Museo... Pero nada de esto prosperó y ni siquiera lo intenté empeñosamente.

Como Icaza había dejado también el puesto diplomático, y el nuevo representante, Sánchez Azcona, aún carecía de título regular, entiendo que Nervo sirvió como intermediario ante el gobierno español, al menos en los primeros instantes. Pero la situación de Nervo tampoco era segura ni definida. Antón del Olmet, buen caballero y mal poeta, se dejó llevar de un arrebatado cordial y solicitó del Congreso español una imposible pensión para Amado Nervo, quien naturalmente se apresuró a declinar la oferta antes de que la solicitud se discutiera. El semanario *España* —cuyo primer número apareció el 29 de enero de 1915— pidió noblemente que, no con pensiones puesto que no se trataba de inválidos, pero de alguna otra manera eficaz, se aprovechara a los mexicanos distinguidos, a quienes las peripecias políticas habían llevado "al regazo español". Nervo sólo fué reintegrado en sus funciones por septiembre de 1916; al año siguiente era ya Encargado de Negocios ad-int.; y luego continuó como Primer Secretario bajo el Ministro Eliseo Arredondo. Todavía hizo que éste me comprara mi antiguo espadín diplomático, pues aún no se suprimía en México el uniforme. En junio de 1920, al retirarse de España, Arredondo me devolvería de nuevo el espadín, que a mi turno me tocaba ya usar. (Ver mi libro *Cortesía*, págs. 27-31). Pero ya para entonces Nervo había regresado a México, adonde salió en mayo de 1918, y lo había sucedido en el puesto Luis G. Urbina.

(Pasa a la pág. 10)

HOY, 3 de mayo, nos prometíamos colmar nuestra página, con diversas reflexiones sobre asuntos de singular importancia. Habíamos olvidado, sin embargo, que en esta precisa fecha uno no puede pensar en cosas importantes; que aún el simple acto de pensar (en lo que sea) exige enormes esfuerzos. Porque el 3 de mayo es, en México, el día de los albañiles, lo cual significa que en cada casa o edificio en construcción o en reparación se suceden interminablemente entusiastas expediciones de ruidosos cohetes, que es la manifestación acostumbrada del júbilo anual de los susodichos artesanos. Y claro, como en todos los rumbos de esta febril ciudad hay casas o edificios en construcción o en reparación, resulta que nuestros oídos no han logrado encontrar posible abrigo contra el explosivo ambiente, y que nuestro cerebro se halla ocupado, de modo exclusivo, con tales abrumadoras resonancias.

SOBRE EL AGOBIO

NO tenemos más remedio que ponernos a meditar sobre el mismo fenómeno que nos agobia. Es decir, sobre los cohetes y su especial significación en nuestro medio.

UNA INSTITUCION NACIONAL

¡SI tan siquiera pudiéramos considerar el cohete en sus modalidades menos prosaicas: como instrumento de navegación interplanetaria, o como noble recurso para

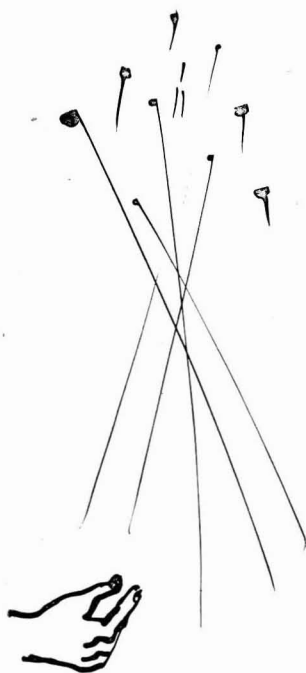


pedir auxilio en altamar! Pero no. Hemos de afrontarlo como institución nacional: en su doble ciega faz de escueto proyectil y de ruido puro.

USOS

EN este sentido, los mexicanos usan y abusan del cohete con cualquier pretexto. Sus aspectos estrépitosos y agresivos (únicos que aquí se aprovechan, a lo que sabemos) constituyen, entre otras cosas, el vehículo más conspicuo para la expresión del alborozo

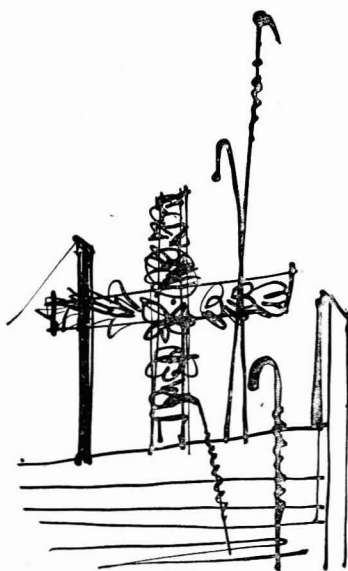
LA FERIA DE LOS DIAS



popular; enmarcan la folklórica quema de los judas durante el Sábado de Gloria; coronan las fiestas patrias; preludian las saluciones oficiales... y aún salpican fatalmente las algazaras y protestas estudiantiles.

COMPENSACION

FUERZA es confesarlo, no simpatizamos, ni en el mejor de los casos, con los motivos ni con las funciones nacionales del cohete. Sospechamos que éste alberga para nuestros conciudadanos tan sólo un grosero vozarrón, un efímero y brutal sustituto de la palabra. Tememos que su artificial elevación sea una grotesca compensación al bajo nivel de vida de quienes de aquí-



lla disfrutan. Adivinamos, en suma, que nuestro cohete es engaño y violencia hueca.

NO.

NO. No simpatizamos con nuestro popular y frecuente compañero. A su pertinaz insolencia, preferimos otros testimonios menos ostentosos, pero más efectivos. Al ruido puro que simboliza, preferimos las voces articuladas (que admiten todos los matices) del lenguaje racional, o las sonoridades generosas de la música. En lugar de esa elevación falsa, quisiéramos comprobar una verdadera; y en lugar de esos alardes vacíos, nos agradaría percibir auténticas muestras de profundidad humana.

DESGRACIA

POR desgracia, todos los demás opinan de distinta manera. En estos momentos, uno, cien o mil albañiles están —ebrios de un gozo cuya legitimidad intrínseca no discutimos— empuñando la vara, prendiendo fuego a la mecha o contemplando con ojos fatigados la trayectoria de un cohete que, instantes después, habrá de estallar sobre el fondo azul del cielo de mayo. Y a esos cientos o esos miles de modestos albañiles, no les importa —ni acaso les importará nunca— cuanto se diga en esta página.



IGUAL

MAÑANA serán los quemadores de judas, o los responsables de un festival pueblerino, o nuestros propios estudiantes. Todos ellos, con mayor o menor sinceridad, empuñarán la vara, encenderán la mecha y contemplarán la trayectoria. Y, tampoco a ellos les importará lo que hemos dicho. Sólo nosotros seguiremos, año con año, soportando los abrumadores estrépitos, deplorándolos en voz baja y meditando nebulosamente dentro del marco de sus firmes resonancias.

EN *Cuentos de muerte y de sangre* el principal personaje es sin duda el campo. Los hombres, con características muy propias, se sienten como su resultado. No podía faltar, pues, la superstición, reflejo mental de un mundo en que ciertas formas de lo real sólo llegan al entendimiento por lo sobrenatural, esa superstición que está tan próxima a la muerte desde su origen, y que, muchas veces, presupone *sangre*.

De la colección, sólo dos cuentos la recogen: "Al rescoldo" y "El pozo". En el primero, la socarronería criolla de Don Segundo —anticipo literario de Don Segundo Sombra— deja burlados a sus oyentes con una historia de supuestos aparecidos, y la aclaración surge inmediata, colocándonos nuevamente dentro del tono mental de la gente de campo: "pero el cuento valía uno serio". Y *serio*, aquí, es la explicación de los hechos y de las cosas por lo sobrenatural. El segundo, en cambio, sorprende un poco por la visión en sí, y, sobre todo, por la estructura. Es la explicación desnudamente humana y racional —histórica— en brusco ascenso hacia el mito. La diferencia entre ambos relatos está en que si bien en el primero se ríe ocasionalmente del engaño por tendencia se cree profundamente en él, mientras que en el segundo se ve el hecho en sí progresar hacia la leyenda al paso que se borra la realidad en la aceptación definitiva de lo irreal.

La estructura, los procedimientos tenían que ser diferentes. En su marco de ambiente, cuidado, intelectualizado de vez en cuando, "Al rescoldo" es un cuento de los tantos que ayudan el paso de las horas frente a los fogones tradicionales. "El pozo" es muy distinto. Es el cuento que puede ser "para alguien pretexto de hermosas frases; estudio, para otros" ("Al rescoldo"); es el cuento artístico, pensado, meditado detenidamente, en el que se han calculado el equilibrio del pensamiento y el equilibrio de las palabras. Es la historia de un hombre que cae en un pozo de donde resurge a fuerza de puños y angustia, y donde la imaginación asediada por lo maravilloso inexplicable, privándolo de toda solidaridad humana, volverá a hundirlo transformado en la más temible de las visiones. La línea es nítida. Vayamos al entrecruzamiento de sus elementos expresivos.

El comienzo, apretado, preciso, destaca rasgos significativos: *el brocal desdentado* de

Un RELATO de RICARDO GÜIRALDES

Por Emma Susana SPERATTI PIÑERO

un pozo, la cruz que se cierne sobre él buscando su *imagen simple* en las aguas del fondo. Inmediatamente, como un corte brusco a esa serenidad, un neutro acumulativo sobre el que se apoya un nombre sombriamente complementado: "Todo una historia trágica". Y el relato propiamente dicho se inicia con un impersonal narrativo que desorienta al lector sorprendido. ¿Por qué "*hacia* mucho tiempo" y *no hace*, como podía exigirlo la construcción? ¿Ha buscado el autor impresionarlo con esta fórmula de lejanía, como si quisiera obligarlo a buscar tras ella a otro narrador, informante del cuentista? Sigue una oración temporal, de valor evocativo, en la que un doble núcleo nos habla de una *tierra recién herida*, del *agua pura como sangre cristalina*. La tierra, como el agua, son cosas vivas, capaces de sufrir en su cuerpo, capaces de sangrar, de alentar, también, desde profundidades apenas entrevistas. Pero detengámonos un momento ante la serenidad de este cuadro inicial, expresada por adjetivos breves y sencillos. La imagen de la cruz es *simple*; el agua, *pura*; el redondel que la ofrece, *tranquilo*; su disco, hasta poco antes de recibir el cuerpo del hombre, *puro*, también. Sin embargo, el relato ha quedado cruzado, ya, por el signo intencionado de ese *trágica* que acompaña a *historia* y que ha despertado una expectativa tensa.

De pronto la quietud se vuelve acción. El cuerpo cae —las irregularidades de la tierra "lo rechazaban brutalmente", nos

dice el autor— y se hunde en las aguas. Toda la intención se ajusta ahora a dos propósitos: hacernos sentir, *vivir*, la angustia y el dolor del hombre; hacernos *ver* las fuerzas que desde el brocal parecían inofensivas y que en las profundidades son todopoderosas.

Estrecho —angosto, apretado— es el primer adjetivo que encontramos, verdadera tónica de angustia para esa vida que se debate en un doble dolor inseparable. —El mismo adjetivo reaparecerá, insistente, al iniciarse el penoso ascenso—. La profundidad se acrecienta en distancia a través de los ojos del hombre: "Miró hacia arriba: el mismo redondel de antes, *más lejano*, sin embargo, y en cuyo centro la noche hacía nacer una estrella *tímidamente*". La ausencia del verbo ahonda la sensación de desamparo al introducirnos directamente en un temor que oscila entre el ansia de salvación y una vaga esperanza de alcanzarla. El complejo nudo se aprieta en una hipnosis fijada por el punto distante: "Los ojos *se hipnotizaron* en la contemplación del astro *pequeño*, que dejaba, hasta el fondo, caer *su punto de luz*", mientras las fuerzas extrañas siguen su acción: "*un frío le mordió* del agua". Y la adjetivación, seleccionada entre palabras breves, aguza los sentidos desnudos hasta los nervios. El líquido en que el hombre lucha es *denso* —cansancio, dolor, impotencia, en la víctima; enemistad, en las cosas—; y al adjetivo se suma ahora la comparación: el líquido es *denso como mercurio* —frío, resba-

ladizo, viviente en su falta de vida—. Esta construcción —adjetivo sencillo más comparación— reforzada por lo que podríamos llamar adverbio de tiempo absoluto, intensifica el esfuerzo y el sufrimiento alucinantes: "... comenzó el ascenso, arrastrándose a lo largo del estrecho tubo húmedo; unos dolores punzantes abriéndole las carnes, mirando el fin *siempre lejano como en las pesadillas*". El hombre llega al borde del pozo. Un verbo con valor durativo nos indica su permanencia abrumada después de la lucha: "Allí *quedaba*, medio cuerpo de fuera, anulada la voluntad por el cansancio". Una nueva comparación detiene lo que, extremando el valor de una palabra, podríamos quizá llamar histórico, e inicia, levemente aún, el mundo de la leyenda: "... viendo delante suyo la forma de un Aguaribay *como cosa irreal*..." Los puntos suspensivos y el blanco, que interrumpen por un instante la narración, facilitan el brusco desvío hacia la metamorfosis. Metamorfosis para el lector, situado inesperadamente ante un desdoblamiento. La tensión está ahora entre la realidad desgarrada, desesperanzada del que se siente tramudado, y la *otra* realidad, la del paisano que se aproxima al pozo para ver únicamente lo que su imaginación le muestra. Todo es punzante, hostil, sin embargo adelanta sobre un ritmo lento, acompasado por las cuatro sílabas y el valor descriptivo y largamente durativo de *resbalaba* —"El gaucho, luego de santiguarse, *resbalaba* del cinto su facón, cuya empuñadura, en cruz, tendió hacia el maldito"— con que el hombre, aún antes del rotundo *tendió*, se siente condenado. Y ya no es un hombre lo que vuelve a hundirse. Para la mente campesina es "aquella visión de infierno" que desaparece como *tiene* que desaparecer: "como sorbida por la tierra".

El final retoma elementos del comienzo, pero intensamente ensombrecidos. El viejo pozo es ahora *el pozo maldito*, desdentado, sí, pero por los años de abandono; el complemento de *cruz* se ciñe en un único adjetivo: *semipodrida*; y esa cruz ya no mira su imagen simple, "defiende a los cristianos contra las apariciones del malo".

La transformación se ha consumado y el pozo, en el que quizá pudimos ver una boca devoradora de hombres, es ya el hocico diabólico que ha arrojado el engendro de una superstición.

LOS BREVIARIOS

en su nueva serie —volumenes encuadrados en tela, título en oro, papel Biblia especial, de cómoda lectura— dan a conocer, en grandes síntesis escritas por grandes autores, los temas que más apasionan e interesan al hombre y a la mujer de hoy.

EN 1955

Historia de la astronomía.—El hombre primitivo.—Caminos de utopía.—Marco Polo.—Cómo escuchar la música.—Historia de la literatura inglesa.—Historia de la medicina.—Los pájaros y su individualidad.—James Joyce.—La filosofía moderna.—Vida de Chaplin.—Introducción a la psiquiatría.—El hombre y lo divino.

POR

G. ABETTI.—A. H. BRODICK.—M. BUBER.—M. COLLIS.
A. COPLAND.—X. J. ENTWISTLE.—E. GILLET.—J. A.
HAYWARD.—L. HOAWRD.—H. LEVIN.—F. ROMERO.
G. SADOUL.—W. WOLFF.—M. ZAMBRANO.

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. de la Universidad 975.
Tel. 32-03-00.

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



Solicite informes sobre la Nueva Serie de Breviarios
al Apdo. Postal 25975 o al teléfono: 24-89-33.

MATERIAL FOTOGRAFICO

ALEMAN

- CAMARAS
- ROLLOS
- PAPELES
- PELICULAS



SOBRE

ADOX

PUEDE CONFIARSE!

DISTRIBUIDORES GENERALES **SCHINKEL, S. A.** CHIHUAHUA No. 101, MEXICO, D.F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SIES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO!

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD

CON UN SOLO
JABON COLGATE

DICE *Chula Prieto*

Usted también, como la chulísima artista de cine Chula Prieto, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate...único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo. Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

**LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO
LAS MAS BELLAS DEL MUNDO
USAN SOLO JABON COLGATE**



70-54

PERFUMADO INTENSAMENTE

COLGATE-PALMOLIVE, S. A. 1925-1955
30 AÑOS DE EXPERIENCIA, PRESTIGIO Y CALIDAD AL SERVICIO DE MEXICO

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su di-
nero que le permitirá termi-
nar su Carrera y le ayudará
al principiar su profesión.

RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO



ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDUCIARIA

— 70 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 103,004,480.71

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



A mayor esfuerzo, mayor necesidad de un energético de acción inmediata.

Si usted practica algún deporte, tome azúcar: es el más sabroso, a la par que el mejor energético que brinda la Naturaleza.

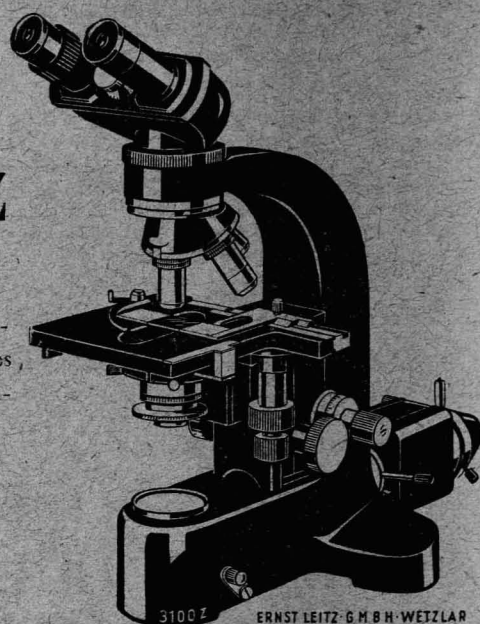
El azúcar NO ENGORDA.

AUMENTE LA CAPACIDAD DE TRABAJO DE USTED Y LOS SUYOS. CONSUMIENDO MAS AZUCAR

LEITZ

MICROSCOPIOS

Una línea completa de todos los aparatos para laboratorios.



COMERCIAL ULTRAMAR

Hamburgo 138, Col. Juárez. México, D. F.

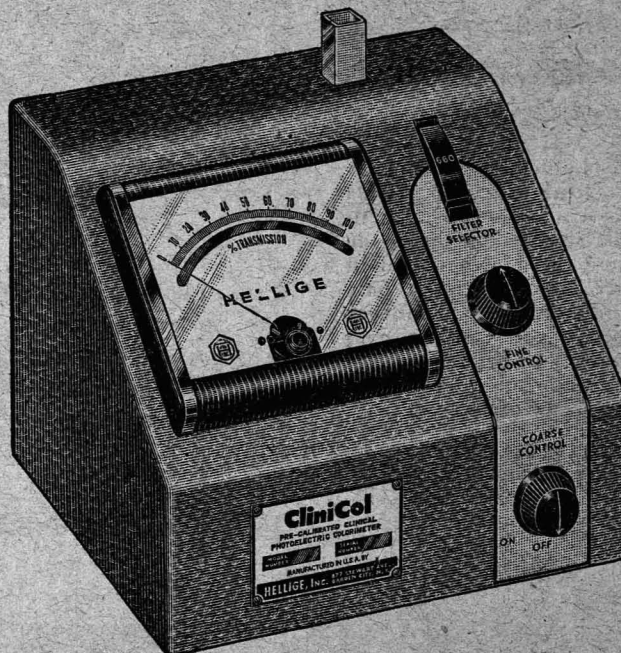
Tels.: 35-81-16, 35-81-17, 14-55-81

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.

Rosales 20.

México 1, D. F.

Teléfonos: 10-08-45, 18-32-15



HELLIGE CLINICOL

Fotocolorímetro eléctrico precalibrado para 90 pruebas clínicas.



U N A I N V O C A C I O N :

(G u a n a b a r a)

¡Dientes del sur! Caverna de aire vivo.

Deja que ciña mis andanzas

—todavía—

con tus cifras azules.

Que la piedra marina y orgullosa
hechice blandas treguas en mi boca.

Déjame

tenerte palmo a palmo

tendida, sin resuello, sobre el tiempo.

El sur nace en los barcos,

a medio mar.

Allí quiebra los límites del día.

Danza (borracho) entre la sal. Jadea

libre de todo rumbo, destrenzado.

(Nace en cubierta, como un pez enorme;

y luego se derrama

hasta colmar de fuego el horizonte).

Por fin, violento náufrago,

alcanza la bahía torpemente...

Y los negros le gritan cosas duras.

("Asesino", lo llaman,

y "cobarde".)

Ya lo conocen. Temen su locura:

el sur viene del mar, y huele

a latigazos de amapola.

Cautiva palpitando.

Baña

de luz mi garganta.

Yo sembraré las olas en el viento.

Gritaré para siempre las albas erizadas.

Besa, rompe mis labios.

Que me hieran

los incendios fugaces de tu cuerpo vencido,

bocanadas azules, cercanía.

Abre la luz

del cielo, Guanabara.

Y soñaremos juntos la jornada.

Agosto, 1954.

EL barco silbó, en medio de la noche, con el dramático acento con que silban todos los barcos en la noche. Yo corrí hacia el balcón queriendo traspasar, con mis pupilas, la distancia. Abajo, en el arroyo, el negro Joaquín gritó: “¡qué demonios le pasa a éste!”, mientras a mi espalda, mi padre, opinó: “es tarde ahora para entrar; el puerto está cerrado. Será hasta mañana cuando veremos al abuelo”. Catalina no respondió y continuó allí, tejiendo arabescos, con las agujas de metal que iban y venían, de un sitio a otro, movidas por sus dedos incansables. Mi padre se asomó al balcón, se acodó a mi lado y olfateó el enrarecido aire de la noche. Y le oí decir, en voz baja, un “no me gusta esta cargada atmósfera de hoy”, con un inexplicable sobresalto en mi corazón. Luego, otra vez, el barco silbó y, otra vez, la voz del negro Joaquín llegó a mis oídos con sus mismos demonios de siempre. Mi padre movió la cabeza como dominado por súbita preocupación y Catalina, desde el sitio en que tejía, protestó: “parece que ese endiablado Joaquín sólo sabe hablar del demonio”. Yo pensé en el abuelo que allá, en el barco, esperaría desesperado, porque nunca había sabido esperar, el despuntar de la aurora.

Del abuelo me acordaba con frecuencia, aunque sus perfiles físicos perdidos entre las mil imágenes de mi fantasía, se me borraron del recuerdo. Pero sus relatos, como sus sentencias, persistían en las células más escondidas de mi ser tan vivas y resplandecientes como si acabaran de nacer. De él había aprendido todos los nombres marinos, desde el de Simbad hasta el de Tritón, y todos los refranes populares que harían, con los años, no pocas de las reglas de mi vida como el “haz bien y no mires a quien” y el “no hagas mal ni dejes que te lo hagan”: todo un arsenal de normas prácticas que fundarían la sentenciosa moral de mi existencia. Pero recordar cómo era físicamente, ni qué. Catalina hablaba de él con admiración, como de un trotamundos inadaptado en el pequeño universo de las murmuraciones, de las intrigas y de las palabras divorciadas, en los convencionalismos sociales, de los hechos. Y afirmaba, que como la piedra movediza, el abuelo no crearía jamás moho.

Mi padre me sugirió que me echara a dormir y que esperara, la

EL ABUELO

Por José MANCISIDOR

Fragmento del relato
Se llamaba Catalina
que aparecerá próximamente
en la colección
Los presentes

luz del alba, para ir a recibir al abuelo. Catalina prefirió esperar, en vela, el anuncio de la aurora. Abajo, el negro Joaquín, había callado definitivamente. El mar, a lo lejos, era una densa masa oscura. Mi padre tornó a mover la cabeza con aire de preocupación y se le escapó un “no me gusta” que yo no supe, de pronto, a qué atribuir. De



Dibujo de Vicente Rojo

súbito, como para justificar sus palabras, un rayo rasgó el cielo. Un retumbo imponente pasó sobre nuestras cabezas y el silbido del viento, antes tan en calma, restalló contra nuestros semblantes. Mi padre miró de reojo a Catalina y ésta puso atención, dando de lado a su tejido, al largo aullido del barco que ahora, más dramático que antes, venía del mar.

Abajo, otra vez, el negro Joaquín, tornó a sus desvaríos que Catalina, a nuestro lado ya, oyó sin protestar. El huracán estalló inesperadamente. El mar se hizo una mole gigantesca que se levantaba y caía produciendo un ruido ensordecedor. Catalina dijo "¡Jesús!", y desapareció del balcón que se cimbrió, como una débil rama, sacudida por el vendaval. Mi padre y yo la seguimos y reforzamos, con trancas de hierro, las puertas y ventanas que crujían y se azotaban con estrépito ensordecedor. Ya adentro, acostado, pensé en el abuelo. ¿Qué haría allí, en el barco que silbaba y silbaba como si no hubiera silbado nunca? La veladora que alumbraba aquel terrible ojo de la Divina Providencia chisporroteó breves instantes y dejó al fin sumida la recámara en impenetrable tiniebla. Mi padre encendió la lámpara de petróleo y Catalina renovó la mecha de la veladora, que dió a su rostro un extraño resplandor. Fué en ese preciso momento cuando descubrí su miedo, su miedo y su ansiedad. Quizá, mi padre lo descubrió también, porque le dijo con una voz viril y suave: "no temas, no es nada. Otras peores habrá pasado el abuelo".

El abuelo era, yo no lo olvidaba, un viejo lobo de mar. ¿Por qué había de temer ahora a ese huracán inesperado que trastornaba toda nuestra alegría? Pero al oír el chisporrotear de la veladora y descubrir aquel odiado ojo que me seguía y me seguía a todas partes, temblé. Temblé no sé por qué. Mi padre repitió su "no es nada", aunque, en esta ocasión, parecía afirmar todo lo contrario. Catalina, que lo conocía bien, alzó los ojos y lo miró, angustiada, con fijeza. El, haciendo un esfuerzo, insistió en aquel "no es nada" que fué desmentido, inmediatamente, por el ímpetu del huracán que amenazaba derrumbar la casa y el aullido del barco que pasó, por encima de la

ciudad, tan lentamente como si en realidad se hubiera quedado prendido entre sus calles.

Abajo, nuevamente, los demonios del negro Joaquín renacieron implacables y, tan rotundos, que trascendían bajo las descargas de la tempestad y el aullar del viento. Pero algo tenían, ahora, que Catalina no los rechazaba, sino que, todo lo contrario, pugnaba por oírlos y entender, lo que entre ellos, el negro Joaquín decía. Porque algo sucedía allá abajo que no era lo acostumbrado y un ajetreo, como de colmena, subía hasta nosotros. Mi padre no quiso disimular más y dijo: "voy a ver qué pasa", mientras Catalina, acercándose a mí, parecía protegerme y protegerse, conmigo, al propio tiempo. Volvió mi padre con pasos apresurados y "ya regreso", dijo, cubriéndose con la capa de hule de los días de lluvia. Afuera rugía el huracán y el mar crecía y crecía hasta dar la sensación de una gigantesca montaña negra. Hacía rato que el aullido del barco se había extinguido ya y sólo el viento, en creciente, rugía y aullaba sobre la noche desolada. Mi madre dijo: "¡qué noche tan larga, Dios mío!", y hasta entonces me fijé, que verdaderamente, la noche se hacía eterna. De repente, el negro Joaquín gritó: "¡el barco se ha hundido, demonio!". Y mi madre, como galvanizada, se detuvo en medio de la pieza sin moverse. Transcurrieron unos minutos que se me hicieron una eternidad y la voz del negro Joaquín continuaba, abajo, escandalizando. "¡Se lo llevó el demonio!". Inesperadamente aulló una sirena. Y la voz del negro Joaquín, atormentadora, llegó a nuestros oídos: "¡los bomberos!". La sirena chilló apremiante desahaciéndome los nervios y pensé en el abuelo luchando contra las inmensas olas del mar que tratarían de aplastarlo. Pero el abuelo se salvaría. Ya mi padre lo había dicho: "otras peores habrá pasado". No obstante, no las tenía todas conmigo. Ahora el rugir del mar era impresionante, y nunca en mis años lo había visto así. La sirena aulló a lo lejos y como si no estuviera allí, más que para darnos malas noticias, el negro Joaquín sentenció: "nadie podrá salvarse". Fué entonces cuando Catalina volvió al uso de la palabra y con voz peren-

toria me acució: "vístete, vamos a la playa."

Salté de la cama bajo la luz de la veladora que continuaba chisporroteando caprichosamente. Me vestí con rapidez y en un momento estuve al lado de Catalina que con paso apurado bajaba las escaleras sin ver donde pisaba. Junto a nosotros, saliendo de la entraña de la noche, el negro Joaquín nos informó: "el barco se ha hundido". Sorprendido por el vendaval muy cerca de la costa, no era sino astillas y fragmentos de fierro. A la playa estaban llegando, arrastrados por el mar, los despojos, los heridos y los muertos. Mi padre sabría más porque andaba por allá. A Catalina le nacieron alas en los pies. En la playa todo eran gritos, imprecaciones y blasfemias. Las gentes corrían de aquí allá. Voces histéricas recomendaban atención, orden, cuidado y, no estorbar, aunque todos estorbaban allí. Mi padre, con el agua a la cintura, buscaba en medio de la oscuridad y entre las olas implacables que barrían la playa con su furor. A mis pies caían maderos, cordeles, esquirlas de metal y clavos y tornillos que arrojaba el mar. Los bomberos se multiplicaban y los pescadores, en sus frágiles barcas que con frecuencia zozobraban, recogían a los sobrevivientes o los cadáveres de los que habían abandonado ya este mundo. Catalina estaba como petrificada y, en medio de aquel barullo, era la única que permanecía sin hablar. No vió cuando la abandoné, pero algo superior a mi voluntad me arrancó de su lado. Un cuerpo, flotando sobre una ola gigantesca, había sido arrojado a la playa. Corrí a su encuentro y, aunque hacía mucho que yo no lo veía, reconocí al abuelo, su expresión cordial, su ancha mano agarrada desesperadamente a un frágil madero, su robusto pecho hundido en sí mismo y sus ojos maliciosos apagados, quizá, para siempre.

Las gentes me rodearon. Mi padre se me acercó. Catalina lo siguió y, de pronto, todo me pareció absurdo. Pero la vida continuó su curso y, Catalina y yo, no volvimos a mencionar aquella terrible noche durante la cual, el abuelo, no fué sino un personaje de una vida y vida leyenda, como las que él, durante mis primeros años, me solía relatar.

La bandeira nace, socialmente, dentro de un grupo humano que practica la pequeña propiedad y el policultivo, en las pequeñas haciendas, variadas y típicas, que esmaltan los alrededores de Piratiníngua.

Las "encomiendas" nunca pasaron de ser puntos de referencia para la fijación por parte de los conquistadores del mundo desconocido. La tierra como propiedad estable no podía interesar a hombres para los que una esmeralda valía muchísimo más que un gigantesco latifundio. Muchas veces, una simple carta del rey o cualquier distinción —un hábito de caballero de

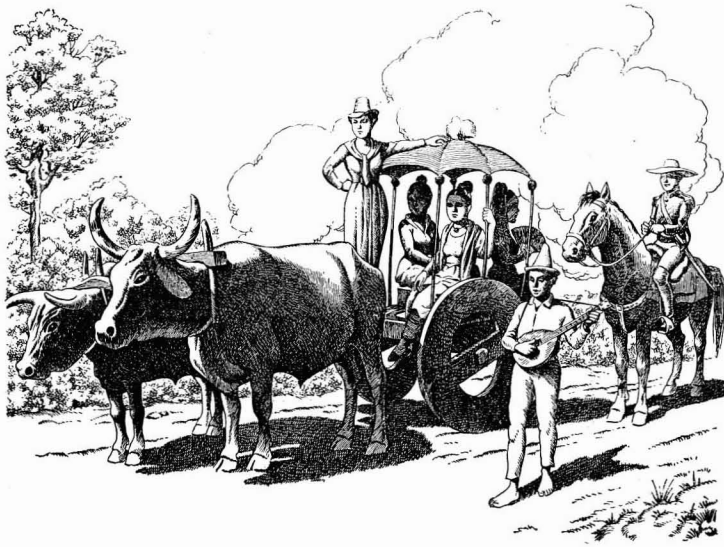


... Los bandeirantes serían poetas ...

alguna Orden, por ejemplo—bastaba para que el bandeirante realizase su expedición en busca del mito resplandeciente. La idea de la propiedad inmobiliaria sólo surge como consecuencia de la bandeira, pero nunca como su objetivo inmediato.

Las bandeiras son hechos históricos, que estudiaron maravillosamente hombres como Taunay y Basilio. Sin embargo, el fenómeno bandeira es un hecho social "constante y especial de la altiplanicie".

Este es su punto de partida característico. Mas ¿cómo estaba constituido socialmente el medio de donde partió la bandeira? ¿Cuál fué la repercusión que ejerció este grupo en la formación social brasileña o en sus relaciones con los demás grupos sociales? Lo que a simple vista se observa, es una relación de causa a efecto entre el hecho social y el histórico. En la bandeira el primero explica al segundo. Cosa que justifica lo que alguien dijo: que la historia es "la biografía de los hechos sociales". Explicaré con mayor claridad mi pensamiento: la realidad social de la altiplanicie produjo el fenómeno so-



LA BANDEIRA

cial de la bandeira. Las bandeiras (hechos históricos) son las fechas, las rutas y episodios heroicos de este fenómeno "bandeira". Son, pues, sus datos biográficos.

La primera condición social para que pueda realizarse la bandeira es la familia. En la altiplanicie, lo mismo que en otras regiones sociales, los tres aspectos vitales para la formación de la familia, son conocidos: la bandeira se forma mestizamente, patriarcalmente y cristianamente.

Si los actos de la vida diaria de cada bandeira se realizaban cristianamente, es natural que la familia —que era su origen biológico— tuviera también constitución cristiana. Tratase además de otra condición indispensable para que el fenómeno "bandeira" pudiera realizarse. No obstante todos los obstáculos que se oponían a ello.

Se cuentan entre estos obstáculos el medio tropical y la naturaleza polígama del ibero.

No era posible, afirman los documentos de la época, someterse al rigor de la ley ni a los impedimentos de consanguinidad. Ya Nóbrega pedía, como medida para favorecer las primeras uniones realizadas en la altiplanicie, que se dispensasen los requisitos cristianos y legales. La dispensa sería, de acuerdo con sus palabras, "remedio de muchos y sosiego y quietud de muchas conciencias".

Señalan los historiadores lo que había de instintivo en la organización de la familia bandeirante.

¿Qué podría valer por sí solo el individuo —se pregunta el ilustre autor de la *Vida e Morte do Bandeirante*— en un mundo en el que la fuerza bruta era la ley suprema? Organización defensiva, la agrupación familiar precisaba de un jefe que la guiara al modo romano: militarmente.



Además la sociedad colonial se formó sobre la base de la familia ibérica, cuya organización es eminentemente patriarcal.

Durante el siglo XVIII, el porcentaje de matrimonios consanguíneos en la altiplanicie era de un noventa y ocho por ciento.

En medio de los peligros de toda especie, la familia era como una isla humana, pequeña y refugiada en sí misma.

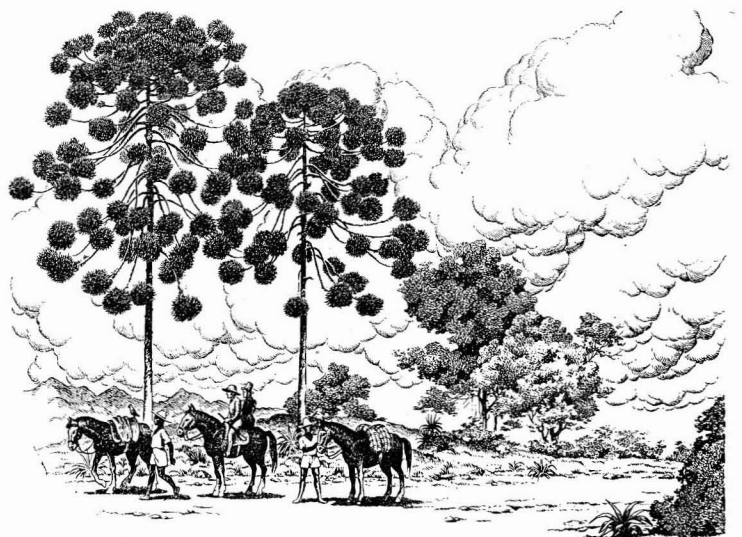
Considerado desde otro punto de vista, la mezcla prodigiosa realizada entre los aventureros y los aborígenes, en un momento en que sólo se observaban las leyes del instinto dió fuerza admirable al núcleo familiar que conseguía formarse cristianamente, remontando los apetitos desordenados donde todo se realizaba conforme a los impulsos de la naturaleza.

Además de estar constituida cristianamente, la familia desempeñaba una función mestiza condensadora de las cualidades que habían de formar nuestro patrimonio, como origen que fué de nuestro drama étnico, y como fijación de las cualidades que el sistema de matrimonios entre individuos de la misma clase realizado durante los primeros tiempos, creó y transmitió a los descendientes de los "pantalones de cuero".

Debido a los peligros que el sertón entrañaba, los jefes de familia llevaban preferentemente a los más aptos para la lucha, a los hijos y a los hermanos varones, que formaban un séquito aguerrido y disciplinado. Iban pocas mujeres. La esperanza que ellas depositaban en los jefes que partían, superaba con mucho al temor de que se desviaran de sus deberes conyugales por causa de las bellas indígenas que pudieran encontrar durante su camino. Lejos de

Y SU ORIGEN SOCIAL

Por Cassiano RICARDO



Preferían el oro a la tierra laborable

su hogar, sumergidos dentro de una naturaleza tan variada y fácil, que les ofrecía la belleza de las aborígenes siempre al alcance de cualquier deseo sexual, muchos bandeirantes olvidaron sus deberes conyugales, confiando en que les perdonarían cuando, de regreso al hogar, llevasen la alegría consiguiente a las riquezas conquistadas a costa de tan penosos sacrificios.

Los bandeirantes eran hombres extremadamente duros cuando se trataba de dominar a los indios o de conseguir oro; pero eran en verdad amables en su trato social. Vehementes en sus respuestas al rey, pero cordiales en el trato de la mujer.

Estudiando la formación de la familia apenas en sus directrices y características más amplias, la conclusión a la que llegamos es la de que, en la altiplanicie, base social de la *bandeira*, la familia se formó mestiza, patriarcal y cristianamente.

Realmente, sin familia no podría haber existido la *bandeira*. ¿Qué es la *bandeira* en su esencia más íntima, sino una familia más numerosa o un grupo de familias puesto bajo el mando único del individuo más notable?

Aunque pese a los que acostumbra ver en la familia "una agrupación hostil a la agrupación política", lo cierto es que, para el brasileño en general, el Estado será siempre sinónimo de providencialismo patriarcal. Hasta hoy mismo, el gobierno es el Gran Padre del que hablan nuestros pueblos primitivos.

Mas es indudable que la vida de la altiplanicie no sólo se caracterizaba por esta solidaridad familiar. Muy por el contrario: aquí encontramos el germen primero de una solidaridad más amplia que la de la familia. Esta fué, es cierto, el fundamento biológico de la solidaridad social, pero no su único motivo. Grupo primario, tórnase dentro de él más vivos y numerosos los lazos de vecindad: las familias se relacionan entre sí mediante el mestizaje, la contigüidad, la economía, la necesidad de defensa común frente al común enemigo, la práctica de un sistema de vida profundamente democrático en el que predominan el policultivo, la pequeña propiedad, el campo común para la cría del ganado, el espíritu de cooperación en los asuntos de interés público, y, en fin, todas las formas de solidaridad social indispensables para el individuo que sabe que la familia, el clan, la vecindad y la cooperación serían sus únicos puntos de apoyo frente a aquel mundo desconocido y adverso.

En una sociedad en la que todavía no existe apego alguno a la propiedad inmobiliaria (latifundio), existe sin embargo, y con gran fuerza, el apego a la propiedad mobiliaria. Son innumerables las precauciones que se toman para prevenir el comunismo practicado por los indios y los negros: ningún negro podía vender cuero sin declarar su procedencia, o sin que el comprador comprobase la marca de identificación.

El valor de los terrenos o de la propiedad inmueble dependía de su aprovechamiento o de las mejoras que en él se realizaban. Hechas éstas, la cosa era muy distinta. Se hacen frecuentes entonces las medidas tomadas para defender la pequeña propiedad inmueble contra el ganado que destruía las siembras. Todavía no había llegado la época de las quintas, con sus pomares copiosos y multicolores, que tanto agradaron a Saint-Hilarie. La quinta era una especie de combinación de la hacienda y la casa urbana, del mismo modo que la casa híbrida fué la combinación jerárquica y democrática del medio social, en un tipo de construcción que combinaba la casa de paja con el sobrado. Los jardines de Bahía sorprendieron a todos los viajeros.

La lucha mantenida entre los ganaderos y los agricultores presentaba consecuencias saludables. Cuando la buena vecindad mantenida entre ambos se veía perturbada a causa del ganado, los moradores se entendían entre sí o era la Cámara la encargada de compensar los intereses puestos en juego. Estos conflictos surgidos entre ganado y siembras llenan actas y más actas de la época. Si el ganado andaba suelto, no podían realizarse los cultivos; la única solución posible era mantenerlo en corrales. Pero si el propietario del ganado, en vez de tener a éste en corrales, prefería dejarlo suelto en los campos próximos a la villa, no se araban ni sembraban dichos terrenos por causa de "algunas vacas" que andan por ellos. Si los moradores no podían labrar estos campos por causa del ganado que pastaba en ellos, llegado el caso, tenían que ir a labrar los campos situados a tres o cuatro leguas. Y si tenían que ir a labrar los campos situados a tres o cuatro leguas, no podían asistir a misa. ¿Y si se llevaba al ganado más lejos todavía? Pues entonces las fieras se encargarían de él, y sólo dejarían, a manera de recuerdo, el "cuero fresco". Cuando se decide marcar el ganado a fin de garantizar

su propiedad, no se consigue más que perder el tiempo, ya que ni las fieras ni los ladrones reconocían este privilegio.

El "equilibrio ecológico", en el que tanto influyen las plantas y los animales traídos del Viejo Mundo, fija al hombre en aquel paisaje que él había de dominar a través de su penetración histórica. La democracia mestiza no habría podido producir la figura del mameluco, si no hubiera contado con la ayuda de una buena nutrición; si el medio económico y social, el policultivo y los pequeños rebaños no hubiesen cooperado con ella en su obra creadora. Lo que no me parece absolutamente cierto es que todo sucediese siempre de este modo, según quieren algunos. En esas ciudades asediadas, en lucha casi permanente con los enemigos del litoral y del sertón no siempre podría encontrarse el vergel paradisíaco y nutritivo al que hace referencia un infatigable investigador de los acontecimientos bandeirantes. El lenguaje empleado en la redacción de las actas no siempre muestra dicha riqueza, en especial cuando habla de buscar "remedio para la pobreza de esta villa". En una petición dirigida al rey, se aducen cosas "que son más para sentir las en la propia carne que para narrarlas gimeando".

Los ganaderos desempeñaron un papel importantísimo en la formación social de Piratininga. No me refiero a la expansión geográfica realizada por ellos en compañía de los *bandeirantes*. Este aspecto "es característico del norte del país", donde los criadores de ganado de Sergipe y Bahía conquistaron una vasta extensión de territorio merced al gradual desarrollo de sus numerosas manadas de bovinos.

En la altiplanicie, donde se originó y nació la *bandeira*, conviven unidos bandeirantes y criadores de ganado. De igual forma que no es raro que labradores y bandeirantes lleguen a confundirse por completo.

Las minas, en términos generales, no aportaron riqueza alguna a la altiplanicie. La producción de las minas se expresa brevemente en una carta que el pueblo del altiplano envió al rey en 1736, para exponerle cierta pretensión. Hacía ochenta años que las minas de Paranaguá y Coritiba estaban produciendo oro. De las Gerais se extraían millones desde hacía cuarenta años; las de Cuiabá y Perapema, llevaban cincuenta años ofreciendo toda su riqueza. Las de Goiás, todavía en el

comienzo de su producción, daban ya magnífico rendimiento; y, en tanto, los paulistas eran los más "imposibilitados de poseer capitales, porque sólo sabían gastar y no adquirir".

En resumen, podemos afirmar que el altiplano, pobre porque no disponía de dinero ni de oro, poseía una riqueza inicial propia: la de sus pequeños sembrados y reducidos rebaños, que explica la fortaleza de esta raza bien nutrida y calcificada que creó la *bandeira*.

¿Cómo comían, bebían, vestían y dormían los bandeirantes?

En la mesa hay cucharas, tenedores, platos, vasos de vino, pero... los cuchillos faltan.

El hábito de no andar nunca sin navaja, que Freireyss observó en Minas, es precisamente lo que explica, según él, el hecho de que no haya cuchillos en la mesa; y era natural que esto sucediera en la naciente sociedad bandeirante, donde los cuchillos y los tenedores brillan por su ausencia. Dejando a un lado esta observación de Freireyss, no hay nada de extraño en este hecho. "Ya en la edad moderna, y tanto en los palacios de los reyes como en las casas de los burgueses, se comía sirviéndose de los dedos". En tiempos de nuestro Don Juan VI, en pleno siglo XIX, se comía tranquilamente con los dedos, y se guardaban pedacitos de gallina en los bolsillos.

Lo absurdo habría sido lo contrario: que los bandeirantes hubieran comido con cuchillo y tenedor en aquel medio selvático y pintoresco de su época. Ellos, que muchas veces tenían que comer raíces de los árboles y carne de perro para no morir de hambre.

El lecho, en un principio, no era más que un simple catre. El bandeirante no poseía cama. Después van apareciendo las camas torneadas, con sus cortinas y su dosel; las camas cuya colcha está bordada en rojo o en cualquier otro color. Ya se puede dormir arropado por una manta de lana. Cuando el hombre sale a bandeirar lleva consigo todo lo que puede. En pleno sertón, la cama es una hamaca colgada entre dos árboles, en la cual se encuentra descanso en la noche, o reposo en las enfermedades. Tanto en la cama hogareña cuanto en la hamaca, el sueño del bandeirante está siempre igualmente agitado por pesadillas de riquezas fabulosas, en las que fulguran trozos del amarillo metal y piedras azules o verdes, guardadas celosamente

por monstruos horripilantes.

¿Cómo vestían los bandeirantes? Todo el mundo conoce ya su típica figura. Esclavina de estameña, botas de cuero, hacha a la cintura y escopeta al hombro, y casaca de algodón o de piel de cabra, esto último si se trata del jefe de algún paqueño ejército. Muchos bandeirantes se libraron de ser mordidos por las cobras gracias a sus altas botas de fuerte piel. Nada mejor que estas botas de caña alta, para librarse de las agudas espinas tan abundantes en aquellos caminos desconocidos, espinas que sólo los "caneludos" y los "pies largos" soportaban, gracias a la dureza adquirida por las plantas de sus pies, inmunes al aguijón de las hormigas de fuego y a los espinos. Un ancho sombrero como defensa contra la inclemencia del sol, completa su indumentaria, pero no se libra del calor y de la sed.

¿Cuál era la procedencia social de los individuos que llegaban a través del Atlántico? Antes de responder, es preciso recordar que el medio social de la Península Ibérica estaba dividido en tres sectores: la rancia aristocracia, la burguesía opulenta y la plebe indiferenciada o clase pobre. De esta última salieron los primeros pobladores.

Los ricos, los que vivían cómodamente en su medio aristocrático, no habían de venir a afrontar los peligros de toda especie, dado que la más noble hidalguía o la más pura sangre nada servían frente al salvajismo del mundo desconocido, donde imperaba la antropofagia. Antropófagos e hidalgos no podían llevarse bien.

Todos los colonizadores descendían de alguna familia hidalga del reino, si bien solía ser a través de muchas bastardías y de muchos cruces afro-asiáticos. Alfredo Elis hizo una interesante clasificación de los colonizadores en la siguiente forma: descendientes, por una rama u otra, de aristocráticas familias peninsulares; pobladores que se llamaban hidalgos, aunque no es posible saber si esta hidalguía se relacionaba con la aristocracia de los reinos peninsulares, o si se debía a méritos personales; colonizadores sin título alguno y de ascendencia ignorada; y, finalmente, colonizadores de indudable origen plebeyo, multitud inmensa que Taunay llama *vulgum pecus*. Estos constituían la inmensa mayoría de los colonizadores de América.

Consideremos cuál fué el papel desempeñado por la bandeira respecto de la cul-

tura de la altiplanicie, y "sus influjos recíprocos".

¿Cuál era el grado de cultura del poblador de Piratininga? Cuál fué el comportamiento intelectual —permítaseme la expresión— del grupo humano allí establecido? ¿Habría ejercido alguna influencia en la realización del fenómeno expansionista la "clase" de inteligencia de que estaba dotado este grupo?

No ha faltado quien afirmara, como si tal cosa pudiese alterar el curso de la Historia, que Joao Ramalho, además de judío, era analfabeto... "Lo que está fuera de toda duda es que el célebre alcalde mayor de Borda do Campo no sabía escribir su propio nombre". ¿Hubiera sido necesario que los trabajadores y las autoridades dejaran de desempeñar su cometido por no saber escribir? Es cierto que Aleixo Jorge, al ser nombrado tesorero de las bulas de la Santa Cruzada, renunció a tan honroso cargo, por no saber leer ni escribir. Todavía eran más incultas las mujeres, según el testimonio de algunos historiadores indiscretos. La primera y única mujer que sabía escribir su nombre en Sao Paulo, fué Leonor de Siqueira, esposa de Luis Pedroso de Barros, que llegó a la ciudad a mediados ya del siglo XVII. Después de ella, aparece Magdalena Hols-

quor, mujer de Manuel Vandalá, lector asiduo de la *Divina Comedia*.

Papini nos ha hecho, en cierta ocasión, la siguiente pregunta: ¿Qué sois vosotros, odiosos intelectuales, frente al rudo campesino que trabaja la tierra para daros de comer?

Podríamos también preguntarnos: ¿Qué sois vosotros, odiosos intelectuales, frente a aquellos héroes que, calzadas sus grandes botas, atravesaron todo un continente, abriendo selva y caminando doscientos o cuatrocientos leguas a pie, muchas veces sin tener siquiera qué comer, para entregaros una patria, gracias a su esfuerzo?

Anchieta, nuestro primer *bandeirante* espiritual, comprendió muy claramente lo irreconciliable que era el intelectualismo puramente libresco con las fuerzas nuevas y puras, que no podían ser deformadas.

No. Los bandeirantes no debían ser intelectuales; serían poetas.

Los poetas de los tres espedismos maravillosos, cuyo resultado fué la formación de una gran patria.

Extracto del capítulo IV del libro *La marcha hacia el Oeste*, de Cassiano Ricardo, que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica en su colección "Tierra Firme".

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

(Viene de la pág. 2)

Don Rafael Altamira, a quien yo conocía desde México (1910), me invitó a visitarlo en cuanto supo de mi llegada a España; pero no creyó oportuno presentarme, como yo se lo pedía, con don Francisco Giner de los Ríos —quien acaso me hubiera ayudado a encontrar más pronto mi camino—, porque, según me explicó, el ilustre anciano estaba ya muy cansado y achacoso. Yo creo que don Rafael nunca comprendió bien mi situación en España y las razones de mi viaje, pues cuando, poco después, nos cruzábamos en el Centro de Estudios Históricos, siempre me decía: "¿Usted por aquí? En su tierra es donde hace falta la gente como usted". El no podía figurarse el dolor que me causaba con eso. Muchos años más tarde tuve el gusto de verlo otra vez en México, adonde volvió con los refugiados republicanos, y aquí murió rodeado del respeto que merecía. Trabajó hasta el último instante con ardor ejemplar. No se daba a partido, y cuando sus compatriotas se quejaban, solía decir con tono zumbón, peinando sus barbas de octogenario: "Muy

mal anda el mundo. La verdad es que vamos a tener una vejez muy triste."

En tanto, año de 1915, los tres huéspedes de Torrijos —Acevedo, Guzmán y yo— nos las arreglábamos como podíamos. Martín y yo llegamos a recorrer, sin éxito, las casas de pinturas, procurando vender unos pasteles y unas acuarelas de Acevedo, visiones de arquitecto que no interesaban al *marchand*: la Puerta de Alcalá, paisajes de las afueras, "La casa en construcción", donde los albañiles trepaban por los andamios acarreando vigas, sogas, cubos. Este último cuadro me parecía una escena egipcia, algo como la edificación de las pirámides, y hoy daría cualquier cosa por recobrarlo, pero creo que ya ni existe. Poseo solamente un "Paisaje del Oeste". En otra parte he descrito la vida de mi amigo en Madrid. ("Notas sobre Jesús T. Acevedo", *Simpatías y diferencias*, 2a. ed. II, págs. 292-299.)

La situación llegó a ser dura. Cierta vez, aprovechando una buena oferta, compré un saco de patatas para asegurar por unos días la comida de mi familia, y a régi-

men de patatas nos pusimos. Pero la casa de Torrijos era húmeda como esponja, las patatas echaron brotes al calorito de las camillas o braseros y ya no fué posible comerlas. En fin... aquí de Napoleón. Además, los tenderos de la esquina, con la bondad propia de aquel pueblo, me fiaban todo y esperaban pacientemente y simulando no percatarse, a que yo fuera pagando como podía.

Por suerte, aquella España —todavía de la "preguerra"— conservaba un ancho margen de gratuidad. Más de una vez pedí de beber en un pueblo, y en vez de agua me trajeron vino. "El vino lo da Dios", y no me quisieron cobrar. El mozo, en los Toros, se negaba a recibir doble propina: "Ya me ha dado su compañero". El cochero de punto prefería arrancar sin cobrarme, para que yo no me incomodara en cambiar un billete al término del servicio. ¡Utopía, Jauja! (Ver mi "Ensayo sobre la riqueza de las naciones", en *Cartones de Madrid*.) El solo espectáculo callejero tenía a mis ojos cierto aire de regocijo teatral, de zarzuela de los buenos tiempos: "La Verbena de la Palo-

ma", "Agua, azucarillos y aguardiente", "El Santo de la Isidra", etc. Un mozo, la cesta de pan a la cabeza y cantando como el muchacho de Quevedo, a quien el gusto de la copla le quita la tentación de los bollos que va acarreando, entraba por toda Hermosilla echando la voz que daba gusto y entonando "La Panderetera". El vendedor de naranjas ofrecía tantas por una peseta y, después de contarlas, añadía: "Y otra porque quiero, y otra porque me da la gana, y otra y otra y otra." ¡Utopía, Jauja!

¡Ay, pero era imposible cerrar los ojos a las realidades apremiantes! Los pregones y gritos callejeros siempre me han impresionado mucho. (Ver, en los *Cartones*, la página sobre las "Voces de la calle"). Y, sobre todo, las deformaciones que produce el engaño acústico, como en el poemita "Fonética" (*Obra poética*, pág. 65). Así, cuando regresé a México en 1924 —edad de "fotingos" y "chafiretes", abolición de letreros y vuelta a los analfabéticos reclamos orales—, yo creía oír, en mi esquina del Ciprés, junto a la Alameda de Santa María, cosas tan absurdas como éstas: "¡Hacer la vida en secreto!", "¡Quemar a Roma, como Nerón!". Y en el Madrid de mis días, calle de Torrijos, oía yo, lleno de angustia, a un vendedor que siempre parecía gritar: "¡Requesón de Miraflores de la Sierra!... ¡Ir por ahí a implorar!" Y esta última frase —imaginada y fantástica— sentía yo que me la arrancaban del alma.

La sensación de penuria se acentuaba aún con el frío. Para defen-



Martín Luis Guzmán

derme, aprendí a cubrirme pecho y espalda con papel de periódico, y descubrí que un rato junto a una boca de calefacción en el Museo del Prado me daba calor para un par de horas.

Como la exasperación suele ser buena consejera, con las últimas pesetas acostumbrábamos darnos un rato de asueto en los cines céntricos, y luego volvíamos a pie, compungidos, hasta nuestro barrio distante. La "Fuga de Navidad" (*Visperas*) guarda un eco de estas penalidades.

No tardé mucho, sin embargo, en emanciparme de trabajos postizos, y pude entonces aplicarme a tareas más de mi gusto. Ya he dicho en otra parte que, desde la inauguración de mi curso sobre "Historia de la lengua y la literatura españolas" en la Escuela de Altos Es-



El Museo del Prado



Paisaje de las afueras de Madrid, por Acevedo

tudios de México, yo me carteaba con Onís, por consejo de Pedro González Blanco. Ya he dicho también que, gracias a Onís, me acerqué al Centro de Estudios Históricos —bajos de la Biblioteca Nacional—, para preparar el tomo alarciano convenido con "La Lectura" a iniciativa de Díez-Canedo; que en el Centro me amisté, además, con Américo Castro, Tomás Navarro, Antonio G. Solalinde; que don Ramón Menéndez Pidal me agregó a su sección de Filología, entiendo que por sugestión conjunta de Castro y Onís. Entonces me consagré especialmente a la literatura española moderna, del Renacimiento en adelante, trabajando en una mesa doble (lidiando en plaza dividida) con el medievalista Solalinde, que ocupaba la otra mitad.

Era la hora de las "barbas institucionistas", que así podemos llamarlas por don Francisco Giner de



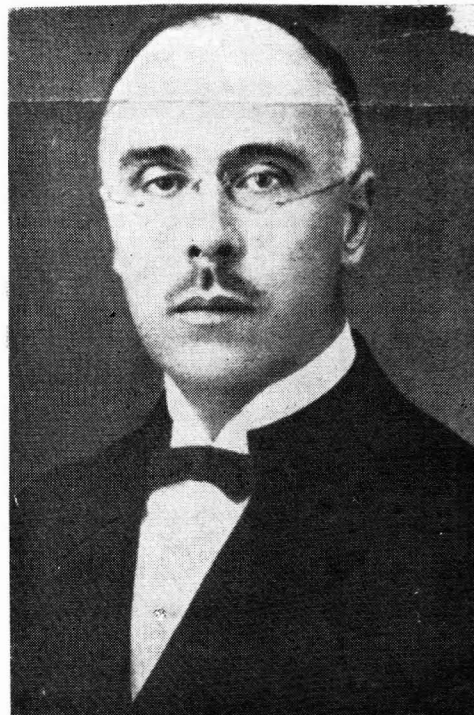
Enrique Díez-Canedo

los Ríos, el hombre de la Institución Libre de Enseñanza, quien había creado un nuevo ambiente en la vida cultural española: las de don Francisco, las de don Manuel B. Cossío, especialista en la pintura y la interpretación del Greco; las de don Rafael Altamira, historiador de la civilización hispánica, que parecía un Shaw sin malicia; las de los hermanos Barnés, de "La Lectura", uno de los cuales vino también a morir en México; las de su lugarteniente en las labores editoriales, Francisco Acebal, que se iba retirando de la vida literaria en Madrid, pero aún escribía con cierta frecuencia para los diarios argentinos; las de Juan Ramón Jiménez; y, sin salir del Centro de Estudios, las de don Ramón Menéndez Pidal, de Américo Castro, de Onís. Acaso las de Unamuno, las de Valle-Inclán y las de Baroja procedían de zona diferente. Por aquel entonces, Onís vestía de chaqué, fieltro de alas anchas, cuello de pajarita, corbata blanca de mariposa. Tanto él como Castro, que se trasladaron, uno tras otro, a los Estados Unidos, se afeitarían las barbas en su nueva etapa americana. Lo que me lleva a contar una anécdota de don Francisco A. de Icaza, otra barba insigne. Don Luis Palomo, hombre muy conocido por sus actividades de hispanoamericanista y que presidía alguna de esas amables sociedades dedicadas a estrechar los vínculos amistosos entre "la Madre Hispana y las Hijas de Ultramar", se parecía a don Francisco A. de Icaza —salvo el empaque "virreinal" de éste— al punto que a veces los confundían. A don Francisco no le hacía gracia esta confusión, y me figuro que

tampoco a don Luis. Un día don Francisco decidió cortar por lo sano, quiero decir que se afeitó barba y bigote y salió a la calle con otra cara. Pero sucede que ese mismo día se le ocurrió a don Luis echar mano de igual recurso... ¡y los dos volvieron a quedar tan parecidos como antes!

Pero vuelvo al hilo de mi historia. Calleja empezó a encargarme traducciones y ediciones populares de clásicos, y más cosas me hubiera encargado, según la benévola acogida que me dispensó, si no fuera porque yo no me sentía inclinado a aceptar horas de oficina y prefería seguir navegando bajo mi bandera de corso.

Se creó el semanario *España* (gerente, Luis G. Bilbao; directo-



Tomás Navarro



D. Ramón Menéndez Pidal

res sucesivos, José Ortega y Gasset —tácito— y Luis Araquistáin —expreso—, y me abrió sus puertas. Martín Luis y yo escribíamos allí una crónica de cine bajo el seudónimo "Fósforo". En junio de



Américo Castro, Justo Gómez Ocerín y una veraneante

1916, ya como único poseedor del seudónimo, trasladé mi crónica de cine al *Imparcial*, adonde José Ortega y Gasset me llevó, diciéndome: "El secreto de la perfección está en emprender obras algo inferiores a nuestras capacidades". (Ver: M. L. Guzmán, *A orillas del Hudson*, y mis *Simpatías y diferencias*, 2a. ed., I, págs. 291-292). En punto a crítica cinematográfica, "Fósforo" había sido precedido por ciertas páginas de Federico de Onís, publicadas anónimamente en *España*. Pero si en *El Imparcial* mi colaboración se limitaba a las notas "Frente a la pantalla", en *España* fué más extensa y propiamente literaria.

Se fundó *El Sol*, diario en que José Ortega y Gasset hacía de Eminencia Gris, Manuel Aznar era secretario del Consejo de Administración, y que dirigía Félix Lorenzo, ex-director de *El Imparcial*, y donde se me confió la página de los jueves dedicada a "Historia y Geografía". Había ciertos días de la semana para la biología y la medicina, la economía política, la educación, etc.

Mi actividad va adelantando por varios caminos que pueden enumerarse así:

1) La literatura personal, inventiva y de creación: *Cartones de Madrid*, *Visión de Anáhuac* (libros ambos de que ya he tratado), *El Suicida*, *El plano oblicuo*, *El Cazador*, *Calendario* y las páginas más tarde recopiladas en *Las vísperas de España*.

2) La poesía, fiel compañera: *Huellas* (1923) reúne toda mi producción anterior.

Estos dos grupos representan el fondo de mi labor, la obra desinte-

resada y constante, la que mana como respiración, la que escribo sólo para mí. Los demás grupos fueron, más o menos, como decía Alarcón de sus comedias, "virtuosos efectos de la necesidad"; sin que niegue yo por eso que satisficieran, también, una parte de mis aficiones.

3) La filología y la erudición: trabajos en la *Revista de Filología Española* (Centro de Estudios Históricos), en la *Revue Hispanique* de París, en el *Boletín de la Real Academia*, etc., de que saldrán los tomos *Cuestiones gongorinas* (1927), las dos series de *Capítulos de literatura española* (1939 y 1945), *Entre libros* (1948), donde hay también muchas páginas periodísticas.

Los trabajos de este grupo me ocuparon aun antes de las faenas periodísticas y, por decirlo así, desde mi llegada. Sobre este segundo grupo es indispensable referirse constantemente a mi ensayo "El reverso de un libro" (*Pasado inmediato*, 1941, págs. 95-138), donde me he explicado ampliamente respecto a la historia de mis *Capítulos de literatura española*, primera serie. Lo cito de una vez para siempre. Aquí aprovecharé algunas noticias allí contenidas y añadiré otras complementarias.

4) Las ediciones: Fray Servando Teresa de Mier, Quevedo, Arcipreste de Hita, Alarcón, Gracián, el *Cid*, Lope, Góngora, Nervo, y una antología mexicana en que simplemente ayudé a Urbina. Por su naturaleza, muchos de estos trabajos se confunden con los enumerados en el grupo anterior, o sea los eruditos, y los examinaré al mismo tiempo.

5) La literatura periodística, recogida principalmente en *Retratos reales e imaginarios* (1920), las cinco series de *Simpatías y diferencias* (1921-1926, y 2a. ed., 1945), *Aquellos días* (Santiago de Chile, 1938, libro poco conocido en México), y otros no recopilados aún en volumen, como *Las mesas de plomo* y la *Historia de un siglo*.

6) Las traducciones: Chejov, Chesterton, Stern, Stevenson, Alvarez, etc.

7) Varía: *Guía del estudiante*, en colaboración con Solalinde (1918); *Lecturas: ensayos*, selección para el Instituto Escuela de Segunda Enseñanza (1920), etc. Aquí hay que mencionar mis colaboraciones anónimas y secundarias, que José María Chacón y Calvo ha recordado en algún artículo y que poco fruto dieron a mi verdadera biblio-



Antonio G. Solalinde

grafía literaria: ya para la *Cultura Hispanoamericana*, o ya para la *Unión Hispanoamericana* (meros auxilios a Roberto Taub, antiguo diplomático mexicano y compañero de mi hermano Rodolfo). Estas labores eran más decorativas que reales; nunca las tomé muy en serio. Obra perdida: *Cartapacio de Torrijos*, donde Martín Luis, Acevedo y yo coleccionábamos cuentos de loros (comenzando por el que trae Riva Palacio) y otras curiosidades de nuestro folklore.

A fin de evitar confusiones, téngase presente que una es la fecha de elaboración, y otra, a veces muy lejana, la fecha de publicación. Nunca tuve mucha prisa en formar



D. Manuel B. Cassio

los volúmenes, y suelo dejar mis originales años y años en reposo, con más que horaciana cautela.

José Moreno Villa organiza los recuerdos de su infancia según los cuatro costados de la casa paterna (*Vida en claro*). *Pita Amor*, en la biografía novelada que está escribiendo, los reparte según las estancias: sala, comedor, alcoba, sótano, etc. Yo puedo ordenar mis obras madrileñas conforme a mis sucesivas "moradas"; y pido perdón por manosear esta palabra de tan noble abolengo. Mi drama se divide en cuatro actos:

1º Las posadas: Carretas, San Marcos, Argensola (esquina a Génova) y Recoletos, como mera etapa de tránsito;

2º Torrijos, de que algo se ha dicho y algo más queda por decir;

3º General Pardiñas, nº 32. Escena primera: interior, alto; escena segunda: exterior, bajo.

4º Serrano, nº 56, que corresponde a la segunda etapa de Madrid, a la etapa diplomática, la cual en verdad comienza desde la segunda escena del tercer acto.

Como se ve, abundan los nombres de generales: es un sino. Aun mi vieja Avenida Industria, en México, acaba de mudar el nombre por el de un general, o más bien lo mudó hace tiempo, sino que los vecinos no hicieron caso mientras no se mandaron cambiar todos los letreros de la calle. Mis residencias madrileñas se van acercando cada vez más a las zonas céntricas (desde el Paseo de Ronda hacia la Castellana), conforme prosperan mis modestos negocios. El método que seguiré, expresa o tácitamente, para levantar el inventario de mis sucesivos trabajos no es más que la aplicación de las reglas mnemotécnicas que los antiguos retóricos aconsejaban a su orador: el proemio es como un vestíbulo donde hay tal mueble o tal busto; la sala de acceso inmediato deja ver estos tréscillos, cuadros, objetos de arte... Así, recordando mis moradas una tras otra, espero que se me aparezcan las imágenes de las obras en que andaba entonces. En las posadas, los *Cartones*, según ya lo he dicho; en Torrijos, como lo he explicado, la *Visión*; también mis primeras investigaciones alarconianas, mis contactos iniciales con el Centro de Estudios Históricos y lo demás que diré a su tiempo. Por ahora, vencido ya el acto de las posadas, voy a extenderme sobre los trabajos de Torrijos, comenzando por el año de 1915 y, claro es, prescindiendo ya de la *Visión*, anteriormente considerada.

COMO Venecia y Génova, Barcelona es una ciudad abierta al Mediterráneo. Surgida de los condados que deja, al retirarse, el Imperio carolingio, Cataluña se agrupa en torno a la casa de Barcelona cuyo destino ha de compartir junto con Aragón, Mallorca, Valencia. Los siglos XII, XIII, XIV (conquista de las Baleares, Valencia y Murcia, ocupación prolongada de Cerdeña y Sicilia, expansión militar y comercial a Grecia y al Cercano Oriente) son siglos de consolidación y desarrollo. A partir de 1492 Cataluña, como los demás pueblos mediterráneos, sufre un quebranto que parece definitivo. El Mediterráneo ha dejado de ser el centro de Occidente. Unido a Castilla, el Principado pierde su fuerza política y parece inclinado a desaparecer. Durante los siglos XVI y XVII sigue, no sin resistencia activa, los derroteros de la política castellana. Pero mantiene sus usos y sus costumbres, su voz y su lengua. Cuando, al caer el Imperio español, empiezan a predominar las naciones españolas de la periferia, renace Cataluña. Y este renacimiento, a pesar de las muchas tentativas de opresión, sigue vivo y operante en nuestros días.

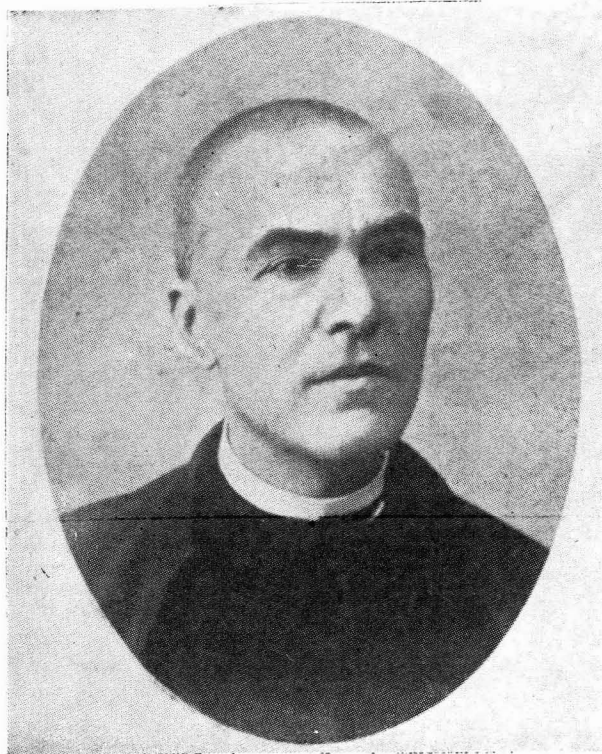
A estas fluctuaciones históricas siguen, muy de cerca, las fluctuaciones artísticas y literarias. Una Edad Media poderosa y un Renacimiento al filo de Italia; decadencia durante los Siglos de Oro de las letras castellanas; revitalización a partir de 1850.

Edad Media

La relación entre Cataluña y los pueblos del sur de Francia (el rey catalán muere en Muret defendiendo a los albigenses) da lugar a un período de persistencia, intercambio entre las culturas del medio día Occitano y la catalana. De la misma manera que buena parte de la lírica castellana surge del contacto con Galicia, las primeras obras escritas en catalán (*trobar clos* y *trobar ric*) son poemas en la lengua de Provenza. Sin embargo los trovadores catalanes, de Ot de Montcada (hacia 1048) hasta Cerverí de Girona (1250-1280), para citar tan sólo al primero y al último, introducen en su provenzal muchas "imperfecciones" lingüísticas que, de hecho, son catalanismos.

Son de desigual importancia las primeras reliquias de la literatura catalana: una obra religiosa (*Homilies d'Organyà*), un poema sacro (*Plant de la Verge Maria*); ambas del siglo XII.

El siglo XIII ofrece un panorama distinto. Cronistas,



Jacint Verdaguer

LITERATURA CATALANA: UNA CRONOLOGIA

Por Ramón XIRAU



Joan Maragall

poetas, novelistas, escriben en catalán. Ramón Llull (Palma de Mallorca, 1232-1315) llena el siglo, tanto por su vasta producción como por la larga duración de su vida. Escritor en catalán, árabe, y latín; teólogo, filósofo, lógico, misionero, místico y poeta, Llull es una de las personalidades más representativas del siglo XIII. En *Blanquerna* —la primera novela catalana y la primera utopía pedagógica del mundo moderno— pone en boca de sus personajes el ideal que, viajero incansable, persiguió durante toda su vida: unidad de todas las naciones latinas bajo el dominio del Papado. Primera utopía española. El *Llibre de la contemplació de Deu* inicia la serie de tratados españoles sobre teología mística. El *Llibre de les meravelles* nos transmite antiguos apólogos de Oriente y de Arabia al tiempo que divulga, por medio de relatos, fábulas y parábolas, la filosofía cristiana y la ciencia de su tiempo. El *Ars Magna*, arte lógica de persuadir, descubre las reglas de una combinatoria que no habrán de desdeñar —a lo menos por cuanto al principio—, ni Leibniz ni los logicistas de nuestro tiempo. Todo ello al servicio de su ideal cristiano de persuasión y de redención. Nada tan emotivo como su poesía. Al *Desconhort* y al *Cant de Ramón* ("Ramón lo foll" en busca del amor divino), debe contraponerse el *Llibre d'Amic e Amat*, la más alta encarnación de la sensibilidad visual —ojos del cuerpo y ojos del alma— en la historia del misticismo español. Ver e inteligir son una misma cosa: así en Platón, Plotino. Así en Llull. La vista penetra, pero no nos permite que nos confundamos con el objeto penetrado. Para la literatura mediterránea no llega la hora de la promiscuidad.

El siglo XIII es el siglo de la mística. Al lado de Llull cabría mencionar a Arnau de Vilanova, espíritu apocalíptico, discípulo de Joaquín de Flora. Es también el siglo de la historia. Los pueblos que hacen historia, también la escriben. Los catalanes que esparcen su imperio por el Mediterráneo tenían que dejar en sus crónicas el relato de sus aventuras y desventuras. Ingenua y clara es la *Crónica* de Jaime I, donde se cuenta la conquista de Mallorca. No titubea el rey en proporcionar los detalles más nimios —ahora los más vivos— como lo harán los cronistas españoles de América. En su *Crónica*, Ramón Muntaner (1265-1336) relata apasionadamente las conquistas catalanas en Grecia. Es Muntaner quien más clara con-

ciencia tiene de su tierra y de su tradición. Se ha hecho célebre su apología descriptiva de Cataluña y de la lengua catalana. Bernat Desclot, más objetivo, da un tono científico a esta primera historia catalana.

Renacimiento

Es natural que el Renacimiento penetrara a Cataluña antes que al resto de España. Los reinos catalanes de Sicilia y de Cerdeña eran el puente natural para la comunicación de ideas y de sentimientos con Italia.

Bernat Metge (1350?-1413) es el prosista más perfecto de la época clásica. Nacido en Barcelona, transcorre su vida en la corte. Sabe ascender de los puestos más modestos a secretario del rey. Varias veces encarcelado, escribe desde su celda, el *Llibre de Fortuna i Prudència* y *Lo somni*. Se ha hecho notar que Metge fué hombre de pocas virtudes morales. Léase, en este sentido, su propio *Sermó*, poema del mundo al revés. Al modo alegórico de los italianos se presenta *Lo somni*. Orfeo, Tiresias, el rey Juan, son los principales personajes de la obra. ¿Se habla de la inmortalidad del alma? A las pruebas que el rey esgrime, responde el autor: "Lo que veo, creo, y de lo demás no tengo cura". ¿Se habla de la fe?: "¿qué haré?... ¿creer todo lo que me digan?" Su posición parece, en parte, coincidir con la más tardía de Montaigne: duda y aceptación de la vida. Sin embargo lo que en uno es pragmatismo político y oportunismo, en el otro será serena búsqueda del placer. Algunos relatos ("La Historia de Valter y Griselda es el primer reflejo del Decamerón en España"), la repetición de antiguos mitos, el simbolismo de los personajes, la cita de autores clásicos, griegos y latinos, nos hacen ver en Metge un espíritu renacentista, a un humanista.

También el petrarquismo entra a España a través de la poesía en catalán y da lugar a la escuela Valenciana: Jaume March, fundador del Consistorio de Tolosa, Andreu Febrer, traductor de la *Divina Comedia*, Auziàs March, Jordi de Sant Jordi.

Auziàs March (Valencia, 1397-1459) es poeta erótico: amor humano y amor divino. "Lirio entre cardos", la imagen bíblica, sitúa la poesía de March. Entre la duda y la fe, entre la carne y el espíritu se debate su alma. En *Plegaria a Deu*, verdadero canto espiritual, las imágenes del cuerpo y del espíritu se unen:

Que tu sangre, Dios mío,
mi corazón ablande

En su deseo por vivir en el espíritu, el poeta prefiere la

aniquilación total antes que esta vida intermedia:

Te pido que mi ser devuelvas a la nada
pues más vale que, eterna,
la cárcel oscura.

Llull vive en la fe. March, en el deseo de tenerla:

Católico soy más la fe no me enciende.

Jordi de Sant Jordi (Valencia, 1395?-14..?) es en cambio, el poeta elegante y refinado que el marqués de Santillana juzgaba "hombre de asaz elevado espíritu". Tanto sus versos como los de March influyen poderosamente en Boscán y, a través de él, en Garcilaso.

No carece de importancia ni la novela ni el teatro ni los escritos políticos. Entre las novelas renacentistas destacan, *Curial y Güelfa* y *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell (siglo xv), Novela de caballerías es, sin embargo, un relato realista y una primera crítica del género: "Digoos en verdad, señor compadre, que por su estilo, es el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen en sus camas, y hacen testamento, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen... Llévadle a casa y leedle" (Cervantes).

Francesc Eiximenis (Girona 1349-?) propone, en el *Regiment de la cosa pública*, un Estado organicista. Inspirándose en Santo Tomás, niega el poder absoluto de los reyes. Sabe prever que, en algún día futuro, todas las naciones se convertirán en repúblicas y el poder real desaparecerá bajo la voluntad del pueblo.

Decadencia

A partir del siglo xvi la literatura culta entra en franca decadencia. Apenas cabe mencionar a Pere Serafí (siglo xvi), imitador de la poesía castellana y a Vicenç García (siglo xvii), escritor no exento de cierta gracia casera y provinciana aunque pobre de ideas y de estilo. Cuando en España se escuchan los versos de Quevedo, Góngora, Fray Luis o San Juan, la literatura catalana ha dejado de existir. Sólo el pueblo, con sus canciones y sus romances, mantiene el lenguaje. Gracias a esta permanencia de una forma poética popular y al hecho de que los catalanes no abandonan nunca su lengua, es posible la *Renaixença*.

La Renaixença

Durante la ocupación napoleónica empiezan a escribirse algunos periódicos en catalán. El clero, por otra parte, no había dejado de hablar al pueblo en su lengua. Desde 1727, los

prelados ordenan el uso del catalán para el comentario de los Evangelios. Como declara el autor de una *Doctrina Cristiana* de este tiempo: "fué siempre y es providencia del cielo que oigan los cristianos la divina palabra en su propia lengua materna". Aunque la *Renaixença* no florece plenamente sino en el último cuarto del siglo xix, sus semillas están ya sembradas desde la primera mitad del siglo anterior.

Bonaventura Carles Aribau (1798-1862) lanza el nuevo movimiento de liberación lingüística y de conciencia del propio ser con *Oda a la Patria*. En la tradición del romanticismo, exhorta a los catalanes a que tengan conciencia de sus peculiaridades lingüísticas, culturales y sociales. El movimiento se expande: Valencia (Villaroya, Llorente), Barcelona (Mila i Fontanals, Rubio i Ors), Mallorca (Maria Aguiló, Alcover, Costa), Rosellón (Pere Talric). Los catalanes se sienten protegidos por el renacimiento literario de Provenza. Mistral es su símbolo y su guía. En Jacint Verdaguer vienen a cuajar todas las promesas.

Verdaguer escribe la mejor lírica desde Quevedo, la mística más profunda desde San Juan y las únicas obras épicas de calidad que haya tenido España desde *La Araucana*. De su lírica es testigo Menéndez y Pelayo cuando dice, a propósito de *Idilis i Cants místics* que "cualquiera de nuestros poetas del gran siglo" podría firmar muchas de sus composiciones. Su mística no necesita de renunciaciones. Al cantar las cosas de este mundo se canta la gloria de Dios en sus obras. El carácter visual y sensible de su poesía mística recuerda a Llull, aunque con Verdaguer, si no siempre tan intensa, la expresión es más variada y es más rica. Emplea los cantos populares, los romances, las vidas de Santos, para concretar una poesía riquísima tanto en su multiplicidad sonora y rítmica como en la variedad del contenido.

El *Canigó*, su primera obra épica, mantiene un tono lírico. *La Atlántida*, es una verdadera recreación del mito. En *La Atlántida* están vivos los elementos, el mar, el fuego, la tierra y los vientos, la historia y la mitología o, en la frase de Alfonso Reyes, la leyenda que se hace historia.

Junto a Verdaguer nace un vasto grupo de escritores decisivos: Angel Guimera, renovador del teatro catalán, realista y simbólico cuya *Terra baixa* ha sido traducida a más de diez lenguas; Catarina Albert, que en *Solitud*, escribe la mejor novela catalana de la *Renaixença*; Joaquín Ruyra, iniciador de un estilo claro, pe-

netrante observador de la vida del mar.

Sería inútil e imposible en este breve espacio, enumerar a los novelistas, a los dramaturgos, a los cuentistas que uno tras otro vienen a dar vida a la literatura catalana. Quedémonos con la posibilidad de destacar algunas de las figuras más representativas de nuestra literatura "post-renacentista", de nuestra literatura contemporánea.

Joan Maragall (1860-1911) es el maestro de la poesía catalana moderna. Formado en las mejores corrientes del romanticismo alemán (Novalis, Schiller, Goethe, Nietzsche), traductor catalán del *Heinrich von Ofterdingen*, de buena parte del *Fausto*, "periodista eterno", como Unamuno, quien de él aprenderá que a los catalanes no les ahoga la estética es, como él mismo decía de Verdaguer, el poeta. Cree Maragall en la *palabra viva*, mediante la cual "el arte es la belleza transhumana, vuelta a Dios de más cerca, por la humana expresión del ritmo de la forma natural". Y es precisamente el poeta porque sabe que nombrar las cosas no es un fin de la poesía, sino un medio. La poesía no es retórica, sino sencillo camino de perfección espiritual. La poesía es sencillez e inocencia porque es un acto de gracia. El poeta tiene que escribir "impensadamente, y su canto será puro, y en él estará todo su amor". Pureza no quiere decir aquí "poesía pura". Contra el artepurismo escribía Maragall sus páginas más enérgicas: "...se ha formado una escuela del arte por el arte, han aparecido los parnasianos que, encastillados en su torre de marfil, despreocupados del mundo palpitante, han cantado con una pureza hija de la frialdad". Católico, consciente de la decadencia de España, Maragall es uno de los primeros en crear este nuevo despertar que suele situarse en torno a la generación del 98. Español ibérico, sueña en la unidad de toda la Península, respetando y enalteciendo los valores de todas sus lenguas y todas sus culturas. Su poesía responde a las características del hombre sensible, sencillo e íntegro. Bueno, "en el buen sentido de la palabra bueno", como dirá Machado con quien Maragall tiene más de un punto de contacto. De *Excelsior*, *La Fageda d'En Jordà*, *La nit de la Puríssima*, las *Vistes al mar* hasta el *Cant espiritual*, la poesía de Maragall surge de lo más hondo de su alma. Todo en ella es necesario. Los sentidos guían al poeta hacia las cosas, hacia las personas, hacia Dios. El *Cant espiritual*.

(Pasa a la pág. 22)

EN 1782, a los 41 años, muere en el frente de Gibraltar don José Cadalso, casi coronel. Soldado desde los 21 años ("voluntario con caballo y armas propias"), viajero, amante apasionado, literato: así, con trazos sueltos, es éste, en pleno siglo de Feijóo, el retrato de un hombre de acción casi al estilo de aquellos españoles del Siglo de Oro.

Casi, porque todo en Cadalso, desde el haber nacido a destiempo ("siente todavía furiosamente el siglo pasado"), es un cumplirse a medias: Caballero de Santiago sin la fe medieval o de Quevedo en la Orden; soldado casi ya sin Flandes, sin Italia, sin las Indias; amante derrotado por la muerte repentina de la amada; coronel de nombramiento, muerto antes de serlo de hecho. Armas, amores, letras, sí; pero sin la manera positiva y cumplida de aquello que hubiese querido ser: campañas militares mediocres, un solo amor torpe y frustrado; un par de obras que nadie considera de primera importancia literaria. Y una noche tranquila de guerra, al estallar una granada perdida, la muerte sin gloria y a destiempo.

Ni Italia, ni Flandes, ni las Indias; ni Quevedo, ni Lope, ni Garcilaso...

En su lugar, un triste ensimismamiento que, desde el dolor de Cadalso, apunta hacia el dolor de la España post-quevediana; unas *Cartas marruecas* en las que un ex capitán español, Nuño Núñez, habla con dos árabes —Gazel, joven, y Ben-Beley, su maestro, viejo— de la decadencia de España, del atraso de su ciencia con respecto a la europea, del galiparlismo, de la donemania nacional, de las glorias de otros tiempos; un conversar íntimo, amable, sereno las más veces, amargo de vez en cuando, triste siempre, en el que, por debajo de las palabras que analizan la decadencia española, vemos como este Nuño Núñez, nacido casi viejo del desengaño de Cadalso, contempla el mundo de la historia para hablarlos de la virtud, la bondad, la amistad, lo vano de la fama póstuma.

Ni Italia, ni las Indias, ni Lope, ni Garcilaso. En su lugar, Cadalso crea un personaje para quien estos nombres son, a la vez, la vanidad del mundo y el ideal; un ex capitán español para quien, muerto ya en algún fondo el más positivo sentido de la acción, el devenir de la historia sólo es para observar, meditar y sufrir retirado.

Cuando Gazel conoce a Nuño Núñez, vive ya éste en su

castillo interior. "Nuño se halla ahora separado del mundo —le escribe Gazel a Ben-Beley—, y, según su expresión, encarcelado dentro de sí mismo". He aquí a un ex capitán español, tal vez Caballero de la Orden de Santiago, como su creador y como Quevedo, que se complace en ser descrito y en describirse a sí mismo como no perteneciendo ya a la historia. "Días ha que vivo en el mundo como si estuviera fuera de él." Hombre ya hacia dentro después del desengaño del mundo: "He

Cierto es que Nuño sueña una España hacia fuera de Fernando el Católico, que hace grandes elogios de Cortés; cierto que, como Cervantes, no pierde oportunidad de hablar de las armas. ¡Con qué deleite nombra a los tercios de Carlos I, a Garcilaso militar, a don Juan de Austria, hermano de Felipe II! Hasta Gazel, sin duda influido por Nuño, se fija en todo lo que sea milicia. "Acabo de llegar a Barcelona —le escribe a Ben-Beley— ... Esta plaza es de las más importantes de

buscada; pero por ex capitán lector de Quevedo y Fray Luis, el retiro a la medianía y esta elemental condena de la guerra: "... todo queda problemático, menos la muerte de 20.000 hombres, que ocasiona la de otros tantos hijos huérfanos, padres desconsolados, madres viudas...". Las armas, la guerra, los héroes, la vida para la historia, son lo que se sueña de otra España, lo que ahora le queda a Nuño de su vida de otros tiempos, "cuando yo era capitán de infantería... allá cuando me imaginaba que era útil y glorioso dejar fama en el mundo...".

De este haber creído, de este, a veces, ahora, soñar, nace la sabiduría de Nuño y, en pleno siglo XVIII, se levanta apenas su voz mesurada: "No nos dejemos alucinar por la apariencia, y vamos a lo substancial." Así le habla a Gazel este ex capitán que, tras la ruptura interior y silenciosa de las pretensiones de vida heroica, ha descubierto la vida retirada y, en ella, el contemplar filosófico. También Guevara, Fray Luis de León, Juan de Valdés. O ecos del discurrir resignado de Cervantes sobre tanta vanidad de vanidades. "Deseo sólo ser filósofo... la verdad sólo es digna de llevar el tiempo y ocupar la atención de todos los hombres": filósofo, sabio, *sage*, no *savant*; verdad que, en este caso, es virtud: "Aprecio en muy poco toda la erudición del mundo respecto de la virtud". En el siglo de Feijóo —erudición, ilustración, empirismo, ciencia— he aquí a un ex capitán español que parece haber conquistado en silencio el castillo interior del sabio. Armonía de la vida contemplativa, como salvación, en esta España post-quevediana. Y equilibrio interior en la paz de la medianía: "En el estado de medianía en que me hallo, vivó con tranquilidad y sin cuidado. Mis operaciones no son objeto de la crítica ajena, ni motivo de remordimiento para mi propio corazón." En este siglo de enciclopedias, *savants* y nuevas formaciones militares, este desengañado español ha llegado ya al fondo del vanidad de vanidades y, desde la resignación allá descubierta, admite ya una sola categoría para normar la vida, una categoría moral: la virtud. "Sí, Gazel —insiste—, el día que el género humano conozca que su verdadera gloria y ciencia consiste en la virtud, mirarán los hombres con tedio a lo que tanto les pasma ahora."

Esta vieja sabiduría moral renace ahora en el más íntimo meditar de Nuño y som-

DON JOSE CADALSO

desengaño y dolor de España en el siglo XVIII

Por Carlos BLANCO AGUINAGA

vivido con hombres de todas clases, edades y genios; mis años, mi humor y mi carrera me precisaron a tratar y congeniar sucesivamente con varios sujetos: milicia, pleitos, pretensiones y amores me han hecho entrar y salir con frecuencia en el mundo. Los lances de tanta escena como he presenciado, ya como individuo de la farsa o ya como del auditorio, me han hecho hallar tedio en lo ruidoso de la gente, peligro en lo bajo de la República y delicia en la medianía." Así, todo en Nuño Núñez es un haber sido y un insistir sobre ello: "Cuando yo era capitán de infantería..." Esta frase resuena como un eco bajo todas las palabras de este hombre que conocemos cuando ya ha sido activo y que, como símbolo de una España post-quevediana, nos habla desde su medianía contra la farsa del mundo. Ya Quevedo ha mirado los muros de la patria suya cuando Nuño se aferra a la vida interior como verdad contra toda vida vertida hacia fuera, hacia el mundo y los demás. Desde el último refugio del hombre, estas palabras en las que un ex capitán de España en pleno siglo XVIII, se defiende contra todo un haber sido: "La autoridad de ellos puede desvanecerse; pero mi interior testimonio ha de acompañarme más allá de la tumba."

la Península y por tanto su guarnición es numerosa y lucida, porque entre otras tropas se hallan aquí las que llaman guardias de infantería española". Y cuenta así las palabras de un cadete: "Soy —me dijo— cadete de este cuerpo y de la compañía de aquel caballero —señalando a un anciano venerable con la cabeza cargada de canas, el cuerpo lleno de heridas y el aspecto guerrero—. Sí, señor, y de mi compañía —respondió el viejo—. Es nieto y heredero de un compañero mío que mataron a mi lado en la batalla de Campo Santo; tiene veinte años de edad y cinco de servicio; hace el ejercicio mejor que todos los granaderos del batallón; es un poco travieso; como los de su clase y edad, pero los viejos no lo extrañamos, porque son lo que fuimos, y serán lo que somos."

Pero este es el sueño ("¿Quién no se envanece, si se habla del siglo anterior, en que todo español era un soldado respetable?"). Ex futuro contemplado desde dentro por un alma que sabe ya del desengaño y que se levanta solitaria por entre el bullicio que en el siglo XVIII nos habla de ciencia, de progreso, e incluso —con Carlos III— de armas y renovación del Imperio. Por capitán de España, el elogio de las armas, sí, vida hacia fuera en un tiempo

brea interiormente todos los temas en que cae su discurrir de espectador solitario. Así, por ejemplo, cuando describe la degeneración de la lengua española, insiste, sí, en señalar el exceso de galicismos recién introducidos, pero su crítica culmina en esta pregunta: "Ben-Beley, ¿qué te parece de una lengua en que se han quitado las voces *bueno* y *mallo*?". Ahora se dice *estupendo*, *bello*, *bonito*: la estética ha sustituido a la moral, y el contemplar virtuoso de Nuño se detiene en ello alejándose de la pura circunstancia histórica para intuir el curso interior del cambio.

No nos extrañe, pues, que, hablando a contrapelo de su tiempo, las palabras *bondad*, *virtud*, *bien*, *amistad*, salgan de labios de Nuño, de Gazel y Ben-Beley, como un subrayar interior y eternizante, en todo momento de su discurrir sobre el siglo y España. Este ex capitán español y sus dos amigos árabes se encuentran en el terreno de la moral y de la hombría de bien como alejados del devenir histórico. "Sabrás que soy un hombre de bien, que vivo en Europa." le escribe Nuño a Ben-Beley en su carta de presentación. Nada más. "No creo que necesite más requisitos para que formemos mutuamente un buen concepto el uno del otro". Y Ben-Beley: "Cada día me agrada más la noticia de la continuación de tu amistad con Gazel, mi discípulo. De ella infiero que ambos sois hombres de bien."

Bondad, virtud, hombría de bien, amistad: palabras que, sosteniendo desde el fondo moral el discurrir sobre la circunstancia histórica, nos dan el tono de vida de Gazel, de Ben-Beley, de Nuño. De Nuño: ex capitán de un Imperio que va a ser ya de pequeños; desengañado solitario que recoge ahora —España post-quevediana— una tradición moral de vida hacia dentro.

Y cuando este hombre virtuoso, bueno, casi viejo, ex capitán de un mundo que se derrumba, sale de su paz interior y contempla su siglo, su patria, sale para hacer "justicia al corazón del hombre", suavizándolo todo con su tolerancia. "El Ser Supremo, que nosotros llamamos Dios, y vosotros Alá, es quien hizo África, Europa, América y Asia. El te guarde los años —le escribe a Ben-Beley—, y con las felicidades que deseo a tí, a todos los americanos, africanos, asiáticos y europeos." En este siglo de la tolerancia intelectual, he aquí la tolerancia cordial de un hom-

bre que ha llegado a la contemplación virtuosa por caminos muy otros de los que indica Aristóteles. También, esa extrema imparcialidad del que, por vía cordial, ha llegado a la contemplación del mundo desde las formas de lo eterno: "Todas las cosas son buenas por un lado y malas por otro."

Nuño se acerca a todas las cosas desde esta tolerante armonía que, en el sabio, es el entre-juego de contrarios, negación de toda forma de vida comprometida en la historia: alternativamente reniega de los afrancesados y hace resaltar lo bueno de Francia, defiende el tradicionalismo español y tiene "por cosa muy accidental el haber nacido en esta parte del globo", ensalza la vida retirada y la condena muy justamente (es "lastimosa para el Estado la pérdida de unos hombres de talento y mérito que se apartan de las carreras útiles a la República... El hombre que conoce la fuerza de los vínculos que le ligan a la patria... dice: Patria, voy a sacrificarte mi quietud, mis bienes y mi vida. Corto sería este sacrificio si se redujera a morir..."). Así, alternativamente, habla Nuño, mientras contempla la historia desde su castillo interior.

"¿Cuál tiene razón? No lo sé. No me atrevo a decirlo... La naturaleza es la única que puede ser juez; pero su voz, ¿dónde suena? Tampoco lo sé". Contra la acción a rajatabla del soldado, contra la acción que en el filósofo de Platón nace de un saber cierto, este meditar resignado, entre escéptico y cordial, del sabio que parece haber alcanzado ya la total ignorancia.

He aquí, pues, en plena serenidad, nuestro retrato del

sabio. Pero todo ello es demasiado perfecto: sin duda este doble juego, esta imparcialidad eternizante, es la esencia misma de Nuño; su sabiduría que desde la vanidad de vanidades observa con tolerancia el devenir del mundo, de la historia. Pero, ¿no será esta imparcialidad una forma resignada de aceptar la contradicción insoluble de una España condenada ya al autoanálisis? Porque, en verdad, Nuño está todavía demasiado cerca del desengaño; su voz es demasiado triste y cargada de reminiscencias y, a fin de cuentas, "estas cartas tratan del carácter nacional, cual lo es en el día, y cual lo ha sido": a pesar de su tranquilo moralizar eternizante Nuño está aún metido en la historia. Su castillo interior se encuentra bien localizado en el tiempo y el espacio, asediado por la circunstancia: ya Nuño ha sido capitán sin fe en la acción del Imperio casi en los orígenes, del problema español de decadencia y regeneración, de europeísmo y anti-europeísmo. Porque todo ello ocurre, inevitablemente, "de este lado de los Pirineos" y en el siglo en que ya empieza a ser claro que España ha seguido rumbos diferentes de los del resto de Europa. Los europeos ya han empezado a decir que África empieza en los Pirineos y Nuño tiene plena conciencia de ello. El localizar la realidad española por su barrera geográfica de montañas recorre la intimidad de su pensar como una obsesión: "De este lado de los Pirineos"; "Francia, que está más allá de los montes Pirineos"; "del otro lado de los Pirineos"; "la península llamada España sólo está contigua al continente de Europa por el lado de Francia, de que la separan los

montes Pirineos". En esta presencia de Europa, para sí o para no, se puede resumir la problemática española moderna, y cuando Nuño, ex capitán, casi sabio, ex viajero, español y europeo, culto y casi viejo, piensa tanto en ello, rinde su castillo interior a la problemática de España. "Si algo se me ha pegado de los muchos países que he visto, ha sido sólo de lo exterior que en nada influye en lo interior". Y lo interior es un ser triste, un desengaño, un contemplarse a sí mismo y a la vida nacional con la bondadosa resignación que en las almas buenas nace del sueño perdido. La objetividad, la tolerancia de Nuño, no nacen de la alta contemplación intelectual aristotélica; van demasiado ligadas aun al dolor. "Entre risas y llanto me contó Nuño un lance", escribe Gazel. El lance podría haber sido el que termina así: "Llegada la hora de marchar monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¿Así se creía una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento? Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos: —Sí, señor, así se cría."

De esta manera, inevitablemente arrastrado por la circunstancia nacional, nuestro español no logra la perfección eternizante. Hombre activo en un tiempo, ahora ya sin fe, sólo le queda el adolorido contemplar tolerante, todo bondadoso de resignación y tristeza. Nuño Núñez: criatura de Cadalso que nos empieza a hablar desde las *Cartas marruecas* cuando ya su creador —tal vez como Larras, como Ganivet— ha muerto en un último gesto por reencontrar el sentido de la acción.



- Se ha descubierto en Tasos la tumba de Glaukos, compañero del gran poeta errante Arquíloco, que acabó allá como mercenario.

- La Tate Gallery de Londres ha pagado 6.700 guineas por un retrato de Derain, pintado por Matisse en 1904. Por su parte la Galería O'Hanna ha pagado 4.000 guineas por

un retrato de mujer, de Picasso.

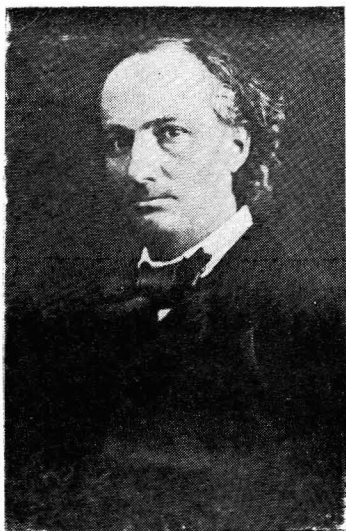
- El estreno de *Sueños de los Prisioneros*, de Cristóbal Fry, en París, por la compañía de Jean Louis Barrault fué muy accidentado y la obra muy silbada.

- Más o menos sucedió lo mismo en el estreno del poema sinfónico *El Desierto*, de

Edgar Varèse, campeón de "la música concreta". Los críticos no se ponen todavía de acuerdo si este último es un movimiento serio o no.

- Se está usando el oxígeno en unos nuevos "salones" para hombres, en los Estados Unidos. La oxigenación parece ser el mejor medio para conseguir el famoso "relax", que no nos atrevemos a traducir por relajación. Durante un cuarto de hora el sujeto aspira 7 litros de oxígeno al minuto y, bajo los efectos de una luz azul y de un vibrador caliente que actúa sobre los discos intervertebrales, en tres cuartos de hora un hombre de negocios puede hallarse como si hubiese dormido ocho horas.

EL pretendido provincianismo de Ramón López Velarde se ha vuelto un ominoso lugar común. Ni propios ni extraños pueden eludir el calificativo, evidentemente parcial, que a modo de marbete le ha colocado la crítica, y ello es injusto, pues no puede generalizarse para aplicarlo al todo lo que es sólo un aspecto característico de su producción inicial. En efecto, lo que comenzó apuntando al tema se ha hecho extensivo al poeta y ello ha dado por resultado una lamentable confusión de valores, totalizando lo que apenas puede aplicarse a una etapa de su formación espiritual y opacando otras facetas definitivas.



Baudelaire

Los primeros que estudiaron la poesía del jerezano insistieron en su carácter provinciano, aplaudieron por la novedad extraordinaria de ese "tono menor" que el poeta manejaba con tanta destreza, destacaron lo audaz de su vocabulario y los aciertos inusitados de sus tropos; pero ellos sólo tuvieron a la vista *La sangre devota*, libro inicial que ya intentaba imprimirse en 1908. Y a partir de entonces se corea ese juicio de la crítica; la poesía de Ramón López Velarde seguirá siendo provinciana y aun el poeta tendrá que soportar el epíteto por más que sus problemas ya no se localicen en la provincia, aunque su inspiración aliente panoramas personales y aunque su inquietud se arraigue en cuestiones humanas de alcance universal. Porque López Velarde no es nada más ese primer libro, donde la llaneza es resultado de una vuelta completa sobre sí en la cual se han superado todos los problemas que implica la expresión; lo que parece espontáneo es el resultado de una decantación lenta y laboriosa, donde lo que sale a la luz es el mínimo acendrado de emociones y tentativas desechados.

En López Velarde hay que

LA CULTURA LITERARIA DE



LOPEZ VELARDE

Por Carlos VILLEGAS

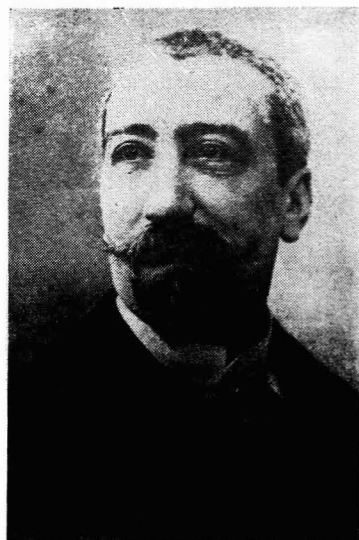
distinguir, claramente delineadas, dos etapas de su poesía que son reflejo de otras tantas etapas de su vida. Una, la del adolescente, que comprende la época de sus estudios vocacionales y profesionales, y que termina más o menos con su llegada a la metrópoli, en suma, lo que de una manera general puede llamarse la época de Fuensanta y de *La sangre devota*. Este es el poeta provinciano, el de las inquietudes juveniles y la pasión de quince años, que añora la plaza de armas, la parroquia del pueblo y los rostros y los aromas familiares. De aquí a *Zozobra*, el otro libro definitivo del poeta, el que señala su etapa de madurez, hay un abismo sentimental y expresivo, por más que sigan existiendo el mismo sensualismo, la misma observación sagaz y un más acendrado horror al lugar común, que parece ser una de sus normas espirituales más imperativas. Y todavía, al final de su vida, se insinúa una vuelta a lo primitivo, un regreso al primer punto de partida que marca su libro inicial. En efecto, si comparamos "La suave pa-

tria" con los poemas mejor logrados de *La sangre devota* veremos que, salvando las naturales distancias recorridas en diez años de adiestramiento y evolución poéticos, los temas son los mismos, aunque el tratamiento de conjunto sea una novedad y la audacia verbal mucho mayor.

Bien está, pues, que a esa primera etapa de su poesía se le llame provinciana; podría estarlo, quizá, si se alude a esa parte final de su obra que habría desarrollado de haber vivido unos años más; pero no lo está de ninguna manera si se quiere aludir a una ingenuidad espiritual y a un talento natural apenas informado de las corrientes de su época. Su estilo es un hallazgo con que culmina esa búsqueda intensa que de la expresión realiza todo aquel que quiere cuajar una obra consistente. El mismo se refiere a ese buscar afanoso de sus años mozos cuando en compañía de Enrique Fernández Ledesma corría y tropezaba tras el tono del verso, tras el "metal" de su propia voz. Y creo que lo encontró hacia 1907. Por esa época debió leer

cuanto libro de versos tuvo al alcance de su mano, pues un año más tarde publicaba en *Kalendas*, revista de Lagos, Jalisco, el poema "Domingos de provincia", en que ya aparece, con leves variantes, el texto definitivo que publicó más tarde en *La sangre devota*.

Es natural pensar, pues, que los hallazgos ulteriores de su poesía se debieron a su formación intelectual, y especialmente literaria, que a partir de entonces rebasa las fronteras de lo nacional y continental para situarse en Francia, que desde el siglo XIX tanto tiene que ver con la poesía de América española.



France

Ya desde la adolescencia había recibido los fundamentos de una maciza cultura humanística en el Seminario de Aguascalientes, y posteriormente había tenido oportunidad de refrescar su latín mientras realizaba sus estudios de Derecho. Ya no abandonaría la devoción de los clásicos antiguos, especialmente de Virgilio, a quien glosa con frecuencia. Pero desde su llegada a la capital los autores franceses llenan sus preferencias, que quizá se habían inaugurado tiempo atrás con Baudelaire. En un poema de su primer libro confiesa que a Baudelaire debió el trasponer la etapa inicial de su evolución poética, y es seguro que, además de esa influencia decisiva que marca en él más de un sendero, bebió también en Montaigne, de cuyo escepticismo participaba y de quien le impresionaba sobre todo aquello de que "todo nuestro aprendizaje filosófico se reduce a aprender a morir"¹ y que tan bien encajaba con su atormentada sensibilidad de frustración. Da idea de que lo conocía bien, asimismo, su obstinación en comentar a este autor una noche inclemente a la intemperie que le ocasionó la enfermedad que nos lo arrebató. También proviene de

Montaigne la dolorosa sensación del tiempo ido.

Es patente que leyó también a muchos de los románticos y parnasianos franceses: Gautier, Gautier, Leconte de Lisle, "el que puso en verso las ridículas bondades", Coppée, Roland, Mme. de Sévigné, Chénier, Francis Jammes, Banville, d'Aureville, Rousseau, Chateaubriand, Verhaeren...; no ignoró a los contemporáneos, pero su autor preferido era Anatole France, que tan bien conocía y que tanto admiraba; llega a llamarlo "nuestro fetiche" y lo cita continuamente sin escatimarle elogios.²

Entre los autores españoles de su predilección figuran Lope, cuya obra teatral da muestras de conocer diversos aspectos, Cervantes, Garcilaso, Kempis, Fray Luis de León, Ruiz de Alarcón, Gracián, Raimundo Lulio y, en fin, Góngora, a quien llamaba "maestro" y de quien parece haber preferido los sonetos y los romances. También leyó a diversos autores modernos y contemporáneos: Bécquer, Calderón, Martínez Sierra, Valle Inclán, Marquina, Villaespesa, Manuel Machado y Unamuno, a quien atacaba sin piedad diciendo que no debía escribir versos.

También estaba al día, en cuanto puede eso ser posible en nuestro medio y en su época, de la producción de América española: Luis Carlos López, Leopoldo de la Rosa, Guillermo Valencia, Herrera y Reissig, Torri, Rosado Vega, Chocano, además de aquellos que eran sus amigos personales, como González Martínez, Rafael López, Tablada, Camín, etc., y naturalmente, las cumbres mayores: Darío, Nervo, Othón, Gutiérrez Nájera, Lugones, especialmente el último que, como se sabe, le mereció el calificativo de "sumo poeta" y a quien aludía frecuentemente como prototipo de virtud poética.

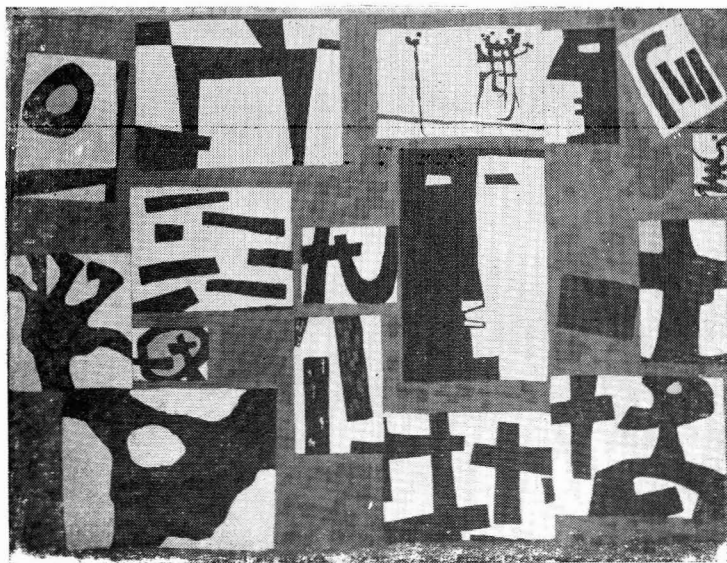
Su cultura literaria, pues, estaba muy por encima de lo común tratándose de quien, como él, tenía que vivir "exprimiéndole algo y algo a la profesión". ¿Qué tiene de raro que sus temas, aunque se sitúen a veces en la provincia, sean los del hombre universal: el amor, la religión, la muerte?...

1 "El señor invierno" Cf. Elena Molina Ortega, *El don de febrero y otras prosas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952.

2 Probablemente leía a estos autores en su lengua, como lo sugiere el hecho de que al citar al correr de la pluma *La révolte des anges* la llama la "Revuelta"...; es bien sabido que la traducción habitual es *La rebelión de los ángeles*.

ARTES PLASTICAS

Por J. J. CRESPO DE LA SERNA



Goeritz: El cuadro de los cuadros



Goeritz: Tú mano

EL ARTE DE MATHIAS
GOERITZ

ESTE alemán romántico y eufórico tiene una inquietud contagiosa. Buena en todo. Le atrae todo. No se ha conformado con haber establecido un contacto estrecho con el hombre de las cavernas, interpretando, con sentido nuevo, su balbuciente pero vigoroso mensaje. Su espíritu está siempre abierto, como si tuviera poderosas antenas receptoras, a lo que sirva para la exteriorización concreta de visiones o de enlequecimientos de la mente, en cualquier momento de la vida. Por eso, ensaya hacer pintura, luego somete la materia a la fuerza y la voluntad de sus dedos, retorciéndola, atenuándola, perforándola, estrujándola, hasta sacar de ella formas que respondan a sus estados anímicos, y más tarde somete otros materiales a sus caprichos para producir una arquitectura, a la vez espectacular y misteriosa. Conversa, sonríe, tiene la "bonhomie" de quien sabe comprender y tolerar y angustiarse y alegrarse con lo que le pasa a la humanidad. Todo esto se traduce en su arte. Un arte inquieto, de continua experimentación, un arte que es resultado del hombre actual, situado en una encrucijada de caminos y de dolores, pero que sabe entrever, aquí y allá, el remanso y la estrella.

En su gran exposición de la Galería Proteo, realizada a principios de mayo, hemos podido comprobar su multivaria actividad, no sólo por las fotografías de los proyectos integrados a la arquitectura, o las realizaciones hechas como el *Perro del Pedregal*, que es tan famoso, o la *Gran Mano Divina*, en una iglesia recién reformada, o su ensayo arquitectónico de "El Eco", sino por el contingente de esculturas que ha enviado, junto con dos o tres pinturas. En lo que descuellan, es, empero, en la escultura. Goeritz es escultor, cuando pinta y cuando "hace" arquitectura. Concibe la expresión artística como un todo unitario y de tres dimensiones, por eso es en lo escultórico donde está mejor. Su arte es un arte de síntesis, y más que eso, de esencias. En cierto sentido sigue una norma, tal vez inconsciente, del expresionismo que tan rico florecimiento ha tenido en su país. Encuentro en sus esculturas, al lado de un estilamiento de tipo actual, una supervivencia de formas góticas, por lo menos en su espíritu. Ha llegado a una depuración ascética del dato real, pero no se diluye en lo frío de una ecuación en-

Swann: *Fantasmas oaxaqueños*

teramente abstracta. Sus formas contienen todo el palpitante de la vida. Y como la vida actual es una vida de inseguridad y angustia, y como él ha sido testigo y actor de más de una vivencia dolorosa de esa angustia hecha carne, sus esculturas están saturadas de *pathos*, tratado con un obvio sentido religioso, místico.

El arte de Goeritz no es un arte amable y sedante. Es un arte de protesta, de grito, de aflicción, de sentimiento. Sus Cristos son como a modo de suma de todos los dolores de la humanidad de hoy. Por eso conmueven, no obstante estar reducidos al descarnamiento más desolado y más de *arquitecto* que uno pueda imaginar. Sin embargo, esta vena dramática en Goeritz no es obstáculo para que cierta ironía fina y zumbona se deslice entre lo atormentado de sus formas, y nos haga sonreír abiertamente, como en sus *Tres majestades*, en *Mujer barroca y extática*, *El Profeta*, *El emocionado*, *El demagogo*, *Atleta*, y sobre todo, en su serie llamada *Arquitectura emocional* en que nos da su idea de "Urbanismo", cargada de intención...

Goeritz tiene un oficio extraordinario. Maneja todos los materiales con gran destreza y saca a las texturas diferentes unos efectos admirables. Además, logra infundir a sus esculturas un color que no es necesario que le mueva después a darnos muestras más o menos afortunadas en otro campo: el de la pintura. Yo creo sinceramente que alcanza sus mejores aciertos cuando se limita un poco en sus arranques o raptos de inspiración, como por ejemplo en uno de sus últimos Cristos, o en ese estupendo *Moisés*, que cuando da rienda suelta a su imaginación y se desborda demasiado en "efectos", más bien aplicables a decoraciones que a ma-

nifestaciones de arte, sin otro objeto que su expresión pura y nada más...

RETORNO DE VALETTA SWANN

Siempre me ha interesado el caso de Valetta Swann, pintora de gran sensibilidad y noble oficio. Su nueva aparición en la Galería de la Plástica Mexicana, revela un cambio

Daumier: *Una litografía*

significativo y feliz en su expresión pictórica en general, y sobre todo, en su paleta, acaso más cercana a las insinuaciones táticas de esta tierra, llena de misterio e inclinada a los contrastes velados y a la vez ricos de tonos y de materia. Pero el estilo es el mismo, amplio, lleno de un carácter dinámico indiscutible, con un sentido certero de la organización espacial, con la misma procli-

vidad hacia las proporciones de escala monumental, con el mismo entendimiento orgánico del ritmo que es en ella un elemento de tipo musical, armónico, que se ha convertido en un leitmotiv de sus temas: el ritmo, el movimiento, ambas cosas completándose y emulando una a la otra triunfalmente. La temática de Valetta tampoco ha cambiado, al parecer. Le seducen las fiestas populares, las ferias, las escenas de los mercados, las procesiones, los carnavales y las danzas indígenas. Pero, ahora —a mi juicio— ya no son representaciones más o menos directas, realizadas con aquellos colores convencionales que le conocimos, sino que son verdaderas transposiciones o recreaciones de esos temas, pintados más con un colorido de recuerdo, imaginado, inventado, que copiado al pie de letra, o hecho según una fórmula demasiado intelectual. Aventuro la idea de que Valetta, en esta serie de magníficos cuadros, aprovecha sus experiencias como testigo de esas escenas, para organizar con sus elementos y colores verdaderos poemas pictóricos, hechos con una imaginación y un sentido de la forma, que les convierte en sueños de una riqueza extraordinaria.

Las máscaras, los toritos, los faroles, los judas, los gigantes y cabezudos, las guirnaldas, aves y lirás enfloradas, los globos luminosos, proyectándose sobre las calles iluminadas, inspiran a Valetta, motivos de las Mil y Una Noches. Entre tanta careta y cuerpo lleno de cohetes y alambres retorcidos que les dan aspectos fantásticos, se mezclan los hombres, niños y mujeres, como si no estuvieran conscientes del prodigio de tales monstruos. La escena me recuerda pinturas de Bosch o de Breugel, y, más cerca, de Ensor, el



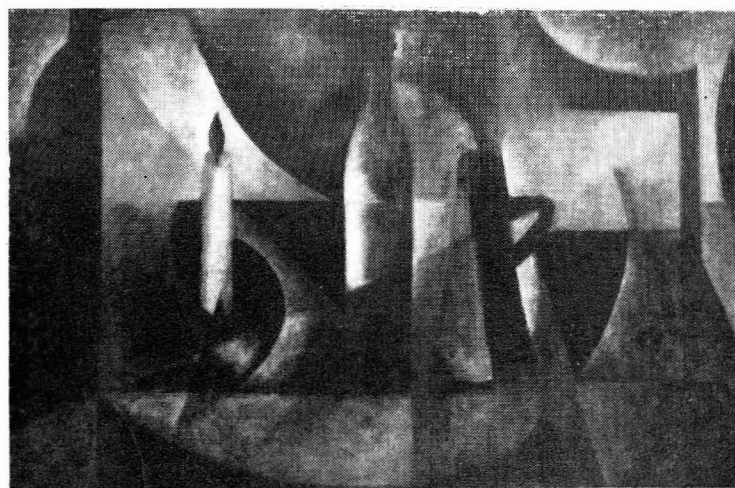
Caricaturas de Ras

Gascón: *Alfabetización*

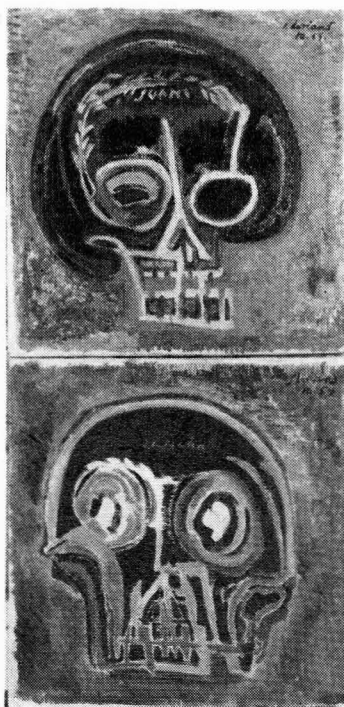
gran expresionista belga. Habitantes de Marte o de la Luna parecen algunos de estos muñecos. El color está sugerido por el propio tema. Es de una variedad y una factura de primer orden. Como en el caso de Goeritz, aun más por tratarse de una inglesa, la ironía campea en muchas de estas pinturas, de una modernidad sana y exuberante, que convierten a su autora definitivamente en un pintor mexicano, que siente e interpreta con un realismo lírico uno de los aspectos más interesantes de la vida en nuestro país. Con esta modalidad en la pintura de Valetta, que la hace ascender decididamente a gran altura, se acrece el número de pintores de procedencia extranjera que han puesto la muestra en eso de pintar "lo mexicano", como Charlot Sjoelander, como Kitagawa, y como esa joven norteamericana de tanto talento que es Betty Bernstein.

INFORMACION Y COMENTARIOS

• En las galerías Excelsior se han sucedido tres exposiciones interesantes: la de estampas de Daumier, la de cuadros recientes de Nefero, y la del pintor catalán residente en México, Tisner. Creo que huelgan comentarios sobre la primera. Su enunciación basta y fué una fiesta para los ojos el poderlas ver en México. Nuestro Orozco tiene grandes coincidencias con él. Ambos reflejan una concepción moral de su propia estética y tienen un sello único de grandiosidad, aliento formal y acentuación patética de la realidad. En cuanto a la segunda, pudo advertirse cierta superación, patente en más de un ejemplo, aun cuando el aspecto de la exposición fuera todavía la de una variada experimentación. Estaba presente el excelente retrato de Rodríguez Lozano hecho hace tiempo, y entre las cosas nuevas, un buen retrato de la esposa del



Arriba, Orozco: *La conquista*; abajo, Parizeau: *La zela*



Soriano: *Calaveras*



Goitia: *Las tejedoras*

pintor, Michele, y el cuadro *La Sonámbula*, y tal vez el de *La ausencia de Dios*. La tercera exposición fué una buena muestra de pintura, en que abundaban los paisajes, hechos con desenvoltura y buen gusto.

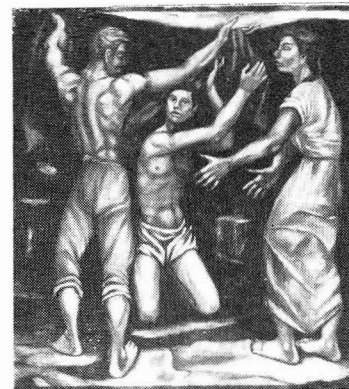
• El pintor español Roberto Fernández Balbuena, exhibió unos excelentes retratos, terreno en que es un maestro, así como unos bodegones, también de primera, en la nueva pequeña galería llamada "Diana". Los retratos eran de la mujer del pintor —la pintora Elvira Gascón—, la señora Carner, el actor Benedito y los escritores Sánchez Ventura y Juan José Arreola.

• En la Casa del Arquitecto, la pintora tepiqueña, Emilia Ortiz expuso por primera vez óleos y dibujos. Tiene una personalidad muy marcada y acento nitidamente mexicano, tanto en su pintura como en el dibujo, patético, suelto, hecho con denuedo y acierto. El arquitecto Eduardo Robles —RAS— expuso un contingente de caricaturas (rostros) hechas con trazo seguro y fino humorismo. Coincidiendo con su exposición, publicó un excelente ensayo sobre la caricatura personal.

• Uno de los acontecimientos de esta temporada, lo ha constituido la exposición de pintura de Elvira Gascón, a quien conocíamos por su intensa labor ilustrativa en forma de finos dibujos llenos de imaginación y gracia. Sus cua-

drados son un reflejo fiel de la vida mexicana del pueblo. Ha captado admirablemente con una pincelada ancha y vigorosa, la fisonomía triste y resignada de la mujer india, de los niños. Es una pintura tierna y sentida, hecha con una técnica magnífica, que linda con un "fauvismo" bien asimilado.

• En el mismo "Cuchitril", donde se efectuó la exposición de Elvira Gascón, ha habido otra, que aunque pequeña, es sumamente importante, porque da fe del interés que un Patronato recién formado, prestará, de ahora en adelante, a la producción del gran pintor Francisco Goitia. Aparte de un cuadro antiguo: *Las tejedoras*, de sabor gauguinesco; hemos podido ver un buen autorretrato y un *Divino Rostro* que viene a ser otro, por su parecido con el pintor. Pero lo que más nos asombró fueron tres piezas de escultura presentadas, de las cuales las estatuillas expresionistas de *Villa* y de *Zapata*, demostraban la seguridad en



Nefero: *El hijo pródigo*

la plasmación plástica de una mano experta y sensible.

• La Galería de Arte Mexicano celebró su vigésimo aniversario con una magnífica exposición colectiva en que estaban presentes casi todos los artistas que han pasado por ella. México debe mucho a Carito, y, sobre todo, a Inés Amor, por la acción desplegada en la dirección de ese Centro que ha alentado y orientado a los artistas y ha difundido su obra aquí y en el extranjero. Allí mismo un buen pintor holandés, André Vandebroek, nos ha mostrado su obra por vez primera en México. Obra de buen pintor moderno, sobre todo en sus "bodegones" que son los que más se prestan a un arte de yuxtaposición del color.

• En la Galería de la Plástica Mexicana, antes de marchar a Europa, Alice Rahon expuso sus últimas obras pictóricas. La distinguiría un sentido poético, casi literario, si no fuera por su don plástico pic-

tórico que es excelente. Pudimos observar en algunos cuadros una aproximación muy original a las vivencias de México, dentro del estilo mágico que siempre la ha caracterizado.

• Otra buena exposición en la misma Sala fué, sin duda, la de Juan Soriano, recién llegado de una larga estancia en Roma. Con el mismo espíritu juguetón y desaprensivo de siempre se ha atrevido a los más osados experimentos en busca de un nuevo lenguaje. Lo ha logrado en gran parte. Lo presentado tenía gran dosis de buena pintura, gran aprovechamiento de las lecciones de

los mejores pintores de hoy, y excelentes muestras de la rica fantasía que siempre le ha distinguido.

• La Galería Proteo presentó una magnífica exposición colectiva bajo el signo de "Salón del Arte Libre". Fueron los expositores: Rafael Barroso, José Bartoli, Ansgarius Borjesson, Geles Cabrera, Enrique Climent, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Jiménez Botey, Alberto Gironella, Mathias Goeritz, Dorothy Hood, Richard Kent, Eigmund Menkes, Felipe Orlando, Orozco Romero, Lucien Parizeau, Rufino Tamayo, Juliette La Chaume.

• El Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales expuso, en su sede, reproducciones excelentes de pintura de Estados Unidos desde el siglo XVII hasta hoy. Figuraban Gilbert Stuart, John Trumbull, John James Audubon, George Caleb Bingham, Whistler, Winslow Homer, Thomas Eakins, John Singer Sargent, Mary Cassat, Albert Pinkham Ryder, Childe Hassam, Maurice Prendergast, George W. Bellows, Robert Henri, John Marin, Lyonel Feininger, Grant Wood, Georgia O'Keeffe, etc.

• En el Salón de la Plástica Mexicana se ha exhibido la obra del joven pintor Angel

Pichardo, que tiene un estilo parecido al de Osorio y al de Gordillo, ambos discípulos del notable pintor Alfredo Zalce. Tiene una magnífica técnica, un dibujo espontáneo y suelto y un colorido rico. En él se anuncia otro buen pintor de las nuevas camadas.

• En el Palacio de Bellas Artes y bajo los auspicios de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de Norteamérica, se abrió una espléndida exposición de grabados de artistas de aquel país. Una lección extraordinaria de oficio. Aparte de ello, hay que declarar que algunos temas estaban tratados con singular buen gusto.

JERARQUIA CIENTIFICA DEL FOLKLORE

CON el fin de establecer si el folklore no es simplemente lo pintoresco o lo exótico y el rango que le resulta dentro de la investigación, se requiere precisar previamente su concepto: ¿qué es el folklore? ¿cuáles son los fenómenos de que se ocupa? ¿en qué forma se ocupa de ellos? y ¿cuáles son los resultados de esa actividad?

Para los fines indicados se hace indispensable a la vez referirse a la historia de la determinación de la sistemática folklórica, desde el momento en que el folklore surge con una pretensión científica hasta las fases de su desarrollo ulterior, para después reflexionar acerca de sus peculiaridades y del rango que de éstas resulte tener.

Este capítulo lo he tratado con mayor amplitud en el estudio "Autonomía del Folklore y sus conexiones con la Sociología", presentado en el Congreso Nacional de Sociología en 1950, y sólo mencionaré lo que pueda resultar más útil para el objeto de este trabajo.

En 1846 el arqueólogo inglés William John Thoms creó con feliz acierto el neologismo, folklore: de *foll*, gente pueblo,

Por Fernando ANAYA MONROY



Eduard Hoffmann Kraysen

y *lore*, saber, con elementos del vocabulario arcaico anglosajón para referirse al acervo de la tradición popular (tradiciones, mitos, leyendas, canciones, etc.); en la inteligencia de que folklore resulta significar "saber del pueblo", pero no en el sentido de "lo que se sabe del pueblo", sino de "lo que el pueblo sabe".

La palabra nueva, como aconteció con el neologismo comtiano Sociología, adquirió pronto carta de ciudadanía mundial, descartándose otras sugeridas para designar a la tradición popular o al saber del pueblo, como Demótica, Demosofía, Demología, Demopsicología, etc., etc.

Pero a Thoms no sólo resultó debérsele la invención de un término para designar al dicho acervo de la tradición popular, sino el haber sido además decisivo

factor en el nacimiento del folklore a la vida científica como un tipo de conocimiento, categoría cuya consideración será el objeto principal de esta exposición. Esto no excluye la existencia de una serie de antecedentes, pero carentes de una efectiva sistematización, entre los que se han citado a Erasmo (con su "Adagia", José María Sbarbi, Gonzalo de Correas, Pedro Mexías, etc.), y en cuyas expresiones pretende Ismael Moya advertir la existencia de una ciencia folklórica muy anterior a 1846. Por lo que toca a México, debe mencionarse entre esos antecedentes al propio fray Bernardino de Sahagún, al protomédico Francisco Hernández, al duque de Linares en su "Instrucción al Sucesor", a Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto, la marquesa Calderón de la Barca, García Cubas, González Obregón y otros; pero todos estos precedentes, con su innegable valor, resultan enmarcarse en una etapa que yo llamaría "de la no conciencia del Folklore".

Eco de las ideas de William John Thoms fué Gomme con la promoción e impulso de la "Folklore Society" de Londres en 1878, cuyos estatutos prescribían



Edward Burnett Tylor



Wilhelm Mannhardt

“la publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, etc. A esta institución, según ilustra Guichot y Sierra, se afiliaron tradicionalistas, mitólogos, arqueólogos, psicólogos, filólogos, etc., publicándose a partir del propio 1878 el “Folklore Record”, al que sucedieron otras publicaciones cuya bibliografía se principió a dar a conocer por el mismo George Laurence Gomme, en la revista de 1882 y 1883. Aparecieron después los estudios de Juan Fenton, relacionando el folklore con la educación y la psicología y en 1889 y 1891 se reunieron, respectivamente, en París y en Londres, el Primer Congreso Internacional de Tradiciones Populares y el Segundo Congreso Internacional de Folklore, lo cual “determinó ya la constitución definitiva de la nueva ciencia”. A partir de entonces se han preocupado por el cultivo de esta expresión que adviniese como una nueva ciencia, en 1846, Francia, Italia, Suiza, Alemania y España, cuyo folklore fué organizado por Antonio Machado y Alvarez y en donde se fundan revistas científico-literarias y se formulan cuestionarios.

En cuanto a América, el movimiento de investigación folklórica se intensificó desde 1879 con la publicación del “Anuario de Etnología” y en 1884, en Boston, con la biblioteca ilustrada de “Cuentos de muchos países y libros sobre folklore y tradiciones populares”, destacándose en ese mismo afán, la Argentina, en América del Sur. Por lo que a México se refiere, con los precedentes ya citados y una serie de importantes aportaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como resultado de los cursos que impartiera Ralph Steele Boggs en 1945 “el folklore... pasó del diletantismo folklórico, del gusto por la nota de color y lo pintoresco, al estudio serio y reflexivo de los materiales folklóricos, a la recolección sistemática en el campo y a la aplicación de un método riguroso que ha puesto los primeros cimientos de la ciencia folklórica en México”.

Después de esta reseña y en el orden de exposición propuesto, ha de reflexionarse sobre el concepto de folklore, al que consideramos como una ciencia autónoma, para ver si este rango se justifica, atentas las características de aquél: la dinámica de su actividad y los resultados de la misma.

Como actitud previa considero necesario consignar algunas definiciones que se han dado del folklore.

Desde el surgimiento del neologismo folklore, se le ha definido en muy diversos sentido y forma, según se le considere como una disciplina independiente, subordinada o como especialización de otras ciencias: Giuseppe Pitré lo define como la “Etnografía especial” que atiende a “la población inculta, a las cosas humildes, a la vida de las montañas, de los campos, de los caminos...”; para Krappe es el “Estudio de las tradiciones no escritas del pueblo, tal como aparecen en la imaginación popular, en las costumbres y creencias, en la magia y en los ritos”; según Enrique B. Wheatly es “La ciencia no escrita del pueblo”; para Alfred Nutt, el folklore es “La antropología que estudia

los fenómenos psicológicos del hombre inculto”; para Mendieta y Núñez, la “Cultura empírica de las sociedades humanas”; según Augusto Raúl Cortazar “es la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional”. Para Ralph Steele Boggs, el folklore es “un núcleo completo de cultura tradicional o de modos convencionales del pensamiento y la acción humana creado informalmente dentro de un grupo de personas para sí, pero aceptado de una manera suficientemente extensa para haber obtenido rasgos tradicionales tales como el del anonimato del autor y pautas histórico-geográficas de variantes de formas básicas”. Por fin, en mi concepto “el folklore es la ciencia que tiene por objeto la recolección y estudio de los materiales que forman la tradición popular, señalando el ritmo de sus supervivencias”.

De la consideración sobre los rasgos peculiares del folklore surgirá algún punto de partida para estimar la escasa o la mayor conveniencia de las definiciones anotadas.

¿De qué se ocupa el folklore? Esta es la cuestión inicial y de ella surge espontánea la respuesta: de los fenómenos folklóricos. Pero esta respuesta resulta incompleta si no se sabe qué es un fenómeno folklórico. Porque resulta fácil referirse al “Folklore de México”, al “Folklore de Haití”, a las “Canciones folklóricas”, a las “Danzas folklóricas”, etc., sin tener una idea clara de la connotación y de la denotación del concepto de lo folklórico: en la inteligencia de que la identificación certera de un fenómeno como folklórico, resulta a veces un poco difícil hasta para los mismos especialistas.

En forma un tanto provisional, estimo que se podría definir al fenómeno folklórico como “toda manifestación cultural del pueblo, de tipo tradicional y empírico, que denote variantes en el tiempo y derroteros de propagación”. Ahora bien, ¿qué presupuestos se requieren para la existencia de este fenómeno folklórico? ¿cuáles son los elementos que lo constituyen? ¿qué requisitos se hacen indispensables para que exista?

Sobre este particular también varían los criterios, pero en la copiosa bibliografía existente al respecto, hay una serie de elementos ya casi aceptados en lo general.

Para que un hecho sea folklórico se requieren las siguientes condiciones: primero, que sea popular; segundo, su anonimidad; tercero, que sea oral; cuarto, que se colective; quinto, que acuse la existencia de pautas histórico-geográficas, y sexto, que realice una función dentro del grupo en que se opera.

Con relación a la primera condición, debemos preguntarnos ¿qué es lo popular? ¿lo que proviene del pueblo? pero ¿cuál pueblo? porque pueblo puede ser todo conglomerado social determinado, en suma, una nación.

Deben separarse los campos. La noción de pueblo que interesa al folklore no es la que interesa, por ejemplo, a la Sociología o a la Política. Se trata de un pueblo que constituye un sector determinado de la sociedad poseedor de un saber vul-

gar, no erudito, científico —que resulta ser el de las clases ilustradas— de un sector no superior sino, en suma, el de las clases bajas, que son las más naturalmente alejadas de la erudición, de lo libresco y de la cátedra; en la inteligencia de que esa diferenciación entre clases bajas y clases superiores le resulta útil al folklore ya que éste se acusa precisamente en el contraste de ambas, excluyendo toda idea de categorías y de valor. Por ello dice Alfredo Poviña que “En esa vinculación comparativa debe partirse del supuesto de que no se trata de una relación valorativa, sino puramente situacional...”

Lo popular será entonces lo que provenga del pueblo —entendido conforme a la noción apuntada— en formas, además, peculiares de expresión; sin perder de vista que ese pueblo es definido folklóricamente por el saber vulgar, y no a la inversa (Poviña en su “Teoría del Folklore”).

De lo anterior resulta que no todo lo popular es folklórico, ni todo lo tradicional, ni todo lo colectivo (canciones “popularizadas”, determinadas festividades religiosas, conmemoraciones cívicas, etc. Pero además, y ésto es de especial interés, no sólo se registra el folklore en el seno mismo del sector popular sino también, en ocasiones, en el de la sociedad culta cuando en ella se dan manifestaciones populares, en el sentido expuesto por supervivencia (actos determinados si se cae la sal, evitar el paso debajo de una escalera, no abrir un paraguas en un interior, no viajar en martes y otros muchos de esta índole).

Por otra parte, en el folklore se registran fenómenos de flujo y reflujo que hacen que lo que no es folklórico pueda convertirse en tal y, a la contraria, como en el caso —en la primera situación— de un cantar o composición literaria de autor conocido que es apresada por el pueblo hasta convertirla en tradicional y serle funcional, o cuando —en el segundo supuesto— merced a un proceso de deputación, una obra folklórica se convierte en otra francamente erudita o con tendencias a la erudición (las polifonías que se estructuran inspiradas en temas populares, una obra como la de José Guadalupe Posada, etc.). Y otras veces, en obras populares con interpolaciones académicas, acontece que subsiste lo folklórico en cuanto a lo que sobrevive, registrándose entonces una transculturación.

En cuanto a la anonimidad, el hecho folklórico debe tener autoría desconocida, pues de existir un autor, se trataría de algo producto de la erudición y de los conocimientos adquiridos mediante un orden establecido y un sistema; además el hecho quedaría mayormente arraigado a lo individual, a la creación personal, que no dan precisamente la tónica de lo folklórico, sin que ello excluya la posibilidad de que el pueblo lo sume a su saber vulgar convirtiéndolo en un hecho folklórico.

También se requiere la oralidad del hecho folklórico, pues es tal, todo lo que el pueblo retiene, “todo lo que perdura larvado en la memoria popular, ... (Poviña) guardado por tradición oral, por la capacidad conservadora de las muchedumbres”. Ese requisito todavía origina

discusiones, pues lo escrito parece no siempre quitar a un hecho su distintiva folklórica, como piensa Ismael Moya, ya que el asunto salió de labios del pueblo pero se escribió; debiéndose, en mi concepto, investigar hasta qué punto registra variantes ese hecho, al escribirse y aun si alguien se lo ha apropiado dándole autoría, pues ello debilita su naturaleza popular al individualizarlo, y máxime si se le añaden modalidades de erudición.

Por lo que toca a la colectivización en el fenómeno folklórico, resulta imprescindible y corolario de los anteriores ya que si el hecho no se colectiviza, si no se pluraliza, si no adquiere, despersonalizándose, ese sentido de corriente a que se refiere Steele Boggs en su definición de folklore, no resultará común ni funcional en la vida del pueblo, ni folklórico por tanto. Aun cuando los hechos folklóricos son fenómenos sociales, debe entenderse el concepto colectivización, en cuanto se trata, dentro del propio grupo social, de una sociedad determinada a la que sólo atañe este tipo determinado de fenómeno que es el folklórico y que la caracteriza. De aquí se sigue que lo folklórico no se hace extensivo a todo lo social.

El hecho folklórico requiere también el registro de lo que Steele Boggs llama pautas histórico-geográficas.

En efecto, no basta que el hecho salga de lo individual y se colectivice, sino que viva en el pueblo en forma no teórica sino práctica y activa, pues ese proceso de depuración operado en sucesivas transmisiones que le ha quitado todo rasgo de individualidad, convierte a ese hecho a la postre en folklore. De este modo, la tradición no implica la inexistencia de la innovación, "no es invariabilidad fría y yerma, sino como el río cambiante pero igual" y de "ahí el interés de las variantes". (Cortazar.)

Ahora bien, la huella de esas variantes se manifiesta por las indicadas pautas histórico-geográficas; de aquí que el método con esta base resulte el más adecuado para realizar sus fines al folklore.

El folklore es entonces algo dinámico y proteico pero con un sentido, una corriente fresca y vital y no un escueto cadáver tradicional, y, como piensa Amadeo Amaral "Para comprenderlo es preciso contar con la noción de vida y de movimiento, porque no se trata de algo cristalizado, sino que es una auténtica dimensión de vida en sociedad." ¿De qué interés resulta entonces para el investigador registrar las variantes de un motivo, en diferentes latitudes, ya que ellas le dan a conocer el ritmo de la supervivencia de aquél?

Por fin, el hecho folklórico debe realizar una función dentro del grupo en que se manifiesta; ésta se traduce en un fin común y por ello le resulta este otro rasgo que es el de ser funcional, independientemente de que no viva en aquél en forma doctrinaria o sistemática. Por ello las manifestaciones colectivas deben serlo "con valor funcional en la vida del pueblo" (Cortazar) y podría añadirse, citando otra vez a Povíña, que "El hombre folk es la expresión viviente de la cultura folk, y tiene una función realmente ex-

cepcional, mucho mayor que la del hombre erudito en la cultura científica, porque el saber vulgar tiene como único vehículo de enseñanza y trasmisión, el ejemplo, la oralidad y el quehacer tradicional..." a diferencia del otro tipo de saber ordenado y racional. Y todo esto no dentro de la totalidad de una sociedad, sino de una parte determinada de la misma, matizada con características propias.

Me referiré ahora a la forma y los medios empleados por el folklore para ocuparse de tales hechos.

No se trata de ocuparse en forma arbitraria e inconexa, sino conforme a una planeación determinada que contenga reglas que resulten eficaces para el logro de los fines perseguidos. De aquí que el folklore posea un método para realizar su actividad, método que además, "es clave de un lenguaje cifrado". (Ferrater Mora) De otro modo, si el folklore careciera de esta sistematización, de una técnica eficiente para el tratamiento de sus materiales, resultaría algo desarticulado e inutilizado desde el principio de su actividad para la realización de sus fines. Se quedaría en suma en una especulación teórica carente de sentido.

Diversos métodos folklóricos han sido propuestos: El Antropológico, de Franz Boas; el Funcional, de Malinowsky; el Psicológico que tiene como base la obra de Wundt y el Histórico, que ha resultado insuficiente; teniendo ya casi general aceptación, por sus eficaces resultados, el método finlandés (de Julius y Karle Krohn), o sea el histórico-geográfico, que consiste en la ordenación geográfica y cronológica de las variantes reunidas para su comparación; considerando un tema primero en su totalidad y luego en sus partes a fin de estudiarlo en todos sus rasgos que habrán de ordenarse después, con eliminación de elementos extraños. Por otra parte, se requiere hacer una división geográfica con el objeto de seguir la ruta de propagación de los motivos e identificar la forma original. En seguida se hará el análisis de todas esas variantes para lograr la forma básica, considerando la influencia del olvido o las ampliaciones y modificaciones en su desarrollo, a fin de seguir un criterio en la distinción, hasta lograr identificar dicha forma básica humana, cuyos lugares de origen y derrotero de propagación se determinarán después. El propio Krohn añade, y esto es de capital interés, que no obstante, no basta al investigador la metodología, sino que hace falta también pensar por sí mismo, aplicar un criterio.

Como complemento del método histórico-geográfico, aparece el cartográfico, en el que Suiza en sus Archivos trabaja con asiduidad, contándose en México ya con un Mapa preliminar de las regiones folklóricas, como resultado del Seminario impartido por Steele Boggs en 1945. Ya se cuenta también con una metodología para el cuento, y aun cuando, como indica Boggs, todavía son un tanto imprecisas la extensión y clasificación de las materias folklóricas, ya existen cuestionarios, índices de motivos e instrucciones para la recolección. Por lo demás, como el citado Boggs ha manifestado, de los propios materiales surge la clasificación.

Pero, podemos añadir, entendiendo bien lo inaplazable de esta clasificación, que es orden y a la postre método.

Como corolario de esta forma en que el folklore se ocupa de determinados hechos, debe añadirse que ello lo efectúa desde su propio punto de vista. ¿Cuáles son los resultados de la referida actividad? Pueden resumirse así: La fijación de normas, la declaración de una serie de principios determinados con aspiración de validez general, productos de un proceso de investigación elaborado conforme a un método peculiar, que conforman una rama particular del humano saber. Además, el folklore posee no sólo un sentido de "cómo son las cosas", sino de "cómo deben ser". Tal representarían sus funciones, ética, educativa, etc., en suma su posibilidad última y el súmun de su aspiración.

Con lo expuesto podemos ya estar en posibilidad de emitir algún juicio, acerca del Rango del Folklore.

Puede concluirse que al folklore le resulta corresponder un inequívoco rango científico que le sustrae de la esfera de lo exótico, de lo pintoresco y lo colorido en la que con ligereza se le suele ubicar.

Necesitamos determinar si de acuerdo con lo característico del folklore éste posee una categoría científica en los términos estrictos que a ésta se presuponen y que son: ocuparse de cierto tipo de fenómenos, tener un método para su estudio y derivar de éste determinadas conclusiones, en la inteligencia de que el proceso de investigación registra estas etapas: recolección y clasificación de materiales, estudio, comparación y análisis de los mismos y conclusiones.

¿Participa el folklore de estas modalidades? Indudablemente que sí. Si el folklore tiene un objeto propio y un campo de especulación también especial y trata a ese objeto desde un punto de vista igualmente especial, si para ese tratamiento cuenta con un método determinado y está en posibilidad de obtener principios de vigencia general de esa actividad, resulta ser una ciencia y es más, una disciplina autónoma supuesto que se ocupa sólo de determinada clase de fenómenos desde un punto de vista que le es propio.

En efecto, el folklore tiene un objeto propio, pues sólo se ocupa de ciertos hechos con caracteres específicos que son los hechos folklóricos, tratándolos desde un punto de vista peculiar, desde un ángulo que no es el de la Sociología ni tampoco el de la Etnografía, pues la primera se ocupa de lo social "institucionalizado" a diferencia del folklore que atiende a lo social "no oficial", y la segunda, de la cultura primitiva de los pueblos, en tanto que el folklore deriva hacia el estudio de un sector determinado de la sociedad con una cultura también determinada que es la tradicional.

Finalmente, el folklore como ciencia autónoma, se relaciona también en forma inequívoca con otras como la Historia, la Etnografía y la Sociología, pero no invade su rango ni en el objeto, ni en el método, ni en la conclusión, como tampoco aspira a una dimensión enciclopédica que no puede tener, atento a la circunscripción inherente a su actividad.

Sorpresa de Orff

EN el primer concierto de la temporada de la Sinfónica Nacional, nuevamente constituida, escuchamos por vez primera en México los *Carmina Burana*, de Carl Orff, para coro, solistas y orquesta. Los textos están tomados de la colección de poesías goliardescas del mismo nombre, que datan de la Edad Media alemana. Algunos están en latín medieval y otros en alemán de la misma época. La obra es larga (cerca de una hora), pero resulta amena por su división en trozos muy accesibles al oído y de gran sencillez, rayana en la simpleza. Se recurre mucho al *basso ostinato*, que desde Stravinsky se ha convertido en una especie de panacea capaz de resolver y seguir resolviendo muchas dificultades constructivas de los compositores. La armonía es estática, como nos dice el programa y la diversidad se obtiene por medio de la orquestación, sonora y de bastante colorido. Nada de esto sería motivo de reproche. Todo mundo está ya acostumbrado al *basso ostinato*, a la armonía "estática" y a la música insulsa orquestada magníficamente; pero en donde comenzamos a dudar de Orff es en sus melodías. Ciertamente, los textos requerían líneas simples y vigorosas, estamos más que contentos con la melodía diatónica; pero cuando comenzamos a oír canciones que suenan como malas imitaciones de Puccini y coros que recuerdan molestamente al *Barón Gitano*, tenemos la sensación de que asistimos al descubrimiento del Mediterráneo musical por parte del señor Orff. Claro que las melodías no son desagradables — ¡Cuánto se necesita para hacer una melodía desagradable! Pero el retorno a lo primitivo (o a lo que nos suena a primitivo) puede hacerse sin que nos recuerde a compositores que no tienen ni cincuenta años de muertos. En fin, puede ser que para los alemanes sea una hazaña deshacerse del contrapunto y la armonía tradicional sin caer en las elucubraciones dodecafónicas, pero ¿por qué hacer tal ruido cuando se pasa uno diez minutos en la misma tonalidad? Según nos cuenta el programa, Orff escribió antes de esto una cantidad respetable de cuartetos, sinfonías, etc., pero los destruyó todos antes de publicar sus más recientes obras, entre ellas *Carmina Burana*.



LA MUSICA

Por Joaquín GUTIERREZ HERAS

Lo que puede contestarse es que muchos músicos, y no de primera categoría, podrían producir frutos semejantes sin necesidad de sacrificar tantos esfuerzos y gastar tanto papel. Al público le gustó la obra; es muy divertido oír ejecutar a un coro —perdón, dos coros (uno de niños)—, varios solistas y una bien nutrida orquesta sinfónica, cancioncillas baratas en una sala de conciertos. La ejecución fué buena. Los admiradores de Orff tal vez dirán: "¡Si la hubieras oído con...!" Las gracias van a Luis Herrera de la Fuente, que parece tener la sana intención de ponernos un poco al corriente en música contemporánea.

La "Novena" una vez más

En su último concierto en Bellas Artes, Josef Kripps dirigió la 9ª Sinfonía de Beethoven. Parece que la ejecución de esta sinfonía siempre crea una atmósfera de ceremonia en el público y en los ejecutantes; basta oír a un alemán decir con cierto temblor

en la voz *die Neunte*, para saber que estamos ante algo que no es sólo una sinfonía, sino un santuario musical para la mayor parte del gran público. Muchos críticos opinan que la "Novena" es inferior en muchos aspectos a la "Quinta" o a la "Séptima", y fué Verdi quien dijo, al oírla, que los alemanes no sabían lo que es cantar; pero todos estos juicios son puramente musicales. Al hablar de la "Neunte" la gente no está pensando en música. Tampoco Beethoven pensó sólo en música cuando la compuso, sino que trató de hacer con ella una proclamación, un acto de fe moral, en fin, algo que tiene que ayudarse con la palabra para dictar claramente su mensaje. Ahí lo tenemos: el mensaje. Esta obra fué precisamente la que inició la interminable sucesión de músicas (por lo general, sinfonías) con mensaje. Ya la Quinta Sinfonía tenía algo de eso, pero el texto de Schiller no deja lugar a dudas. Es interesante el hecho de que la 9ª Sinfonía es la primera gran obra de sentimiento religioso que se aparta del ritual

eclesiástico. Con ella, la música ya no es creación *ad maiorem Dei gloriam*, sino que adopta una actitud moral ante el oyente. Es la Ilustración, simplemente, y eso explica por qué la Misa Solemne de Beethoven nunca se haya hecho tan popular como su última sinfonía. La mejor música de Bach está en sus cantatas y sus misas. Mozart y Haydn se esfuerzan seriamente por hacer música genuinamente religiosa. Beethoven se emancipa por completo y agrega a su música un contenido moral, que puede y debe ser entendido por el oyente. Cuando lleva texto, como en la Novena, no hay dificultades. Pero la cosa se pone grave cuando el compositor se limita a decir algunas palabras oscuras, y es entonces cuando vienen las interpretaciones de lo que el autor "quiso decir". Se pone de moda la sinfonía en la que el compositor se siente obligado a llevar al oyente por tres movimientos "atormentados" hasta el cuarto, en el que triunfan ambos, compositor y oyente, al compás de una melodía altamente "chiflable". De la "Novena" en adelante, todos buscan —y encuentran— el mensaje, ya sea el moral, filosófico o —y esto sí que es bueno— el mensaje de "realismo social". Lo triste es que no todos tienen el genio de Beethoven, y aun para él, el empleo de la voz humana en su sinfonía no era una cosa espontánea. Beethoven mismo confiesa a uno de sus amigos que sus temas le vienen a la mente tocados por un instrumento, nunca por la voz. La Novena es una sinfonía que Beethoven se impuso, y esto es lo que la diferencia de las demás. Para los beethovenianos, una crítica a la "Novena" equivale a una blasfemia. Es posible decir que le desagrada a uno la "Pastoral" o la "Eroica", sin sufrir mayores percances; pero ¡decidle a un beethoveniano que el primer solo del bajo es desagradable o que uno de los coros no es más que griterío!

Desde principios de este siglo ha venido una reacción contra la música de mensaje. Hindemith llama *Spieldmusik* a su música, que no es más que música. Muchos compositores se toman la molestia de afirmar que su música "es solamente música", pero el gran público sigue buscando la anécdota: algunos la sentimental, otros la económico-social. Allá ellos, y que sigan echando incienso... a la "Novena".

LA VENTANA INDISCRETA. De vez en cuando, dentro de la oleada de cine comercial insulso, nos llega una buena película. En esta cinta, Hitchcock, el "mago del suspenso", vuelve por sus fueros después de una larga época de infecundidad. Sin que ésta sea su obra maestra ni mucho menos, tiene originalidad y una técnica de edición que la colocan entre las obras de mejor categoría enviadas por la industria de Hollywood. Es un verdadero alarde técnico cinematográfico.

Recluido en un cuarto hay un fotógrafo de prensa —James Stewart— quien se fracturó una pierna ejerciendo su profesión. Sin nada que hacer durante largas semanas, observa a través de la ventana a sus vecinos. Todos los departamentos del edificio en cuestión dan hacia un patio interior, y así, a fuerza de observar a todas horas, se entera de la vida íntima de los que puede ver. La cámara no sale del reducido espacio de su cuarto, sino para mirar por la ventana. El diálogo está suprimido hasta hacerlo sintético, funcional y verdaderamente cinematográfico. Y la producción tiene un movimiento notable, hecho a base de cortes y montaje, y movimientos de cámara. Prácticamente la cámara y los gemelos que usa el periodista son sus ojos.

Desfilan ante esa indiscreta ventana, una solitaria histérica y otoñal —solterona involuntaria que sueña con el príncipe azul— que da la historia melodramática del film. Una bailarina con una silueta standard estupenda a quien llaman con esa obvia originalidad americana para los apodos: "Miss Torso". Un compositor abandonado y triste, que triunfa con una canción al fin de la película. Pero todos los personajes son incidentales y el verdaderamente importante, causa y razón de las inquietudes del periodista, es un vendedor de quien por muchos detalles se sospecha haya matado a su mujer.

Están bien dibujados los personajes que se ven a través de la ventana, y sobre todo el periodista, con una gran actuación. La novia, chica de sociedad, de columna de Walter Winchell y *Harper's Bazaar*; la enfermera, sobria y típica. La escuálida y simpática Grace Kelly encarna a la novia y sobre todo imprime una profunda verosimilitud a sus escenas de amor.

La película no pasará a la historia y tiene muchos lugares comunes y convencionales,

EL CINE

Por Manuel MICHEL

pero se salva por un amplio margen de caer en la vulgaridad tipo coca-cola, gracias a ese alarde técnico de su montaje.

LA PECADORA DE LA ISLA. Es una película que no tiene por donde cogerse. Lenta, anticuada, pobre de recursos. No tienen los italianos derecho a hacer cosas así, o por lo menos, a enviarlas fuera. La publicidad se hizo en torno de Silvana Pampanini y su paradisíaca indumentaria usada en algunos trozos de la película. Acerca de su pasión y otras cosas que alientan la morbosidad de cierto público. Eso da la pauta para imaginar qué clase de churro-ravioli resulta. En fin una tomadura de pelo de mal gusto.

SANGRE Y LUCES. El cine francés tiene fama de ser el más inteligente del mundo. Y con esta película sobre el maldito tema de los toros y tragedias taurinas se tiene la oportunidad de comprobar que es cierto. Es la pasión y el color

de la "fiesta brava", como dice la publicidad. Pero es algo más. Es un descubrimiento de la podredumbre que hay alrededor del torero: apoderado, amante y periodismo especializado. Y de la verdadera fiera asesina que invade la plaza y que impulsa al hombre a la muerte. Pero también habla de fidelidad en algunos cuantos. Del miedo espantoso que el torero —interpretado por Daniel Gelin— siente unas horas antes de ir a la plaza y a la muerte.

El ambiente —exteriores filmados en España—, está logrado con acierto impecable. No se ven españoles (majas, andaluces), al estilo Hollywood y aun mexicano, comunes en este tipo de películas. No se insiste demasiado en la superficial brillantez de la fiesta taurina, sino que se cala hondo en las emociones humanas. Está bien logrado todo: ritmo cinematográfico, diálogos, color, la intriga amorosa, y la baja intriga de un periodista-publicista-vendedor, etc., con el apoderado del torero,

vil, abyecto, voraz y sin escrúpulos, y la intriga de la amante del torero confabulada con el apoderado para lograr un Cadillac —raro ¿no?— y un pisito sencillo y mono para cobijo de sus amores. La actriz está en tipo, pero es mediocre.

Y una especie de disección del público, influido por el periodista a través de sus artículos, que nos da por resultado una bestialidad increíble. Cariñosos padres de familia, nobles esposos, honorables banqueros, todos gritan y se enfurecen hasta que muere el torero. Unamuno dice que el aficionado a los toros, el verdadero aficionado. "connoisseur, es el colmo y copete de la estupidez". Y por lo menos durante la corrida, lo es.

Disuena la belleza vulgar y la mediocre actuación de la húngara-americana Zsa Zsa Gabor, que si en otro tipo de actividades puede ser una maravilla, en el cine parece que nada tiene que hacer. Daniel Gelin es un actor maduro, sobrio, profundo, que está siempre en tipo. La muchacha morena enamorada del torero —Pili— es maravillosamente ingenua y apasionada. Perfecto su carácter y su actuación.

Una magnífica dirección de Georges Rouquier, adaptación casi perfecta y realización limpia y bien lograda.

LETRA Y ESPIRITU

LA ATENCION DE PIOVENE

Por Tomás SEGOVIA

EN TRE los novelistas italianos de la nueva generación, Guido Piovene es seguramente uno de los más conscientes, de los que han puesto una más lúcida atención en el significado de su obra; y también, tal vez por eso mismo, uno de los que tienen más detractores. En un reciente artículo de *Insula*, su compatriota Carlo Bo lo trata bastante duramente, acusándole de intelectualismo e insinceridad artística. Claro que este artículo expresa puntos de vista extremadamente personales, como se echa de ver enseguida, aunque no sea más que porque el nombre de Pavese, por ejemplo, apenas es mencionado sin más comentario. Puede ser que Pavese no sea a los ojos de todo el mundo el más grande de los novelistas de esta generación; pero evidentemente es injusto no de-

dicarle ni una sola línea en un artículo donde un extenso párrafo se ocupa de un buen escritor como Moravia, pero que, aparte de sus deliciosas narraciones cortas, no tiene en la verdadera novela un aliento siquiera comparable al de Pavese.

Pero en el caso de Piovene hay evidente incompreensión. El calificativo de intelectualista es demasiado fácil, y además califica sólo la manera de un artista, pero nunca decide nada sobre su calidad. Precisamente Italia ofrece un excelente punto de comparación en Luigi Pirandello, al que suelen llamar intelectualista, y que sin duda lo es, pero está sin embargo lleno de vida, de vida directa y fresca, y, además, de sinceridad, precisamente. Es que en arte no es pecado enfocar el mundo con el intelecto; lo que es pecado es en-

focar el intelecto. En cuanto a la sinceridad, habrá que hablar con cautela tratándose de un escritor que ha hecho de ella uno de los temas principales de su obra, y ha dicho sobre este tema tal vez las cosas más profundas que hemos visto desde Proust.

Hay que decir en seguida que Piovene no es un escritor de brillante apariencia. Hay en sus novelas como una monotonía, y también como una monomanía, como una atención sostenida y exclusiva, que sin duda ahuyenta a quienes buscan en la lectura únicamente el espectáculo de un fascinante despliegue de facultades. Sin embargo, estos escritores, cuando se penetra en su órbita, suelen tener una fascinación más profunda y duradera. Por otra parte, Piovene es muy consciente de la fisonomía y de los límites de su inspiración, y aunque esta lucidez no siempre va acompañada de su feliz realización, por lo menos debe darnos a entender que quien la posee no es víctima de ignoradas taras, sino que se enfrenta con sus posibilidades e intenta sacar de ellas el mejor partido posible. Difícilmente puede concebirse mejor

camino para un artista, desde el punto de vista práctico.

Así, por ejemplo, en el extraordinario prólogo de *La gaceta negra*, publicada en español en Buenos Aires, nos dice que sus personajes "son, más bien que los seres físicos que aparecen en la anécdota, algunos temas morales que se corporizan en los seres físicos como temas musicales". En efecto, las heroínas de casi todas sus novelas se parecen mucho unas a otras, casi puede decirse que no son sino variaciones de un mismo tema moral — pero tan musical al mismo tiempo; son como una serie de intentos de esclarecer una misma experiencia; pero esta experiencia es tan profunda y viva, tan sincera y real, y su tratamiento siempre tan inteligente y al mismo tiempo tan sensible, y sobre todo hay en él tanta y tan verdadera atención, que, lejos de fatigarnos, nos sigue iluminando sin cesar.

También desde un punto de vista exterior la construcción de sus novelas es simple y sin alardes. *Piedad contra piedad*, por ejemplo, está constituida por una serie de conversaciones, o más bien de parlamentos exageradamente largos. Sin embargo, este artificio es voluntariamente tan simple y visible, que no pretende ni por un momento envolvernos en su engaño, crearnos una ilusión artística con vistas a un placer intelectual y siempre un poco frívolo, sino que desaparece honradamente por sí mismo, como sucede por ejemplo en las pequeñas novelas intercaladas en el *Quijote*. El mismo nos dice en el prólogo ya citado: "lo menos importante en mis obras es un problema de índole artística, y no lamento sacrificar parcialmente mi fantasía al propósito de documentarme a mí mismo".

Esta manera de enfocar los problemas de la existencia —el del bien y el mal, por ejemplo, en Piovene—, desdénando un poco los virtuosismos formales a fin de poner más de nosotros mismos en esos contenidos en los que nuestra vida está literalmente empeñada, me parece típica de las mejores corrientes de nuestra época. Y sin embargo, desilusiona a algunos que siguen creyendo que la última palabra consiste en las violentas distorsiones estilísticas con que hace 30 años estaba de moda poner a prueba nuestra adaptabilidad a las novedades; y que ignoran la lección, por ejemplo, de Camus, del mismo Sartre, de toda esta generación italiana y de tantos otros que, en nuestro tiempo, no se ocupan ya de ser tan "artísticos", entre otras cosas

porque no son ya las novedades lo que les interesa — ni el arte como cosa aparte, como placer o distracción (por complicada que sea). Al contrario, el arte es para ellos precisamente la manera de no distraerse.

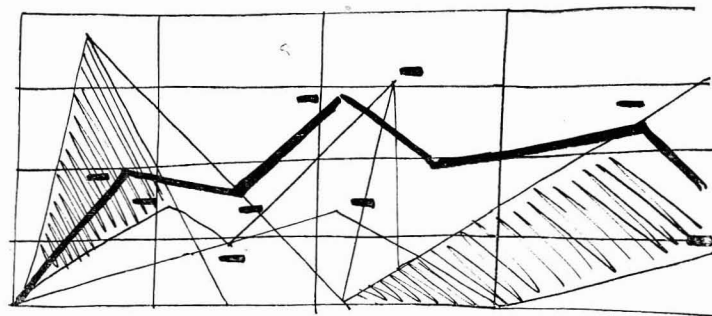
Piovene es uno de esos escritores actuales que se apartan cada vez más del "hallazgo" para perseguir algo más profundo: un encuentro; que en lugar de dedicarse a la caza de hallazgos que, como todas las cazas, tienen algo de deporte, de coleccionismo y de aventuras sin compromisos, salen valientemente al encuentro de sí mismos y de las raíces más hondas de su vida. La fisonomía de un arte es la fisonomía de una atención, y creo que en los últimos años es discernible una corriente cuya atención no es ya una atención curiosa, fragmentaria, brillante, sino más bien una atención continuada y seria, una atención que considera su fidelidad como su más valioso rasgo. Esta corriente es la de esos artistas que en caso extremo prefieren ser fieles a sí mismos a ser fieles a su arte; que *atenden* antes a sus problemas de criaturas que a los problemas del arte; y no, como ha sucedido a veces, porque desdénen alegremente la seriedad en el arte, sino precisamente porque les parece que esta seriedad, y el arte todo por lo demás, no tiene más sentido que expresar, fundar e ilustrar la sustancia de esas criaturas.

Esto es lo que Piovene expone, con esa maestría que sólo da la veracidad, en el prólogo de *La gaceta negra*. Y esto es lo que ha hecho, a su manera y en su terreno, a través de toda su obra. Esa moral que impregna musicalmente todas sus novelas, y que a Carlo Bo le parece un poco fácil, es sin embargo la entrañable moral que se desprende de la vida de un hombre, una moral bebida día a día en la existencia en la tierra, sin ilusiones ni especulación descarnada, pero con la más honesta y viril atención. "No veo en el mundo nada bueno que no sea un acto de dominio sobre la muerte y la desventura", nos dice. Y esto: lo bueno y lo malo que se ve en el mundo, es lo único que le absorbe, y con él a sus personajes. Y entonces no puede importarnos mucho que el autor no se detenga demasiado a entregarnos una vistosa envoltura psicológica de estos personajes, puesto que ellos solos se organizan desde su centro más vivo y profundo, desde su alma que es más que

su "carácter", para ofrecernos la carne viva de su existencia, que es carne moral y metafísica. Porque a Piovene no le interesa deslumbrarnos con su arte, sino únicamente estar atento por medio de él, y al mismo tiempo hacernos participar a nosotros de esa atención a algo que ha visto, que ha entendido en esta vida, y que le parece como su melodía profunda. Por eso sus personajes encuentran debatiéndose

en las sombras su poco de sustancia luminosa, porque lo que Piovene ha visto y a lo que ha atendido, es que la virtud está hecha de "materia vil", pero no por ello es "menos resplandeciente". Y porque —nos dice— "no he conocido uniones dignas de existir sino entre almas discordes que bajo el soplo impetuoso de un viento blanco se unen precariamente, castigando así a la muerte que las invade".

LIBROS



LAS INVERSIONES EXTRANJERAS Y EL DESARROLLO NACIONAL

Por Mario PUGA

EL Ingeniero don José Domingo Lavín ha planteado con un importante libro que acaba de entrar en circulación,¹ el fundamental problema del destino económico de los países de América Latina. Aunque la discusión se basa en la experiencia histórica de México, en diversas partes de su obra trae a colación oportunas referencias a las economías de otros países del Continente, que complementan el cuadro general del estado económico de nuestros pueblos iberoamericanos.

¿Por qué consideramos importante esta obra? Baste decir que es un libro que ocupará lugar destacado y permanente en la no abundante bibliografía sobre el problema económico nacional, por su valentía de expresión, la argumentación bien ceñida a los elementos de hecho, y el rigor lógico de su desarrollo.

Economía semicolonial

La primera nota que destaca es la sinceridad y franqueza del lenguaje. Apoyado en el

estudio de la teoría económica del capitalismo, se decide contra la posición del viejo sistema engendrado y protegido por el liberalismo. Sus doctrinas, que contrastan con la realidad actual de un mundo ocupado por grandes economías imperiales, que absorben las reservas y energías de los pueblos de la periferia, han sido hasta ahora los vehículos de la expansión de aquellas y del rezago de las economías explotadas. Al amparo de las doctrinas económicas del liberalismo se ha producido la experiencia de México —y decimos con ésto, de América Latina— desde los días de su independencia hasta el presente. Estas doctrinas, no obstante que no las práctica en forma alguna Estados Unidos, preceden a los movimientos de expansión del capital norteamericano excedente.

México, afirma el autor, es un país de economía colonial, no obstante los aparentes desarrollos realizados desde la Revolución de 1910 y, notablemente, durante el gobierno del general Cárdenas. Es colonial: 1) porque durante casi un si-

gle se siguió la política de entregar los recursos naturales al capital extranjero; 2) porque se dieron en concesiones y en explotación monopólica los servicios públicos fundamentales; 3) se ha permitido y se mantiene aún, la libertad de explotación de las riquezas naturales, determinando una progresiva descapitalización del país; 4) la admisión incontrolada del capital extranjero y el proceso de descapitalización del país, explican y determinan la escasez de capitales nacionales. Todo esto se manifiesta como una balanza de pagos de crónico desequilibrio, con saldo deficitario y en la dependencia de la economía mexicana de los mercados exteriores, en sus cuatro quintas partes, del de Estados Unidos.

La descapitalización

Como México, América Latina es explotada intensivamente en sus recursos naturales, en medida que beneficia a las empresas extranjeras, perjudicando al país explotado. La explotación de las reservas de materias primas, ha determinado la deformación de las estructuras económicas y, por ende, del aparato político-jurídico nacional. A la economía colonial sigue una organización política y legal coloniales, adaptándose a propiciar el aumento de la dependencia económica de nuestros países. Para ello, la libertad de cambio, el libre movimiento de capitales, es el mejor vehículo. El resultado anual de las cuentas internacionales hace inevitable una salida cuantiosa de recursos mexicanos, en pago de capitales, importaciones de maquinarias y artículos de consumo, y por los servicios de intereses, dividendos y demás que originan los créditos y las inversiones que recibió el país.

No existiendo topes, el principio elemental y no discutido de los vasos comunicantes funciona sin dificultades: la corriente de los capitales, que llegaron a México como motores económicos, se desplaza rápidamente hacia el exterior en forma de utilidades muy altas, pago de intereses y servicios al país de origen del inversionista.

La descapitalización es absoluta, cuando efectivamente el país pierde parte de su inventario de capital físico; o relativa, si la salida de utilidades y los servicios de los préstamos permiten un desarrollo del capital total de la nación, sólo inferior al crecimiento de la población misma y sus necesidades. La descapitalización se traduce en la pauperización

progresiva de los pueblos explotados.

El capitalismo planeado

México está ante una grave disyuntiva, como frente a una encrucijada está toda la América indohispánica: acepta su destino colonial y entonces persiste en sus prácticas liberales; o se rebela contra ese supuesto destino histórico y asume en sus propias manos la construcción de su economía nacional. Paradójicamente, a una aspiración nacional de emancipación económica que es inocultable en todo el Continente desde la Primera Guerra Mundial, y desde 1910 en México, corresponden conductas políticas que perpetúan el colonialismo. De acuerdo con el autor "la tendenciosa propaganda de que el capital no tiene nacionalidad" contribuye a esta paradoja. Porque al tiempo que alienta el ingreso incontrolado de capital extranjero —con el efecto de descapitalizar al país explotado—, crea condiciones de desventaja para el capitalismo nacional deprimido por la competencia exterior.

Ante el desarrollo imperial del capitalismo, el autor propone, como solución, que se adopte una política y una conducta nacionales tendientes a crear una verdadera democracia capitalista. Este sería un capitalismo nacional, protegido por medidas económicas, fiscales y políticas destinadas a impedir la competencia desleal, el dumping, la evasión de recursos, la operación monopólica exterior, etc., que perjudican y retrasan el desarrollo de la empresa nacional. Pone por encima del interés privado del empresario, el interés de la sociedad misma como un todo. Este sería un capitalismo protegido, planeado y democrático.

Pero, nos preguntamos, ¿es posible llegar a este resultado que propone el Ingeniero Lavín? La experiencia histórica de Estados Unidos, indica que, no obstante las políticas adoptadas, el proceso capitalista desarrolla sus consecuencias y pasa necesariamente de una producción en mercado abierto a otra en mercado cerrado; de la empresa libre a la gran empresa, monopólica, controlada por grupos de vastos intereses. Tras de la etapa heroica del capitalismo de la libre competencia, de la política de puertas abiertas y de mercados sin barreras, llega la política de control, de exclusión y protección.

La democracia ha sido la nodriza del capitalismo; es todavía necesario para el desarrollo económico. Pero una vez desarrollado el capitalismo, la democracia cede su lugar a la

plutocracia, el gobierno erigido por los clanes de empresarios, hombres de negocios y grandes comisionistas.

De acuerdo con el autor, México, como América Latina, debe emprender un camino definido hacia su emancipación económica. Porque una verdadera soberanía nacional solo existe en la medida en que existe la soberanía económica.

1 JOSÉ DOMINGO LAVÍN, *Inversiones extranjeras*. Colección de temas económicos y políticos contemporáneos. E.D.I.A.P.S.A. México, 1954. 425 pp.

JAMES JEANS, *Historia de la Física*. Breviario, 84. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. 417 pp.

Una labor especialmente difícil es reproducir en un compendio la vida de lo que, al través de tantos siglos, ha sido la Física. Cuando se va, como en este breviario de Jeans, de las primitivas explicaciones de los equinoccios y de los eclipses a la moderna teoría de los Cuanta (precedida por una explicación sucinta de la teoría cinética de los gases (siglo XIX) y completada con una rápida excursión por los descubrimientos de Planck, Bohr, Heisenberg, Born, Jórden, De Broglie, Schrödinger y Dirac), la empresa, además de las dificultades inherentes a todo opúsculo sintético, se torna complicada en grado máximo dado el género científico de que se trata. De la teoría de la transmigración de las almas que defendía la fraternidad pitagórica de Crotona a la Mecánica de las Matrices, aparece tal número de vicisitudes históricas que sólo un ojo experto y ordenador es capaz de hacer un cosmos de este caos. Jeans ha sabido no sólo compendiar con inteligencia este abundantísimo material, sino que lo ha podido presentar de una manera asequible al lector que, sin ser especialista, se interesa por esta clase de problemas que conmueven en particular a nuestro siglo.

E. G. R.

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO, *El heroísmo intelectual*. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 170 pp.

José Antonio Portuondo, nos entrega una importante obra de crítica literaria. No es una crítica desde "arriba", al ras de la espuma, con los dedos ensortijados por una valoración meramente estética, sino que, como indica el título de los once ensayos que forman este volumen, es una "heroica" crítica intelectual que consiste, para decirlo con palabras

del autor, en "mirar de frente la realidad en crisis, cuando resulta a veces más cómodo y siempre menos riesgoso escamotearla tras la alusión oscura o la evasión formalista".

En este libro, donde se tratan multitud de problemas, donde se salta de un análisis de la obra del escritor italiano Leo Ferrero, al cuento hispanoamericano, donde, en fin, hay un buen número de estudios y referencias que comprenden a nuestros mejores escritores americanos, se advierte una clara conciencia de la separación, "en esta desajustada Pre-historia que estamos viviendo", de la realidad americana y su literatura.

La copiosa información, el correcto punto de vista para enfocar los problemas literarios, la justipreciación de la mayor parte de los escritores que tienen vigencia en nuestra América, hacen de este libro un breviario único para iniciar un serio estudio de gran número de temas literarios actuales. Su análisis de las literaturas contemporáneas de otras lenguas, del italiano, del inglés, revelan un gran conocimiento, no sólo importante por la extensión, sino por la tensión, por el calor con que destaca las cualidades humanas y literarias de cada escritor y por la pasión con que denuncia las traiciones, las incomprensiones o los retorcimientos "exquisitos" de multitud de prominentes hombres de pluma.

E. G. R.

JUAN DÍAZ COVARRUBIAS, *El Diablo en México*. Prólogo de Pedro Frank de Andrea. Biblioteca Mínima Mexicana, 4. Ediciones Libro-Mex. México, 1955. 136 pp.

El prólogo que aúna la sensibilidad y el método, prepara a los lectores mediante una síntesis de la vida y la obra de Díaz Covarrubias, para un goce activo de esta obra, cuyos méritos aunque muchos, requieren una presentación histórica para ser justamente apreciados. De esto se encarga Pedro Frank de Andrea, quien se ha constituido en un entusiasta animador de las letras patrias. La Biblioteca Mínima Mexicana se ha propuesto presentar las obras de los autores mexicanos más representativos, de hoy y de ayer, en beneficio de la mayoría de los lectores. En el presente caso, se hace patente la meritoria labor editorial, ya que *El diablo en México* no se había reimpresso aproximadamente desde hace un siglo.

Juan Díaz Covarrubias conoció en muy poco tiempo



ARTE EN MEXICO

EL ARTE EN MEXICO DURANTE EL VIRREINATO

Resumen histórico

Por MANUEL ROMERO DE TERREROS

México, 1951. 160 páginas. 150 láminas. En tela \$ 25.00.

LA ARQUITECTURA DE MEXICO EN EL SIGLO XVI

Por PABLO C. DE GANTE

Segunda edición revisada y aumentada. México, 1954. xxiv-328 páginas. 250 láminas. En tela \$ 30.00.

LA CATEDRAL Y LAS IGLESIAS DE PUEBLA

Por MANUEL TOUSSAINT

México, 1954. xvi-248 páginas. 244 láminas. En tela \$ 40.00.

EL PLATERESCO EN MEXICO

México, 1954. 48 páginas. 120 láminas. En tela \$ 18.00.

Por LUIS MAC-GREGOR

EDITORIAL PORRUA, S. A.

Argentina 15. México, D. F.

Revista ARTES DE MEXICO

NUMERO 5 Y 6

LA PINTURA MURAL CONTEMPORANEA

TEXTOS DE

CARLOS PELLICER, RAFAEL GARZA LIVAS, ANTONIO RODRÍGUEZ, DAVID ALFARO SIQUEIROS

9 REPRODUCCIONES A TODO COLOR.

121 EN HELIOGRABADO.

TEXTO EN INGLES

DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS

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

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BEHRING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero 174

San Juan de Letrán 24

Insurgentes Norte 200

Atenas 38-B

Av. la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

Av. la Paz y Tecoyotitla

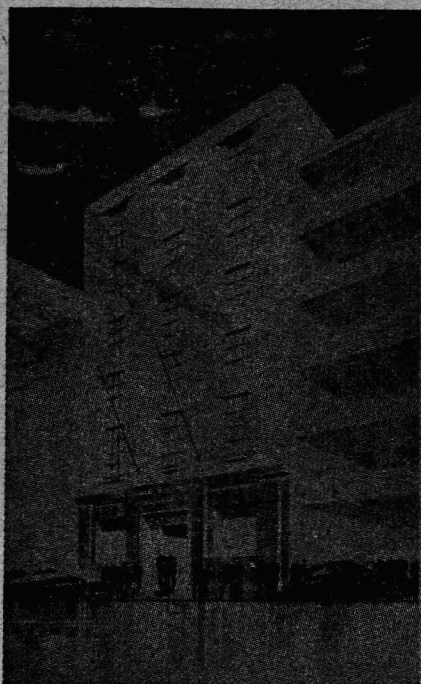
Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 185

Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



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

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

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

Steele

LOS MUEBLES
DE ACERO DE
MAYOR DEMANDA
PORQUE
SON...



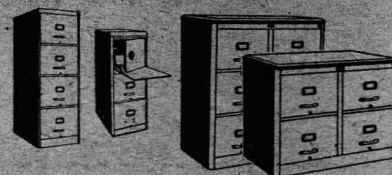
EMINENTEMENTE
FUNCIONALES Y
*Lucen más
Duran más
Satisfacen más*

Los Muebles "STEELE" son eminentemente funcionales y constituyen la mejor, más moderna y completa línea de muebles aerodinámicos de acero de bellísima presentación y calidad insuperable. Todas las unidades son "Supremizadas", proceso exclusivo que las preserva del óxido y multiplica los años de su duración. Acabado standard en gris o verde olivo. Opcional en caoba o nogal.

ARCHIVEROS AERODINAMICOS *Steele*

Cuatro modelos, tres en tamaño carta u oficio y otro en tamaño carta con Caja de Seguridad. Los dos modelos dobles tienen cubierta integral de linóleoum. Reúnen todas las características de la línea de Muebles de Acero STEELE, de eficiencia y calidad insuperables.

Gavetas montadas sobre un sistema especial de balas de acero, para su perfecto deslizamiento. Con doble suspensión que permite sacarlas en toda su extensión. Chapa y botón automático de cierre en cada tiradera.



Pida mayores informes a:

H. Steele y Ca., S.A.

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

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840.
Clavería Sur.

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

MEXICO 16, D. F.



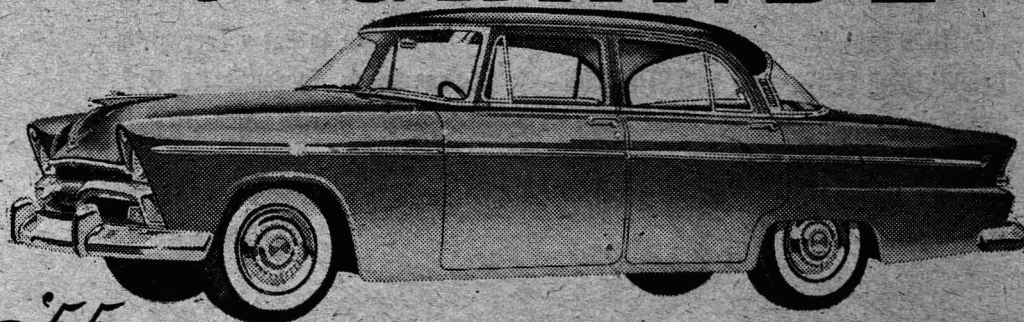
INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM

ARTICULO 123 No. 42

EL MAS GRANDE

de todos los
autos de
bajo precio...



Plymouth 55

AHORA CON MOTOR HY-FIRE V-8 DE 167 CABALLOS!

HOY... Y EN TODA OCASION, LOS PRODUCTOS CHRYSLER SON SU MEJOR INVERSION

P R E T E X T O S

de Andrés HENESTROSA

Junto con el cuento, es la novela el género literario más difícil, el que tiene un mayor número de reglas para su ejecución, el que exige condiciones más intrínsecas del escritor. Su factura requiere, a un tiempo, un escritor, un ambiente y un pueblo. Hasta que no se descubra, hasta que no se identifique por sus más esenciales atributos al hombre americano, la novela que se forje entre nosotros será simplemente el anuncio, la promesa, la señal, la certeza de que se trabaja en su búsqueda. Lo que hay es una naturaleza americana, bravia, inculta, pero más real, más poderosa que el hombre, hasta el grado de que éste vive y muere pendiente de su acecho, defendiéndose de ella. No su aliada, sino su enemiga. No en balde las novelas que corren en América, como nuestras novelas, son un resumen de nuestra naturaleza, en la que el hombre forma al lado de la flora y de la fauna; los personajes son un poco árbol y otro poco tierra. Cuando el hombre se descuida en América, le nacen hojas. Algo nos está diciendo que este no es todavía el hombre americano. Cuando le vemos descrito en las novelas nos disgusta, así admiremos su enjundia, su calidad telúrica. Quien lo describe, se queja de él, lo considera un fracaso de la tierra, algo así como una aberración, pese al deleite que su espectáculo sugiere. Cuando Azuela, cuando Rivera, cuando Gallegos, cuando Güiraldes lo enfrentan, lo pintan natural, sin labranza. Muestran la canteira nada más en que alguna vez será esculpido.

Naturaleza, eso parecemos ser. Lo que un día dijo Sarmiento, a la entrada del Facundo, parece vigente aún. Si un destello de literatura nacional, dijo más o menos, podía brillar, momentáneamente, en los nuevos pueblos americanos, sería el que resultara de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, que da lugar a escenas peculiares, tan características y tan fuera del círculo de las ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres.

No hemos hecho otra cosa: describir la naturaleza, describir al hombre americano, todavía colgado de la naturaleza, como de los hombros de nuestras indias, el hijo. Pero novela es versión de la vida. Por eso son nuestras novelas Los de Abajo, La Vorágine, Doña Bárbara, Don Segundo Sombra. Pero es evidente que cada uno de nosotros siente que todavía no son las novelas de América. Un género de novelas, sí, pero provisional y transitorio. Al hombre se le pinta, se le define, no se le condena, ni se le juzga en el ámbito de la novela. Porque el hombre ame-

ricano todavía no puede escucharse a sí mismo, pendiente como está de la voz de la naturaleza que lo circunda, es que todavía no ocurre la novela americana, entendida en el sentido de Dostoiéwski, Balzac, Stendhal.

Si al lado de estas circunstancias ponemos el mero quehacer literario —la hechura de la novela—, el problema se agiganta, se torna invencible. En algunos novelistas hay ojo y garra, buenos para asir, para reflejar, para transcribir, incapaces para desentrañar el misterio, el dolor, los móviles últimos del hombre. Ejemplo: Azuela, cree que la Revolución Mexicana fue sólo grito, y no voz, sólo ímpetu y no propósito. Quien cae en su torbellino, dijo, ya no puede detenerse y rueda como una hoja a merced del viento. Nadie como él ha pintado las exterioridades de la Revolución, justamente por los dones que hemos señalado como armas de algunos de nuestros novelistas. Se puede alegar que una exacta, fotográfica descripción de los acontecimientos, trae pareja una imagen del alma de los hombres que la forjan. Ciertamente. Pero el arte busca decir por otros procedimientos las cosas. La calidad de Los de Abajo le llega por la insuperable materia prima que la informa. Materia prima que en manos menos hábiles se frustra, pues sólo un buen literato, un escritor de condiciones, puede superarlas sin contradecirlas. Tanta mala literatura que ha producido la Revolución viene de eso: de que literatos sin genio han querido enmendar el hecho escueto. Y así, se han quedado en lo macabro, en lo sangriento, en lo pintoresco. Sólo Martín Luis Guzmán, el prodigioso escritor, partiendo de los hechos escuetos, logró crear una manera de nuestra literatura revolucionaria: dura, tremenda, pero sin ceder al gusto por la descripción, amén de fraguada en una varonil y altiva prosa. Los de Abajo es una novela mexicana, pero no una novela de la Revolución.

Otros escriben tan bien, ahondan tanto, que sus personajes, de tan reales, parecen fingidos. Es lo que a ratos ocurre con Rómulo Gallegos, el otro gran escritor hispanoamericano. O bien la descripción y el gusto por lo lírico, se superpone a los rigores del género, manifiesto en un estilo torpe y desigual: La Vorágine, por ejemplo, parece a ratos escrita con la mano zurda. Don Segundo Sombra es, de todas las novelas americanas, aquella en la cual el mejor equilibrio se alcanza, en la que los hombres y el paisaje se mueven más armónicamente. Un hombre menos natural, una naturaleza menos indómita, permiten a Ricardo Güiraldes escribir una novela en la que la naturaleza no tiene primacía, en que lo tremendo no es el leit motiv.

Todo esto no tiene afán de querella. Es sólo para situar a un grupo de escritores, que huyendo de la selva, la pampa, las

(1837-1859), grandes experiencias vitales: la orfandad, el amor sin fortuna, la guerra, y la muerte. Todo esto en 22 años aún no cumplidos, en los que alcanzó a crear una obra, que aunque resienta de juventud, merece ser tomada en cuenta, al menos como una gran promesa malograda.

El asunto principal de estas prosas es erótico; pero a pesar de su juventud el autor no sólo gusta de describir los sentimientos, sino que también observa las costumbres de su época, y además posee una filosofía personal —producto de un fracaso amoroso—, que no es otra cosa que una dualidad permanente entre la materia y el espíritu, lucha de contrarios que Díaz Covarrubias toma como causa de los conflictos dramáticos de sus novelas, que al fin se disuelven con algunos toques de ironía. Los personajes de más relieve son adolescentes, cuya principal ocupación es el amor que ejercen en

tambochas y la sierra, se pusieron a escribir atentos a ejemplos europeos: escribieron novelas —de alguna manera hay que llamarlas—, sin emoción mexicana, sin raíz humana, mera literatura. Novela como nube, de Gilberto Owen, Dama de Corazones, de Xavier Villaurrutia, pueden ser los ejemplos clásicos de esta manera de la novela mexicana. Están escritas de espaldas a la patria. La literatura la hacen las mejores inteligencias de un pueblo. Y si los escritores copian, parten de inspiración ajena, se puede pensar que algo funciona mal en ese pueblo. Porque una patria es, al mismo tiempo que su constitución política, su literatura. Hay en Dama de Corazones un instante en que el personaje, distraído, en vez de tumbar la manzana del árbol, se deja caer él. Igual que en Jean Giroudaux. No que la literatura sirva como medio de propaganda. Para la propaganda política está el panfleto, la proclama, el manifiesto, el discurso. Y una buena proclama, vale por una novela. Y se puede cambiar la gloria de novelista por la gloria de panfletario. Pero la novela tiene que estar tramada con los elementos nacionales, si quiere saltar las fronteras nacionales. Los grandes escritores han sido siempre nacionales, y han estado afiliados a las ideas más generosas, más excelsas de su tiempo. Sólo así se incrustan en la universal. Sólo así son universales. Por lo mismo que representan la síntesis de los defectos y las virtudes del pueblo que los sustenta. Natural, sencilla, directamente, un gran artista procede de su tierra. Otra cosa es mentir, es equivocarse la ruta, es precipitarse por las cavernas de la barbarie literaria, como decía Ganivet.

* Versión taquigráfica de unas palabras pronunciadas en la sesión-comida del P. E. N. Club de México, el 13 de febrero de 1943.

todo lugar, ya en escenarios naturales: jardines románticos, o bien, en teatros y templos del gusto costumbrista. El poder sintético de Díaz Covarrubias favorece la existencia de personajes secundarios, tipos y caricaturas que colaboran al buen éxito de las situaciones. Las heroínas son de dos tipos: espirituales y sensuales, creaciones que encarnan ideales opuestos; así toda la obra de Díaz Covarrubias se mueve en dos direcciones paralelas pero rivales: positivismo y espiritualismo, sentimientos y costumbres, idea y realidad.

C. V.

JUAN JOSÉ DE ARRIOLA, *Décimas de Santa Rosalía*. Selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Los Presentes. México, 1955. 120 pp.

La selección —que no tiene un fin erudito, sino estético—, reduce el original en cinco tantos, para facilitar la lectura

de este extenso poema, que permaneció inédito durante dos siglos, y que hasta nuestros días aparece en especial edición de lujo de Los Presentes. Las notas, aunque de estilo arcaizante, cumplen su cometido, poner al día la figura casi olvidada de Juan José de Arriola. Muy pocos son los datos que se poseen sobre la vida del autor de estas *Décimas*. Nació en Guanajuato (1698), ingresó en la Compañía de Jesús, en donde se ocupó de enseñar humanidades y retórica, murió un año después de la expulsión de los jesuitas, a los 70 años de edad. El historiador Osorio valora con sobriedad su talento poético, en el que tuvo: "facilidad, gracia, entusiasmo y decoro". De su obra numerosa sólo nos han legado *Canción a un desengaño*, en la que imita, como otros muchos poetas de aquel tiempo, a la famosa y muchas veces emulada *Canción* del P. Matías de Bocanegra; y su texto capital las *Décimas de Santa Rosalía*, que es un bello ejemplo de superación al tema impuesto, mediante el color y el ingenio de la escuela barroca mexicana: "Chupó el múrice encarnado / de aquella Llagla divina, / que si no fue clavellina / fue clavel disciplinado: / y entre el carmín matizado / y entre nevados albores, / labró con ambos colores, / sin que el Abril tenga queja, / —hermosa, animada Abeja— / el panal de sus Amores". Escuela que se ha denominado, "evolución calderoniana del gongorismo: el gongorismo que en... Calderón contiene su desenfreno latinizante, en gracia de la claridad popular, pero... magnifica sus restantes valores: el conceptista discreto sutil, la agudeza y arte de ingenio, la magnificencia imaginativa y verbal". Y estos materiales expresivos recargados de sinestesias y otras figuras retóricas, connaturales a su tiempo, además de los ya mencionados influjos, resienten otros aunque no muy claros, a no ser el de Sor Juana.

C. V.

ROBERTO LÓPEZ ALBO, *Bertín*. Los presentes. México, 1955. 90 pp.

Un niño sensible e inquieto, hijo de pescadores, vive en un puerto del norte de España, bajo el actual régimen fascista. La familia es humilde y pasa hambre con frecuencia. El niño va anotando en su diario las sucesivas facetas —alegres, extrañas, tristes— que la vida le presenta. El núcleo emocional de la vida de Bertín consiste en su cariño y admi-

ración hacia el hermano mayor, prisionero por sus actividades secretas contra el régimen. El hermano vuelve a casa, pero por un momento. El pequeño le añora al punto de ponerse su boina para *sentirlo un poquitín*. Al final, un panorama triste parece abrirse para él. Comienza a sentir las duras leyes del mundo de los mayores:

Luis le ha dicho a su padre que ayer supo que habían cerrado la fábrica donde trabajaba Tonio. Dice que algunos protestaron, pero que no salió nada en los periódicos. Luis mira a su madre y dice que está seguro de que Tonio no ha tenido nada que ver en eso; pero como ya lo conocen mucho, lo pueden haber metido en la cárcel. Dice que siempre que pasan esas cosas agarran a los más conocidos, pero que los sueltan enseguida. Y la madre dice: Sí, lo soltarán cuando ya me haya muerto, si no lo matan a él antes.

Cuando este personaje, Luis, sale de la casa, Bertín le ve marchar. Sus hombros caídos le recuerdan al hermano. El libro termina con una silenciosa invocación:

Ya sé que tú no eres Tonio, pero eres su amigo desde pequeño, y con el tiempo a lo mejor te quiero como a él; y así, juntos, podemos esperar a que él llegue... ¡Porque yo sé que Tonio está vivo! ¡Porque yo... yo lo siento! ¿Verdad que sí, Tonio?... ¿Verdad que estás ahí, en Francia y que ahora sí recibiremos carta tuya?

Roberto López Albo no es un escritor *profesional*. Ha escrito este relato por necesidad interior y no ha buscado conscientemente el artificio literario. Pero al enfocar el mundo desde los ojos de un niño ha convertido su relato en poesía. La inocencia pone magia en la realidad. Cuando Bertín dice: *Yo me he quedado solo, y la pelota también se ha quedado sola en el jardín, esperando...* utiliza un lenguaje realista —para él— y acorde con la intención de robar esa pelota abandonada por otros niños. Sin saberlo, lo ha dicho poéticamente. Así, Bertín convierte en expresión lírica todas sus experiencias. Ante una niña enferma dice que *sus sábanas han de estar bien blancas para espantar la tisis*. Ahora véasele frente a la muerte de esa misma niña:

... Pilarín se queda muy quieta dentro de la caja y no me dice nada. Yo quería darle un beso, pero no me atreví. Entonces, sin que me viera nadie, he dejado caer dentro de la caja dos bolitas de cristal, de las grandes, a colorines... A Pilarín le gustaba mucho jugar con ellas.

¡Cuánta poesía y cuánto sentimiento concentrados en ese *¡sin que me viera nadie!*

La prosa poética se hace así, expresando una actitud espiritual nacida del contacto con la realidad, y no buscando una aproximación a la forma poética. Un relato en prosa puede no tener metáforas, ni ritmo, ni bellas sonoridades, y ser perfecta prosa poética. Esta prosa inocente y sencilla de López Albo recuerda la de Charles Louis Philippe en "La Madre y el Niño" y la de Juan Ramón en "Platero y yo". Tiene esas mismas virtudes de magia y honradez, tan necesarias para nuestra actual literatura, que marcha a la huesa entre medusas de *ficcionadores* y hachazos de realistas.

De Roberto López Albo se pueden esperar con justicia cosas estupendas.

J. DE LA C.

CESARE ZAVATTINI, *Totó el bueno*. Traducción de Lido Monti. Ediciones La Isla. Buenos Aires, 1954. 166 pp.

He aquí la fábula en que se basara aquella película italiana "Milagro en Milán". El libretista de "Ladrones de bicicletas" y "Humberto D.", demuestra que también sabe moverse en el terreno literario. Sus artículos humorísticos en la prensa italiana y sus novelas "Parliamo tanto di me" e "I poveri sono matti, e lo sono il diavolo" han sido ampliamente leídos y comentados en Europa. Zavattini ha escrito este relato para sus niños y ha puesto en él los ricos matices de un espíritu sutil y generoso. El cuento nos habla del angelical Totó, nacido entre unas coles y criado por una vieja viuda, y que se convertirá en el guía espiritual de un campamento de parias. Cuando éstos se ven amenazados de expulsión por el millonario Mobic, Totó se enfrenta a las *fuerzas vivas* con la ayuda de cierto poder milagroso que le otorga un ángel. Totó salva al campamento y llega a ser gobernador de la ciudad, pero la gloria le adormece y una conspiración le obliga a irse volando en una escoba hacia un lugar donde buenos días quiera decir realmente buenos días. Esta trama sirve para presentarnos tipos caricaturescos como el mendigo humilde que sólo pide limosna a los otros mendigos, o como el ladrón que asalta a los transeúntes poniéndose la pistola contra el pecho y diciendo: "La bolsa o mi vida". La crítica social es de las que no deja el mal sabor de boca propio de las obras de tesis. La traducción de Lido Monti es un tanto descuidada.

J. DE LA C.

PÍO CARO, *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Colección Estela. México, 1935. 280 pp.

Es innegable que hoy el cine neorrealista italiano es una robusta corriente artística con sus características y sus leyes y capaz de hacer cambiar la trayectoria de este arte. Este libro de Pío Caro, escrito con un gran amor y con un estilo desaliñado, es el primero que sobre el tema se publica en español, y sólo por eso resultaría de interés.

Se trata de una historia y una interpretación de la escuela neorrealista, desde sus más remotos antecedentes, como *Sperduti nel buio* de Martoglio, hasta sus más recientes tendencias, como el "realismo fantástico" en *Milagro en Milán* y el intimista en *Humberto D.* Pío Caro ha dedicado gran parte de su estudio a la obra producida por el binomio De Sica-Zavattini. De este último se citan largos y notables párrafos de teoría neorrealista. En realidad, la figura de Zavattini domina todo el libro, lo que nos parece justo, pues creemos que este original libretista cinematográfico es el verdadero creador del neorrealismo. Pío Caro se ha empeñado también en combatir algunos prejuicios que pesan sobre la escuela, prejuicios basados en puntos de vista erróneos, como el de creer que el neorrealismo no es un intento artístico y que busca sólo el documento. Contra esto cabe citar una frase del mismo Zavattini: *Indudablemente existen formas fabulosas de analizar la realidad. Pues vengan ellas también: ellas también son formas expresivas naturales.*

Finalmente, el libro se completa con el análisis de los films más eminentes del movimiento —incluso aquellos de México y España que acusan algunas influencias neorrealistas— y con un buen número de fotografías.

J. DE LA C.

OLIVIA ZÚÑIGA, *Entre el infierno y la luz*. Colección Nueva. Guadalajara, Jal. 1953. 104 pp.

Esta novela vale por cuanto es femenina, por cuanto es el retrato del complicado mundo emocional de una mujer. Es curioso que cuando la mujer escribe tiene menos pudores espirituales que el hombre. Son raras las novelistas que no tienen crudezas psíquicas o morales. Debe ser que les estalla todo lo que una sociedad estatuída por el hombre

les ha hecho callar durante siglos. Tal vez por eso parece que escriben más para el hombre que para las mujeres. La mujer se confiesa con los hombres, escribe por, para y contra ellos.

Esto es cierto aunque en este libro la confidente no sea la autora, sino la protagonista, Francisca. Se trata de una mujer bella y sensitiva casada con un hombre pragmático, egoísta y brutal. Francisca se siente unida a su esposo por un flaqueante cariño, por el miedo y por motivos de seguridad económica. Acontecimientos dolorosos como el suicidio del hermano, los actos brutales del marido, el accidente de un hijo y sus propios desequilibrios nerviosos envuelven a Francisca en el caos. Oscilando entre el infierno y la luz, conoce en una fiesta social a Jaime Geliebter, hombre generoso, viril de talento que aparece poco físicamente en el relato, pero cuya personalidad está siempre presente. Apenas iniciada la amistad entre Francisca y Jaime —según parece no pasa de eso—, éste muere, pero deja en el alma de la mujer una huella imborrable.

Olivia Zúñiga ha seguido un estilo netamente impresionista para referir las emociones del personaje. En lugar de describir estados de ánimo los sugiere, relatando las circunstancias: atuendo y arreglo femenino, escenas callejeras —como la pintoresca visión de una calle después de un desfile patriótico—, fiestas de sociedad, un coche avanzando en la noche del campo. Buenas resultan las páginas dedicadas al suicidio del hermano, a la enfermedad de Francisca y a estados depresivos, tal como el viaje de la protagonista en un sucio e incómodo vagón para braceros, después de la grata cena en un pullman.

Un defecto destaca demasiado en la trama: hay un gran número de encuentros fortuitos entre los personajes centrales, en la calle, en vehículos, en lugares públicos. No se puede decir que este libro sea una novela. Aunque algunas páginas bajan en calidad es un relato bastante directo, muy torturado, que nos recuerda por su tono romántico-existencialista el libro de otra escritora: *Nada*, de Carmen Laforet. En instantes se ve la delicada mano que escribiera ese inolvidable *Retrato de una niña triste*, que tal vez era menos intenso, pero que tenía más poesía. El libro es de moderna presentación y lleva dibujos abstractos de Mathias Goeritz.

J. DE LA C.

ALVARO ARAUZ, *Tirso y Don Juan*. Colección Temas Teatrales. México, 1954. 58 pp.

Don Juan sigue conquistando a las mujeres y preocupando a los hombres. Alvaro Arauz se pone de parte del burlador de Sevilla y lo defiende de las teorías de Marañón, afirmando que psicológicamente y sexualmente es un hombre normal. Todo esto nos complacería mucho si las tesis estuvieran apoyadas en análisis concienzudos, pero en lugar de análisis, Arauz nos da fantasía, prosa colorida, llena de claveles y esplendores. No es que este reseñador esté en contra de las interpretaciones poéticas. Por el contrario, creo que es la interpretación poética la más profunda —ahí está Unamuno—; pero, con tener sus bellezas, este no es un libro poético. Le sobra retórica. Si, eso podría ser: un buen ensayo retórico sobre la figura de Don Juan. Arauz habla de los avatares que al pasar por varios autores —Molière, Mozart, Byron, Zorrilla y Shaw ha sufrido esta legendaria personalidad. Y se le olvidó uno de los más importantes, el Don Juan que el ya mencionado Unamuno *hermano Juan o El mundo es* presenta en su comedia *El teatro*. En ella Don Juan tiene un final quijotesco: el burlador muere sosegado y cuerdo. Cuando alguien dice: *¡Y qué bien le cae el sayal!*, Inés contesta: *¡Mejor le cae la agonía!* Y es verdad, sólo a los grandes no les queda holgada la agonía. Con tanto garbo la vistió Don Juan que tuvo un apasionado defensor —y ese es el mérito del libro que comentamos en Alvaro Arauz. Por intención no quedará.

J. DE LA C.

LEN HOWARD, *Los pájaros y su individualidad*. Breviarios, 102. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 252 pp.

Miss Howard ha dedicado su vida a los pájaros y comparte con ellos su casa de campo. Esto le ha permitido conocerlos, no como entes biológicos, sino como individuos. Cada pájaro tiene su propia biografía. Len Howard nos presenta la vida *personal*, particular, de *Cabeza pelada*, *Monóculo*, *Dobbs*, *Tinta*, etcétera, y nos relata sus idilios, sus luchas, la construcción de sus nidos y mil detalles íntimos que nos hacen pensar que en estas aladas criaturas hay algo más refinado que el instinto. Todas las consideraciones acerca del canto de los pájaros nos parecen más interesantes que el relato de la formación de un tenor o la técnica

del *do de pecho*. Especialmente conmovedor resulta el caso del mirlo que llegó a componer, sobre un sencillo trino, una frase musical parecida a un Rondó de Beethoven. Es un libro informativo, pero aquí sí cabe decir que el tema lo ha elevado a un plano lírico. La obra tiene ocho excelentes fotografías. Es de lamentarse que los editores no hayan incluido un número mayor. El breve prólogo es de Julián Huxley.

J. DE LA C.

SIMONE WEIL, *Carta a un religioso*. Traducción de M. E. Valentié. Sudamericana. Buenos Aires, 1954. 64 pp.

Simone Weil, en su personalidad de filósofa y cristiana, expone ante la Iglesia cierto número de problemas y dudas planteados en puntos como: la presencia de un sentimiento idólatra en la gran mayoría de los cristianos, evidente en la creencia del poder milagroso de imágenes y lugares santos; la casi certeza de que el contenido del cristianismo existía antes de Cristo en las religiones de los pueblos egipcio, caldeo, persa y griego; la semejanza de ciertos mitos egipcios y griegos con textos de las Escrituras; el paralelismo de Prometeo con Cristo, de Atenea y Hestia con el Espíritu Santo, del poema escandinavo *La runa de Odín* con ciertos aspectos de la Crucifixión, de la maternidad de la Virgen con la idea de Platón, expresada en el *Timeo*, referente a cierta esencia, madre de todas las cosas y siempre intacta, etc. Más adelante dice: *Cuando Cristo dijo: "Enseñad a todas las naciones y llevadles la noticia", ordenó llevar una noticia y no una teología. El mismo, habiendo venido, decía que "sólo para las ovejas de Israel" añadía esta nueva a la religión de Israel*. Critica S. Weil la inutilidad de las misiones católicas, que apoyándose en el poderío occidental tratan de convencer a quienes creen a su manera. Dice aún cosas más heterodoxas —aunque muy cristianas— como afirmar que aquél que se llama ateo, pero practica el bien y el amor al prójimo, *se salvará seguramente*. Además, agrega, el ateísmo puede ser, en el fondo, la creencia en un Dios impersonal. Finalmente plantea sus dudas acerca de la infalibilidad de la Iglesia y de su apego a los principios de Cristo. Se trata, pues, de un libro sumamente importante para los católicos que deseen razonar su fe, e incluso para quienes no siendo creyentes, estén animados del espíritu cristiano. Simone Weil con-

creta en este ensayo las ideas que desde hace bastante tiempo venían inquietando a los intelectuales católicos y que pueden resumirse en cambios religiosos fundamentales. La frase final del libro es bien significativa: *¿Cómo cambiaría nuestra vida si se viese que la geometría griega y la fe cristiana han surgido de la misma fuente!*

J. DE LA C.

FRANKFORT, H. y H. A., WILSON, J. A. y JACOBSEN, T., *El pensamiento prefilosófico. I. Egipto y Mesopotamia*. Breviarios, 97. Fondo de Cultura Económica. México, 1954, 286 pp.

Este breviario presenta tres monografías: 1º, *Una Introducción (Mito y Realidad)* de H. y H. A. Frankfort, 2º, un estudio sobre el pensamiento en *Egipto*, que consta, a su vez, de tres partes: *la naturaleza del Universo, la función del Estado* y los valores de la vida, de John A. Wilson; y 3º, un análisis de las ideas prefilosóficas en *Mesopotamia* que, como el estudio sobre el pensamiento en Egipto, se divide en 3 partes: *El cosmos concebido como un Estado, La función del Estado y La vida virtuosa*, de Thorkild Jacobsen.

Nada mejor para tener una ligera idea de qué trata la *Introducción*, que las palabras del propio autor: "La diferencia fundamental entre las actitudes del hombre moderno y las del antiguo con respecto al medio que lo rodea, es que, para el contemporáneo, que se apoya en la ciencia, el mundo de los fenómenos es, ante todo, un "ello", algo impersonal; en tanto que para el hombre antiguo y, en general, para el primitivo, es enteramente personal y se le trata de "tú".

Esta relación del hombre con su medio, no es siempre la misma en el caso de Egipto, donde la relación con dioses como Kuk, las tinieblas, o como Nun, el abismo, era una plática utilizando la forma del "usted", por el temor numinoso que el dios les inspiraba. Claro que, cuando se trataba de otros dioses más familiares o dioses de la luz, había un tutearse franco.

La cosmogonía mesopotámica está espléndidamente expuesta. El animismo, el hallar una evidente alteridad en las cosas, el descosificarlas —en un proceso contrario a la coagulación de la libertad del otro de que habla la filosofía existencial— nos pone ante los ojos, con gran viveza, el pensamiento prefilosófico del hombre primitivo.

E. G. R.

LITERATURA CATALANA

(Viene de la pág. 15)

culminación de su poesía, nos hace concebir una inmortalidad que no entraña renuncia al mundo "tan hermoso", "tan temporal"; una inmortalidad que es "más alto nacimiento" ("major naixença").

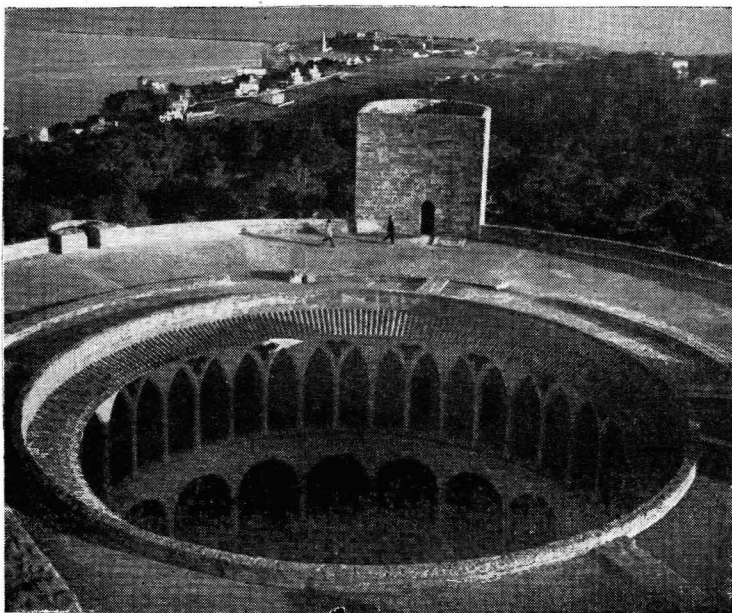
En nuestros días la poesía catalana sigue sus propias fuentes, constantemente bañada por las corrientes literarias de Europa. Mallarmé, Valéry, el surrealismo, Eliot son discutidos en Barcelona en cuanto empiezan a surgir en su país de origen. Se traducen las obras extranjeras, se crean bibliotecas de literatura clásica, se desarrolla la Universidad. Josep Carner (nacido en 1884) y Carles Riba (nacido en 1893) son los dos grandes poetas contemporáneos. Carner por su sentido del humor, su exactitud de palabra, su exacta penetración lírica. Riba, por la intensidad metafísica de sus poemas.

La literatura catalana vive. Vive en sus novelistas, en sus dramaturgos, en sus poetas. Vive dentro y fuera de Cata-



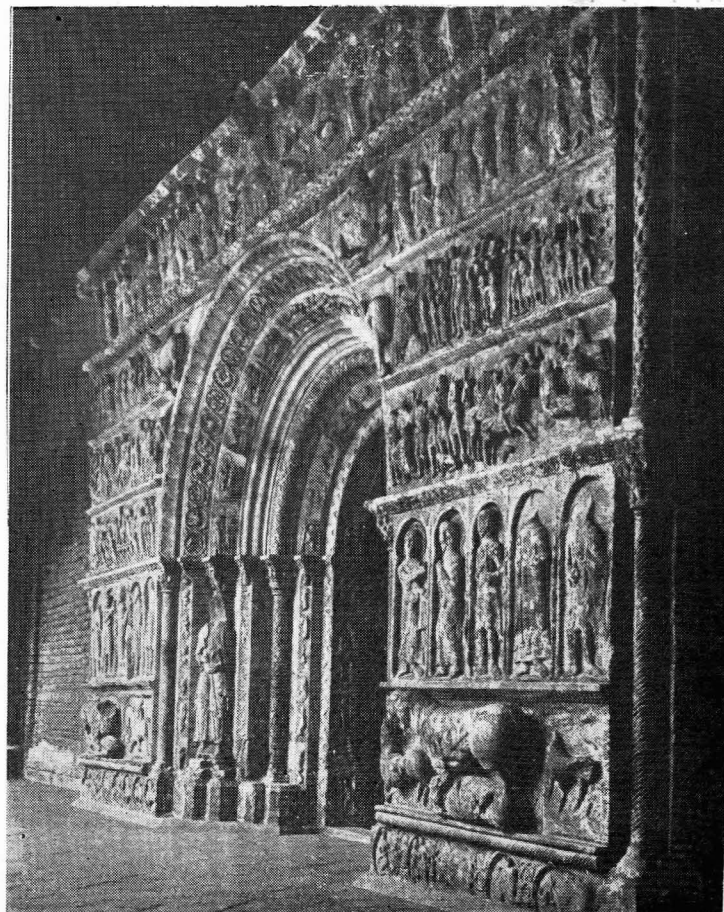
Sus crónicas, sus aventuras y desventuras

Fuster, Manent), nos aseguran su permanencia en todos los países de lengua catalana:



Es el siglo de la mística

luña en dos formas del exilio. Los nuevos escritores (Bartra, Roselló-Porcel, Espriu, en Mallorca y en Valencia, en el Rossellón y en la Cataluña propiamente dicha.



El ideal cristiano de persuasión



Tierra abierta al Mediterráneo



Ver e inteligir son una misma cosa