

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XI • NUMERO 11

MEXICO, JULIO DE 1957

EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

EL ULTIMO AÑO DE THOMAS MANN

QUIERO simplemente hablar de esto: de él, de sus planes, de su último año, de sus últimos días y horas. “Cuando se es viejo y hay que morir” —me había dicho cuando todavía estábamos en California— “hay muchas cosas que a uno le oprimen. Sobre mis últimos días se cierne una gran angustia y melancolía.”

Eso fue allá y entonces, pero al fin —y lo digo con absoluta certeza— aquello pasó, como niebla crepuscular que se disuelve y esclarece cuando el cielo se aviene armoniosamente con la noche. Y la palabra de Próspero que le rompía el corazón al pensar en su propio fin no se la volvimos a oír decir, ese espantoso “*And my ending is despair*”, “Y mi fin es desesperación.”

La muerte fue generosa con él y también el año de su fin estuvo iluminado y dorado por la gracia, esa gracia que fue la dote de José a lo largo de toda su vida, la gracia que coronó al *Elegido*, y que a él le estaba igualmente reservada por haber sido fiel a la vida y haberla sabido llenar con plenitud. La gracia era

Por Erika MANN

palpable. Quien lo vio hacia su fin, en Stuttgart o en Weimar, en Lübeck, en Kilchberg o en Zürich, en Amsterdam o en La Haya, pudo sentir la transfiguración que emanaba de él y que definía todos sus actos. Fue, como es bien sabido, un gran orador y un hombre de poder en grado eminente. Pero no era su talento o su poder, ni la suma de ambos, lo que explica la profunda emoción que de él irradiaba, particularmente en los últimos días. Lo que conmovía a los hombres y casi sin excepción los ganaba para su causa era la personalidad con sus enigmas, de los cuales el más hondo y alto en este hombre de ochenta años no podría llamarse de otra manera sino *gracia*.

Su último año, año de gracia y de cosecha, pese al trabajo ininterrumpido y a las infinitas preocupaciones y fatigas, empezó en agosto de 1954, en Engadin. Una vez más descendimos en Sils-María, en la casa campestre y nos reunimos allí

con los Hesse, como huéspedes habituales. Montagnola había sido siempre objetivo de nuestros viajes a Europa y muchas horas nos pasamos en la fortaleza de Hermann Hesse que domina el lago de Lugano.

La corrección de pruebas del *Krull* le robaba un tiempo precioso. Pero en las primeras horas de la mañana se daba al *asunto principal*, que por el momento se llamaba *Ensayo sobre Chejov*. En cuanto estuvo listo nos lo leyó, en su hermoso rincón de la estancia con el balcón y la vista hacia abajo, sobre la Chasté, y más abajo hasta el valle del Fex.

Antonio Chejov, el maestro ruso de la *short story*, el autor del *Tío Vanía* y de *La Gaviota*, ¿hubiera podido pensar que Thomas Mann tomara tan a lo cordial su vida y su obra, como se siente en el *Ensayo*? La más natural de las preferencias se deja oír en estas páginas que dicen apenas un poco menos de su autor que de su obra. “Quisiera añadir” —se dice hacia el final— “que estas páginas las he escrito con mi más profunda simpatía. Esta poesía me ha ganado. Su ironía fren-



“tu anillo, el lermoso, estaba en tu mano, su piedra lucía sombríamente, te enterramos con él”

SUMARIO: *El último año de Thomas Mann*, por Erika Mann • *La Feria de los Días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *El proscrito*, por Alí Chumacero • *El memorillo*, por Inés Arredondo • *Sugerencias mexicanas en Valery Larbaud*, por Matilde Pomès • *Tres momentos de la aventura del hombre natural y civil*, por Manuel Pedrosa • *Contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*, por Carlos de Sigüenza y Góngora • *Artes plásticas*, por Paul Westheim • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *El Cine*, por Antonio Montaña • *El Teatro*, por Juan García Ponce y Francisco Monterde • *Libros*, por Max Aub, Carlos Valdés, Eduardo Lizalde, Hugo Padilla, Arturo Cantú, Juan García Ponce y Ramón Romero • *Dibujos* de Adrée Burg y Pedro Coronel.

te a la fama, la duda respecto al sentido y valor de su obra, la incredulidad en su propia grandeza, tienen mucho de una reposada y modesta grandeza. "Estar insatisfecho consigo mismo, ha dicho, constituye un elemento fundamental de todo talento auténtico". En estas frases vuélvese la modestia algo positivo. "Felicitate de tu insatisfacción, dijo, prueba que eres algo más que el satisfecho de sí mismo e inclusive quizás mejor."

Mi padre se sentía a gusto en Sils. De la operación en el pulmón que nueve años antes había amenazado su vida, se había recuperado completamente desde hacía mucho tiempo; y los 1,800 metros de altitud no le afectaban y se daba, junto con mi madre, a cotidianos paseos, en procura de *sitios queridos*, una y otra vez.

En el comedor se sentaban Hesse y su mujer, un poco apartados de nosotros, pues era decisión tácita que las comidas se harían aparte. De sobremesa, por la noche, nos juntábamos y aunque se hablaba de cosas serias, esas horas me han quedado en la memoria como particularmente alegres y agradables. Hesse se reía de muy buena gana, y podía comportarse divertidísimamente, con un estilo de parsimonia campesina, acompañado de detallados e ilustrativos movimientos de las manos, espectáculo que tenía en mi padre su público más agradecido. Por su parte, también mi padre se daba a contar, desempacaba viejas historias de colegio y sacudía la ceniza de su puro mientras que Hesse hacía traer una botella más de vino tinto de la región. Bonachón y parlanchín, social, inclusive galante, así conocimos al *Lobo Estepario*, cuya repugnancia frente al mundo y necesidad de soledad se desvanecen en cuanto se sienta a la mesa con los amigos. Y amigos eran Hesse y mi padre, hermanos en espíritu que nada podía enemistar y que se defendían varonilmente en cuanto se trataba de azuzar a uno en contra del otro.

En el otoño apareció el *Krull*. Y por vez primera Thomas Mann se preocupó de la acogida que su obra habría de encontrar. El libro, decía, está destinado a procurar diversión a las gentes, debe entretener y hacer reír; sólo si lo consigue vale la pena proseguirlo. De lo contrario se queda en fragmento, y punto y aparte.

Se quedó en fragmento. Pero no por falta de éxito: éste se inició más rápida, menos contrariada, y más velozmente en cuanto a la cantidad, que cualquier otro de sus libros anteriores. La culpa de que no tengamos ni una línea más se debe a los planes de trabajo que, en una carta que me mandó el 7 de junio de 1954, se esbozaban de esta manera:

"Flota ante mí la idea de una pequeña galería de caracteres de la época de la Reforma, cuadros instantáneos de Lutero, Hutten, Erasmo, Carlos V, León X, Zwinglio, Münzer, Tilmann, Riemenschneider, y de la forma en que la necesidad de ser contemporáneos y la absoluta diversidad de los puntos de vista y de estado personales, del destino individual, se distienden hasta llegar a lo cómico..."

De esta *Galería* surgió pronto, como preferible, la idea de una obra de teatro, en que muchos de esos *momentos instantáneos* de la época de la Reforma deberían ser elaborados. Las bodas de Lutero, tema que ya Wagner (en contigüidad con los "Maestros Cantores") tenía en vistas, for-

maban parte de esa obra y hasta el fin de su vida ocupó a mi padre.

El teatro, — toda su vida lo había amado y siempre vivió con la esperanza de poder satisfacer sus exigencias algún día, como lo pudo cuando tenía 29 años y escribió el *Fiorenza*.

Sólo una semana permanecieron mis padres en Sils. Vino luego el viaje a la Renania, el primero que emprendieron desde la época nazi.

El trabajo en el *Ensayo sobre Schiller* seguía adelante — o más bien los trabajos preliminares eran los que ocupaban a mi padre y de los cuales no se desprendía muy pronto. Leía, extractaba, se sumergía con verdadera pasión, no sólo en lo que Schiller había escrito, vivido o planeado, sino en todo lo que tuviera algo próximo a su objeto o ayudara a concebirlo. Al final pudo con todo ello escribir muchos libros. Y lo que, bajo dificultades que no muy frecuentemente había conocido, tomó por fin forma, el *Ensayo*, abarcaba 120 páginas a máquina en vez de las 22 que como máximo representaba la conferencia. Schiller estaba muy cerca de él, y nada, casi nada, le hubiera costado sin lectura *ad hoc*, ofrecer una obra libremente improvisada, que hu-

biera leído en Stuttgart o en Weimar. Pero no lo quiso y no podía quererlo. ¡Tenía que ser *todo* Schiller! Habría que meter en el *Ensayo* espacialmente limitado, todos los aspectos del hombre y del artista, de la vida y de la obra, pues sólo así podría aparecer la totalidad de esta figura a través del escrito y hacerse vivo entre sus líneas.

Los meses pasaban. Como si presintiera que estaba ya casi al final, luchaba Thomas Mann con la sobreabundancia de material. "¡Ay", suspiraba en lo más profunda de su pecho, "este trabajo me procura *tal* preocupación!" En cuanto se le hacía ver que *todo* trabajo le había procurado preocupación, y que, a pesar de ello, lo había podido siempre terminar, insistía en que *éste* había sido particularmente agobiante. "Por lo demás" —añadía, y se reía de manera a la vez tierna y como pidiendo perdón—, "el trabajo es mi única alegría."

Fue, aunque no su única alegría, sí la que condicionaba todas las demás. El trabajo, el sentimiento de ir más adelante en él, de levantar lo comenzado a la misma y elevada altura de su concepción — esto era lo que le daba la posibilidad de toda alegría sentida. En cuanto se ponía ésta en la base, Thomas Mann era la receptividad misma. Música, teatro, seres humanos, cosas bellas, un hermoso día, un niño, un animal gracioso, de todo sabía sacar alegría, con tal de que por ese tiempo algún trabajo le ocupara. Sin el trabajo, esto es, *sin una esperanza activa*, no hubiera podido vivir; y el más horroroso de los rebajamientos hubiera sido en su vida aquel en que, por una reducción de las fuerzas, hubiera tenido que quedarse muy por abajo de sus propias exigencias.

Hacia la Navidad el *Ensayo* quedó terminado. "A Federica caracteriza con amor", — ya la dedicatoria caracteriza el ensayo, que el irónico dedica al patético y en cuyos puntos culminantes le sacrifica toda ironía.

"No veo", me había dicho, alargándome el *Schiller* para que lo redujera, "cómo vas a proceder esta vez". Me reí. "Conozco tus cosas", dije confiadamente, y realmente no tuve miedo de poder lograrlo. Algo de capacidad y mucho amor como supuestos hacen en este modesto dominio, junto con el uso, al maestro.

Reducida a 28 hojas, de las 120, le tendí la copia *tachada*. "¿Listo?", me dijo con alegría. "¿Yo? Sí. ¿La conferencia? No." Entre la hora del té y la cena, puesto que hoy no había correspondencia que despachar, siete hojas del *Schiller* cayeron víctimas del rojo tachado de su autor; y sentí un gran alivio al poder introducir, aquí y allá, un par de frascillas de cuya pérdida no me hubiera consolado.

El día 7 de mayo iniciamos nuestro viaje a Stuttgart. La noche anterior al homenaje a Schiller los pasamos con algunos amigos. Comimos huevos de golondrina y nos alegramos de la frescura primaveral, de su color y sustancia. A hora temprana nos despedimos. Todos los invitados habían viajado durante el día y estábamos ante una tarea que requería nuestras fuerzas. "Nos veremos en el campo del honor", dijo como despedida Thomas Mann.

El 8 de mayo fue un día ideal. La atmósfera, aún fría, absorbía los rayos de un sol fuerte y de verano, sin lograr entibiarse, y las banderas negro-rojo-dorado

(Pasa a la pág. 8)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

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

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

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

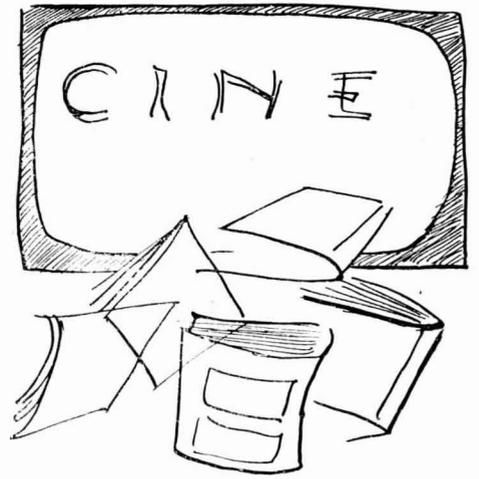
Suscripción anual: „ 20.00

PATROCINADORES

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



LA FERIA DE LOS DIAS



UNA FRASE

“**E**L CIUDADANO está obligado a morir por su patria, mas no a mentir por ella.” Esta frase es de Montesquieu; la ha divulgado, al usarla como epígrafe, un libro reciente sobre la guerra de Argelia. Yo no conozco tal libro, ni (lo que es peor) el contexto de Montesquieu; pero la cita aparece reproducida en una de las crónicas bibliográficas que han llegado a mis manos, y me ha despertado ciertas reflexiones.



los crímenes de Hungría. En cuanto a sus adversarios más típicos, al clamar justamente contra éstos y otros excesos, soslayan y tamizan los testimonios de Hiroshima y Nagasaki, los abusos coloniales y otras muchas lacras propias e injustificables.

SACRIFICIO PLURAL

EN NUESTROS días no sólo se sacrifica la verdad en aras de “la patria”. Muchos altares hay que reclaman su destrucción, o su disimulo; que la deforman sin escrúpulo, en atención a las conveniencias del momento, o bien de acuerdo con temores y pudores circunstanciales. La política (la grande, y la pequeña), el puritanismo de bajo cuño, la retórica mercantil, los sectarismos de diversos órdenes, el simple resentimiento...



DOS EXTREMOS

EL COMUNISTA, por ejemplo, denuncia evidentes vicios del capitalismo, pero defiende con falacias



CONSAGRACIONES

LOS ESTADOS (*todos* los estados, y el nuestro no es una excepción) crean héroes de la nada, grotescos mitos; santifican y consagran la mentira y el adocenamiento.

PLANO MENOR

EN UN PLANO quizá menor, pero no menos trascendente, hay determinadas agencias específicamente encargadas de acostumar nues-

tras mentes a la dócil digestión de perspectivas falsas. El cine es una de ellas. Día tras día nuestros ojos reciben pueriles sustitutos de la esencial realidad humana. Otra es la literatura barata. Y una más, el periodismo mercenario.

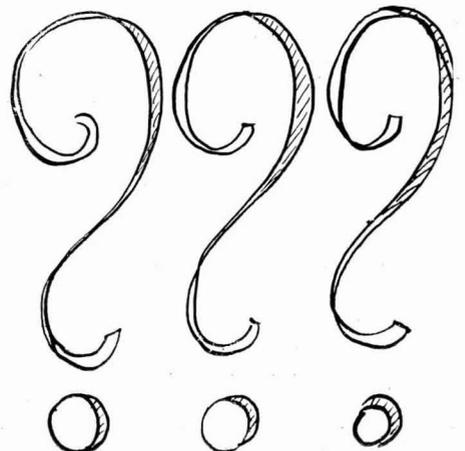
PREGUNTAS

EL EMBUSTE organizado, el convencionalismo trivial, han esclavizado, hoy más que nunca, al hombre contemporáneo. Y yo me pregunto: ¿Es fatal que esto suceda? ¿No habrá posible remedio a nuestro alcance? ¿Tendremos que vivir para siempre engañando a los demás, engañándonos a nosotros mismos? ¿O cabe la esperanza de un tiempo en que el hombre asuma lealmente la inteligencia que le ha sido conferida, y se atreva a deslindar lo real de lo postizo, antes de adoptar las normas de su conducta?

PILATOS

A TODO LO CUAL, no faltarán quienes me repliquen también con una pregunta. La famosa pregunta de Pilatos, el que, según se dice, no vaciló en sonreír mientras la asataba: “¿Qué es la verdad?”

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

EL INSTITUTO Internacional de Literatura Iberoamericana se fundó en 1938; sus miembros, especialistas, aficionados, dispersos en las 3 Américas, profesan la materia de su instituto, publican la *Revista Iberoamericana*, se reúnen cada dos años en congreso, editan una Biblioteca de Clásicos de América, una Colección Literaria y las Memorias de sus reuniones. Todo eso inaccesible o casi inaccesible al iberoamericano; éste, psicológica y bancariamente es incapaz, entre otras razones por negligencia, de situar a la "única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto", residente en los Estados Unidos, las cuotas necesarias. Es posible que el Octavo Congreso reunido en Puerto Rico, bajo los auspicios de la Universidad y del Estado Libre Asociado de la isla, del 29 al 31 de agosto de 1957, conciba un modo de difusión más favorable; así parece pronosticarlo el encuentro inesperado en las librerías, de la última memoria, a precio también inesperado.

LA CULTURA Y LA LITERATURA IBEROAMERICANAS (*Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Berkeley, California, 1955*). México, Ediciones De Andrea, 1957, 236 pp. + ind.

El título fue tema central del congreso reunido en Berkeley, Calif., los días 29, 30 y 31 de agosto de 1955, y su contenido es el texto de los trabajos leídos entonces; se han ordenado cronológicamente, "según la fecha del aspecto del problema" tratado en ellos, dice Luis Monguió, autor de la *Advertencia preliminar*, pp. 7-8, y presidente de la Comisión de Trabajos. El volumen lleva como prólogo una meditación general sobre *El tema de la cultura*, pp. 9-19, de Arturo Torres Ríoseco, presidente del Instituto y del Séptimo Congreso. Las páginas de Torres Ríoseco, aunque referidas a la cultura en la América hispánica, plantean el problema de la libertad en todo el mundo moderno: "Una vez perdida la libertad, el artista o el pensador ya no tienen razón de ser" y "el profesor que transige se convierte en un ser lastimoso".

La sección hispanoamericana reúne dieciséis trabajos y la brasileña cuatro. Es de notarse que seis de la primera se refieren en especial al modernismo o a sus grandes figuras, y que sólo tres escritores contemporáneos merecieron la atención de los especialistas en las literaturas de lengua española y brasileña: Mario Monteforte Toledo, Marques Rebêlo y Manuel Bandeira.

El orden cronológico de la sección hispanoamericana nos presenta en primer término *El espíritu sentencioso de Martín Fierro*, pp. 21-32, según el espíritu de María de Villarino; sea nuestro único comentario la desaprobación que daría Jorge Luis Borges a su cita de Calixto Oyuela, mutilada y extraída de *El "Martín Fierro"* (Buenos Aires, Editorial Columba, 1953, p. 71), impreso que, además, la autora considera s. f. v sin paginación. Enrique Anderson Imbert nos muestra *La originalidad del "Tabaré"*, pp. 33-55, reconociendo que "el tema no tiene importancia" y que "sólo comprendiendo su firme concepción católica de la vida

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

puede apreciarse el valor de *Tabaré*". *Tres nombres en Varona* [Renan, Shakespeare y Nietzsche], pp. 57-59, por José Ferrer Canales. Kurt L. Levy ejemplifica la *Reuelta y tradición: dos valores del mosaico cultural iberoamericano*, pp. 69-79, con la figura de Juan de Dios Uribe, el Indio Uribe colombiano.

Los seis estudios dedicados al período modernista vienen a continuación: *El México de Gutiérrez Nájera*, pp. 81-88, de Julio Jiménez Rueda, sugerente evocación que viene a completar la de Alfredo Maillefert, al frente de los *Cuentos, crónicas y ensayos*, de Gutiérrez Nájera (México, 1940, pp. IX-XXVII). *El arte literario en la poesía de Díaz Mirón*, pp.

COLECCION STUDIUM — 16

LA CULTURA

Y

LA LITERATURA

IBEROAMERICANAS



1957

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS
Berkeley and Los Angeles.

EDICIONES DE ANDREA
México, D. F.

89-105, de Francisco Monterde, se publicó, bajo el título de *La estética de Díaz Mirón, en su poesía*, en su *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética* (México, Ediciones Filosofía y Letras, 1956, pp. 37-80). La única posible rectificación, la fecha de *Al chorro del estanque . . .*, ya fue hecha por el propio autor en su *Díaz Mirón. El hombre. La obra* (México, Ediciones De Andrea, 1956, p. 88), como se dijo en nuestra anterior Biblioteca. Bernardo Gicovate, en *El signo de la cultura en la poesía hispanoamericana*, pp. 117-122, al proponer el elemento cultural como definitorio de "lo esencial de nuestra tradición poética", cita a Heredia, Bello, Alfonso Reyes, para concluir así: "El significado del modernismo entonces es, más que nada, la vuelta a nuestra tradición de cultura". George D. Schade estudia *La mitología clásica en la poesía modernista hispanoamericana*, pp. 123-129. Edmundo García-Girón considera *El modernismo como evasión cultural*, pp. 131-137. Y Donald F. Fogelquist insiste en *El carácter hispánico del modernismo*, pp. 139-145. (Esta lista no es simplemente enumerativa: los tiempos verbales, a su modo, valorizan los últimos trabajos).

Max Henríquez Ureña (Urená en la firma; Urena en el índice) ofrece un panorama sintético de las *Influencias francesas en la novela de la América hispánica*, pp. 107-116, desde las traducciones de Jacobo de Villaurrutia (1792) y de fray Servando (1801) hasta *La sangre hambrienta* (1950), de Enrique Labrador Ruiz. Animada relación de las letras brasileñas nos da Erico Veríssimo en su ensayo *O novo descobrimento do Brasil*, pp. 213-236. Henríquez Ureña (Max) y Veríssimo son los que cubren mayor espacio de tiempo histórico.

El resto de los trabajos son monografías sobre autores relacionados con el tema de la cultura o la vida: David Bary, con informaciones de primera mano, escribe sobre *Vicente Huidobro, agente viajero de la poesía*, pp. 147-153; Hugo Rodríguez Alcalá, en *Sentido y alcance de las comparaciones en "Don Segundo Sombra"*, pp. 155-163, ve a Güiraldes utilizando los elementos de la pampa para enriquecer la realidad; Alfredo Roggiano estudia *La idea de cultura en Baldomero Sanín Cano*, pp. 164-173, partiendo de los propios textos del maestro desaparecido, y llega a la conclusión de que fue "un espiritualista con ribetes neokantianos, un tanto seducido por Nietzsche, sin duda, pero más cerca de la escuela inglesa de Bradley y Royce"; Augusto Tamayo Vargas puntualiza las relaciones entre *Mariátegui y la cultura peruana*, pp. 175-182; Gustavo Correa hace un detenido estudio de *La novela indianista de Mario Monteforte Toledo y el problema de una cultura integral en Guatemala*, pp. 183-195, lo más serio que se ha escrito sobre el novelista guatemalteco; Jack H. Parker en *Manuel Antônio de Almeida, Balzac brasileiro*, pp. 197-203, compara las *Memórias de um sargento de milícias* con pasajes de *Eugénie Grandet* (1834) y *Père Goriot* (1934 y 1835); Leo Kirschenbaum se ocupa detalladamente de *Marques Rebêlo e a vida carioca*, pp. 205-215, y Gerald M. Moser traza la imagen de *O Brasil do poeta Manuel Bandeira*, pp. 217-229, con abundantes transcripciones y referencias bibliográficas.

No es posible en breves líneas describir y menos valorar acertadamente los trabajos de apretado volumen que constituye esta memoria; estamos de acuerdo con Luis Monguió al afirmar que

hay en este libro trabajos, que en las mismas premisas o en las conclusiones, parecen divergir de otros aquí también impresos; todos ellos, sin embargo, asedian igualmente con inteligencia y con amor una cultura que por su complejidad de origen y de desarrollo admite en su estudio diversas hipótesis de trabajo y diversos caminos de entrada. Más investigaciones, más descripciones, más interpretaciones, más evaluaciones como éstas son precisamente la vía que nos ha de llevar paso a paso al corazón de la historia de la cultura literaria iberoamericana.

Una observación, que por cierto no invalida el mérito de estas investigaciones, es la referente a la calidad del español en que están redactadas. Es visible el decoro lingüístico de los profesores de la América hispánica que viven en ella y el esfuerzo de los norteamericanos que escriben en una lengua que no es la suya; no así el de los *latinos* que viven en los Estados Unidos, quizá pensando en inglés: *propensidad* "propensity" por *propensión* (García-Girón), o han olvidado que los apellidos ya no se pluralizan: "los Martí y los Daríos" (Gicovate), por ejemplo.

MEXICO EN LA CULTURA

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

como las mejores del mundo



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

50 ¢ ejemplar



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

ESTA
REVISTA
NO

tiene agentes

de

suscripciones



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE PROXIMA APARICION

JOHN ADDINGTON SYMONDS. El renacimiento en Italia. 2 vols., bellamente editados y profusamente ilustrados.

DE RECIENTE APARICION

FRIEDLANDER y OSER. Historia económica de la Europa moderna. 695 pp. \$ 56.00.

JOHR y SINGER. El papel del economista como asesor oficial. 160 pp. \$ 12.00.

S. GARCÍA IGLESIAS. Exilio L. M. N° 33. (Novela). 344 pp. \$ 20.00.

CARMEN BÁEZ. La roba-pájaros. L. M. N° 34. (Cuentos). 128 pp. \$ 12.00.

ALFONSO REYES. *Obras Completas*. Historia de un siglo. Las mesas de Plomo, volumen v. Edición "C" Empastado en keratol. 397 pp. \$ 38.00.

CH. GUIGNEBERT. El cristianismo medieval y moderno. Brev. N° 126. Empastado, papel biblia. 320 pp. \$ 14.00.

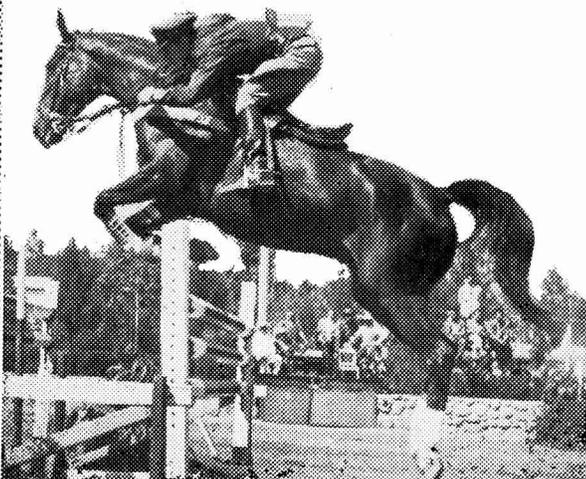
CRUZ COSTA. Esbozo de una historia de las Ideas en el Brasil. 180 pp. \$ 23.00.

AZUCAR

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

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

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



Steele

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



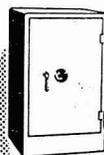
Porque:

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

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

H. Steele y Ca., S.A.

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



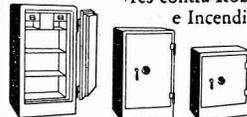
Contra
ROBO
Contra
INCENDIO

CAJAS
FUERTES

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

PROMEXA, S. A.

AV. JUAREZ 42 B DESP. 404 MEXICO 1, D. F.



TELEFONOS
18-35-54 21-37-12 18-56-23
Apartado postal 7537
CABLE ADDRESS
"OMEXA"
All codes

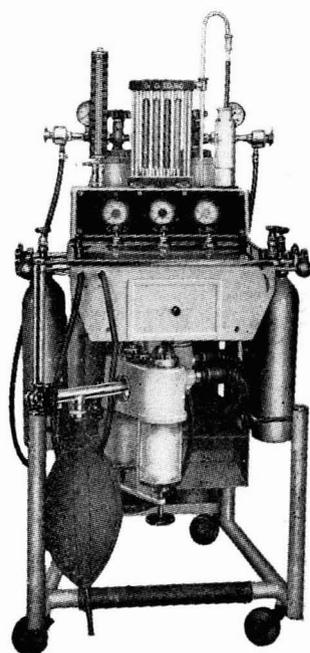
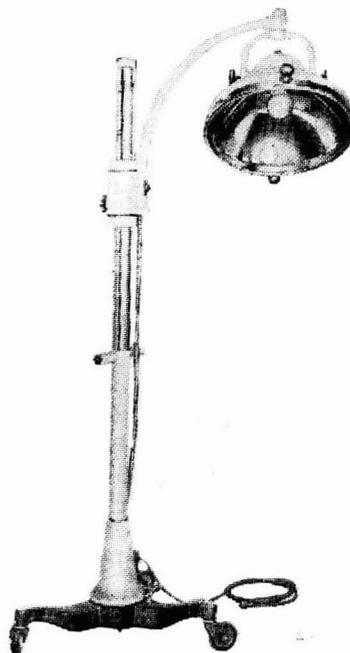
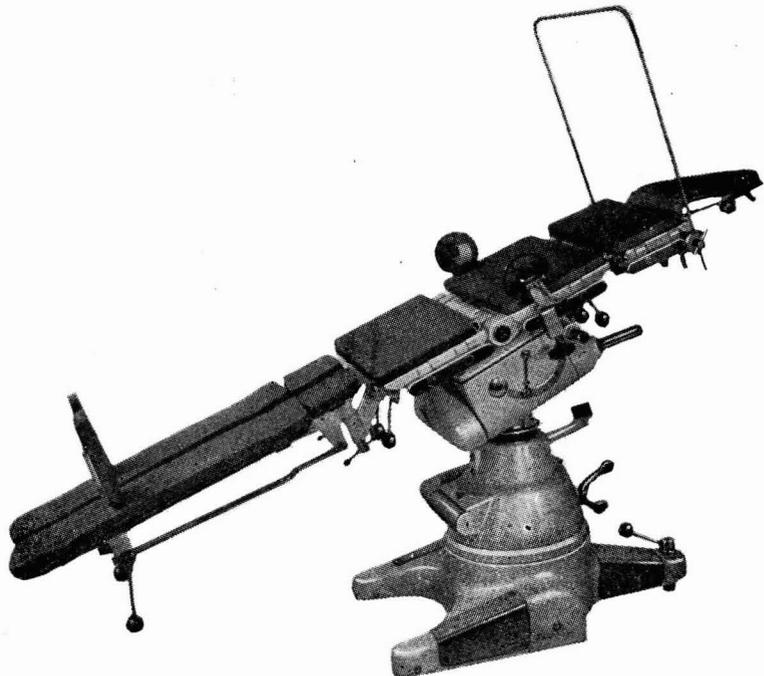
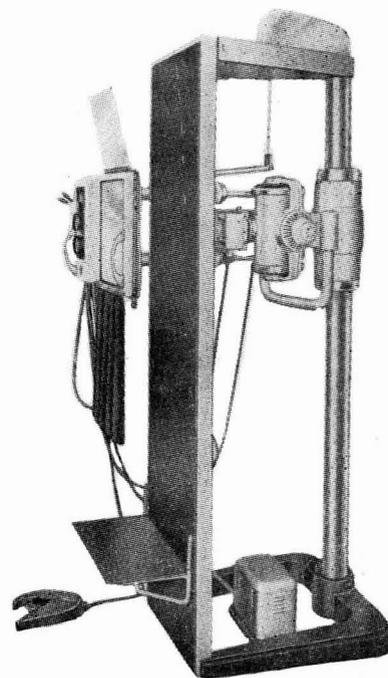
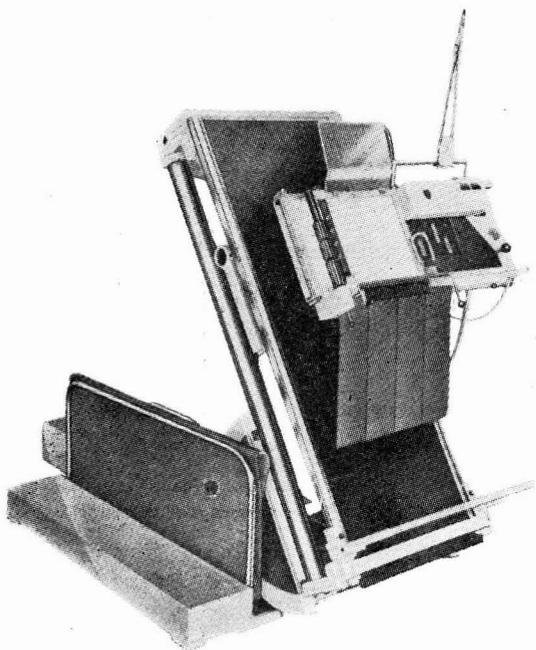
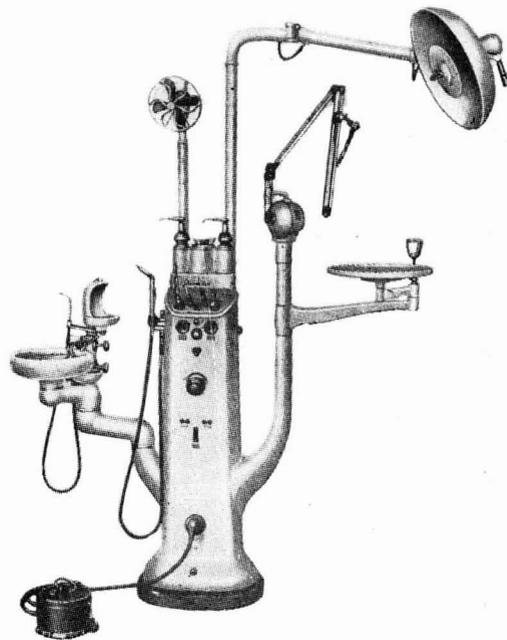
Pone a disposición de ustedes las líneas de:

CHIRANA:

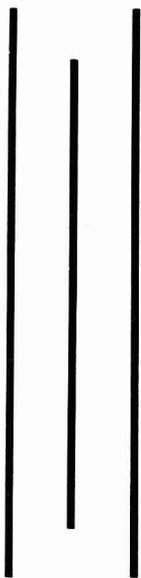
Equipos de rayos X (todos los tipos).
Equipos dentales.
Mesas de operación.
Lámparas.
Cirugía eléctrica en general.
Esterilización.

CHIRON:

Instrumental médico general.
Instrumental dental general.



ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD
EN
ESTA REVISTA



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

obtiene
más por
su dinero
con el
**plan de
escalas
múltiples**
de
Air France



La Red Aérea más extensa del mundo
toca una infinidad de ciudades y países que usted
puede conocer gratuitamente aprovechando el
PLAN DE ESCALAS MÚLTIPLES.

Por ejemplo, su boleto de viaje redondo México-Atenas,
que es válido por un año, le concede el derecho de conocer
por el mismo precio: **NEW YORK, PARIS,
ZURICH, GINEBRA, NIZA, MILAN, ROMA, ATENAS,
BELGRADO, VIENA, MUNICH, NUREMBERG,
FRANKFURT, DUSSELDORF, AMSTERDAM
y BRUSELAS**, y gozar de los deportes de invierno en Suiza,
de la primavera en París, del verano en Italia y por fin,
a muy bajo costo realizar el sueño de su vida . . .
conocer toda Europa.

Los servicios que proporciona **AIR FRANCE**
a sus pasajeros en aire y tierra, y el hecho de ser
la Red Aérea más Extensa del Mundo, son la razón
del porqué esta Línea Aérea está a la
vanguardia del progreso.

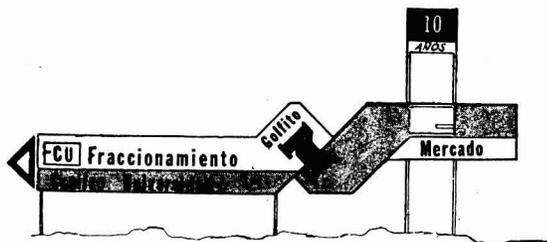
A LA VANGUARDIA DEL PROGRESO

AIR FRANCE

la red aérea más extensa del mundo.



Reforma No. 1.
Tel. 46-49-92
México, D. F.



El único Fraccionamiento de
México que cuenta con:

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

SOBRE LA AVENIDA UNIVERSIDAD
CONTIGUO A LA C. U.

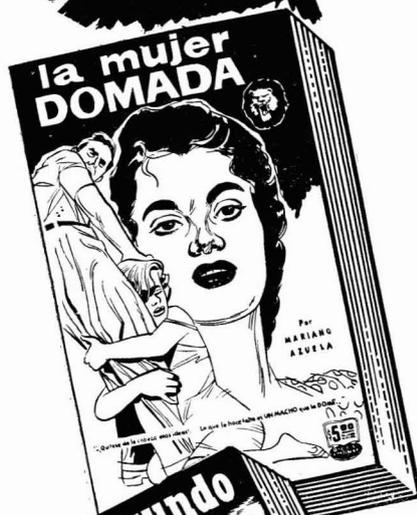
14-85-00 y 14-72-79





**SUPERESE
A SI MISMO
LEYENDO**

**Populibros
LA PRENSA**



¡Que HACEN de su LECTURA un verdadero PLACER!...

Porque le brindan en CADA UNA de sus PAGINAS:

¡AMENIDAD!...

¡ESPARCIMIENTO!...

¡CULTURA!...

\$5.00

POPULIBROS LA PRENSA, han CONQUISTADO a México ENTERO, por TRES poderosas RAZONES:

PRIMERA. Lectura INTERESANTE y ESCOGIDA.

SEGUNDA. Precio ECONOMICO.

TERCERA. IMPECABLE presentación.

Forme su biblioteca con POPULIBROS LA PRENSA.

Los puede ADQUIRIR en TODAS PARTES.

Sólo cuesta \$ 5.00 ejemplar.

Editora de Periódicos **S.C.L.**



La Mesa Redonda Panamericana de la Ciudad de México

CUARTO CONCURSO LITERARIO DE OBRAS PARA NIÑOS

(patrocinado por el diario NOVEDADES)

CONVOCATORIA

LA MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., deseando impulsar la producción de literatura infantil en español, convoca a su cuarto concurso en el que ofrece un primer premio de \$2,000.00 (dos mil pesos), un segundo de \$1,250.00 (mil doscientos cincuenta pesos), y un tercer premio de \$750.00 (setecientos cincuenta pesos), con sujeción a las bases abajo mencionadas.

El jurado calificador estará integrado por las siguientes personas:

Manuel Bernal (Tío Polito)
narrador de cuentos infantiles.

Srita. María Teresa Chávez
Bibliotecaria.

Sra. Teresa Castelló de Iturbide
escritora de cuentos infantiles.

Sra. Elena Picazo de Murray
Mesa Redonda Panamericana.

Sr. Lic. Gonzalo Chapela
periodista y representante de
"Novedades".

Sra. Profa. María Vilchis de Rodríguez.

Srita. Profa. Dionisia Zamora.

B A S E S :

1ª Toda persona de nacionalidad mexicana, que resida dentro o fuera de la República Mexicana, o cualquier persona que resida en la República Mexicana, tiene derecho a concursar. Quedan exceptuados de este concurso las socias de la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, así como los ganadores en el concurso inmediato anterior.

2ª Cada concursante puede presentar el número de obras que desee.

3ª Los trabajos deben ser originales, quedando fuera de concurso traducciones o adaptaciones.

4ª No se admitirá ningún trabajo que haya sido previamente publicado.

5ª Se tomarán en cuenta únicamente aquellos trabajos que, por su contenido y presentación, sean adecuados para niños entre los 7 y 12 años de edad.

6ª Los temas deberán ser de inspiración mexicana, y deberán estar escritos en español, en prosa y forma de cuento, ya sea con o sin ilustraciones.

7ª Cada obra deberá tener un mínimo de 2,000 palabras, y máximo de 10,000.

8ª Los trabajos pueden constar de un solo cuento, o una serie de ellos.

9ª Este concurso permanecerá abierto hasta el 15 de agosto de 1957. La decisión del jurado se dará a conocer para el 12 de octubre de 1957.

10. Si en la opinión del jurado, ningún trabajo merece ser premiado, se fijará un nuevo plazo para la presentación de nuevas obras, o bien el premio se declarará desierto.

11. El fallo del jurado será INAPELABLE.

12. a) Los autores ceden y traspasan a la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., todos los derechos de propiedad y los derechos de autor sobre los trabajos premiados, reservándose la participación mencionada en la fracción d) de esta base. Los derechos de propiedad y los derechos de autor que se ceden y traspasan cubren, de una manera enunciativa pero no limitativa, y para todas las ediciones de las obras premiadas que se hicieren, los medios de utilización de la obra enumerados en las fracciones "a" al "g" inclusive del artículo primero, capítulo I, de la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, publicada en el "Diario Oficial" el 14 de enero de 1948; también cubriendo aquellos medios de utilización de la obra que en lo sucesivo se conozcan. A este efecto, los autores de las obras premiadas se comprometen a ejecutar cualquier documento que fuere necesario para que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., haga efectivos los derechos de propiedad y de autor cedidos y traspasados según esta base.

b) La MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., podrá, a su discreción, publicar o no los trabajos premiados. También podrá, a su discreción, publicar las obras premiadas en el orden que desee, es decir, podrá decidir publicar una obra que obtuvo premio más bajo antes de otra obra u obras que hubieren obtenido premios más altos. Sin embargo, si en un período de dos años, a contar desde la fecha en que se otorguen los premios, la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., no publicare o hiciere publicar cualquiera de las obras premiadas, devolverá las mismas a los concursantes así como todos los derechos que tuviere sobre la misma o mismas.

c) El traductor y el ilustrador o artista de la obra, así como cualquier otro colaborador, si los hubiere, deberán también aceptar los términos de esta convocatoria, especialmente las fracciones d) y e) de esta base, y ceder sus derechos según lo estipulado en la fracción a) de esta misma base.

d) La participación del concursante será como sigue:

I. El diario "NOVEDADES", patrocinador de este Concurso, hará la primera edición del cuento que obtenga el primer lugar. Del tiro total de esa primera edición se pondrá a la venta un 25% y del producto de

esta venta se entregará al autor el 10%. Además se entregará al autor un 5% del tiro. Posteriormente, dentro de un plazo razonable, se obsequiarán los demás ejemplares a los niños para lograr una mayor difusión del cuento premiado. Si hubiere más ediciones, la participación del concursante será la especificada en el siguiente inciso II de esta fracción d), a menos que el diario "NOVEDADES" estime conveniente hacer ediciones posteriores en el cual caso se aplicará este mismo inciso I.

II. Para los cuentos que obtengan segundo y tercer lugar y para cualquier otro caso no previsto en el anterior inciso I de esta fracción d), la participación del concursante será como sigue:

A) En caso de que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., venda la(s) obra(s) premiada(s), el concursante recibirá el cincuenta por ciento (50%) de la cantidad obtenida.

B) En caso de que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., haga contrato con casa editora que otorgue regalía sobre la venta de cada ejemplar, el concursante recibirá el cincuenta por ciento (50%) de dicha regalía.

C) En caso de que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., decida ella misma hacer la publicación, el concursante recibirá un cincuenta por ciento (50%) de las ganancias líquidas después de deducir el costo de la publicación y la distribución de la obra.

Si hubiere traductor, ilustrador u otro colaborador, en cualquiera de las obras, la participación, beneficio o regalía mencionada en esta fracción d) será entregada al autor concursante, entendiéndose que éste entregará al traductor, ilustrador, etc., la parte que les pudiera corresponder, sin responsabilidad alguna para con ellos por este concepto por parte de la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

c) Los autores de las obras premiadas consienten en que se hagan adiciones, supresiones, modificaciones o abreviaturas en dichas obras y también consienten en que se modifique o cambie el título si así lo estimare conveniente la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

13. Todos los trabajos deberán estar escritos en papel tamaño carta, a máquina, a doble renglón, y únicamente por el anverso del papel. Las páginas deben ir numeradas consecutivamente desde la primera hasta la última.

14. Cada uno de los manuscritos deberá estar firmado por un pseudónimo y acompañado de un sobre cerrado dentro del cual deberán incluirse los siguientes datos:

Fecha:

Título de la obra concursante:

Pseudónimo del autor:

Número de palabras que contiene:

Aceptamos las bases de la Convocatoria de la Mesa Redonda Panamericana de la Ciudad de México, A. C., para su IV CONCURSO LITERARIO INFANTIL:

Firma del Autor.

Firma del Traductor, si lo hubiere.

Firma del Ilustrador, si lo hubiere.

Firma de cualquier otro colaborador, si lo hubiere.

Para facilitar la identificación de los autores y sus obras, en la cara exterior del sobre deberá aparecer:

El título de la obra.

Pseudónimo del autor.

15. Todos los trabajos no premiados serán devueltos a sus autores por correo certificado con acuse de recibo. En caso de que la Administración de Correos se vea imposibilitada para entregar el envío, los trabajos podrán recogerse en Centro Escolar Panamericano, Matías Romero N° 422, Colonia del Valle, México, D. F., en días hábiles entre 9 a. m. y 12 a. m. Si después de seis meses de la fecha en que fueron otorgados los premios, no se han recogido las obras, éstas pasarán a ser propiedad de la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

16. Se tomarán todas las precauciones debidas para la seguridad de los manuscritos, pero en caso de cualquier accidente o pérdida de éstos, la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., no se hará responsable por ellos.

17. Todas las obras concursantes deben ir dirigidas a:

MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

a/c CENTRO ESCOLAR PANAMERICANO

Calle de Matías Romero N° 422, Col. del Valle.

México, D. F.

FECHA: 30 de octubre de 1956.

EL PROSCRITO

A GUA reverdecida, la palabra
que fue apariencias turba nuevamente: catástrofe
encima de la cal, ávida vid que apresurada cae
de vuelo a onda a eterna superficie
hendiendo el demorado ardor de la quietud.

Donde el hastío los naufragios cubre, su exhalación levanta
en vendaval y sílabas la sombra
en torno del corcel desfallecida; asciende
y con fragor los rostros atraviesa: bandera que en delirio
despereza de escoria la centuria
afin al delator que pudre la alabanza.

Solo te quedarás, precario amante hablando
al sol insomne, y la desdicha
un hueco hará en la alcoba al despertar
sin resuello cerca ni ver cómo la infancia
alienta el vaho que prosigue.

El vacío quizá, la desnudez
contaminada, el sábado perenne, la vileza
febril de acariciar los hijos
de la hermana menor, diente con diente
anegarán el lecho de cortinas cerradas
tras el rumor de las visitas.

Mártir sin pueblo, pasaré la tarde anclado en la espesura
inerte ante la ley pero forjando
estíos sobre el vasto acontecer que aloja
testimonios, ardiendo en cantos como arenas donde silba
el soplo que rescata a la serpiente.

De la armonía bajaré a escuchar lejanas
masedumbres: "Mi esposa, mis criaturas", mecánica indolencia
que el miedo trueca en vanidad de tigre
saltando seriamente de orfandad a consuelo:
ni altares ni sepulcros, sólo dioses en cuya piel acecha
la tempestad en muro blanqueado.

Encomiéndate a Dios, regresa a casa
a compartir la adversa atmósfera vencida,
porque el trigo no cae en tierra
y nada haría perdurar ahora
hierros que en la pradera devastan la cordura.

Rostro para una vida larga,
comparece a la mesa de los justos
a hacerles compañía, y deja la mansión
adonde hollados por el polvo
llegan ruidos del último banquete
como dormita el viento absorto en la llanura.

Yacen todos con honra, circundados de hiel
bajo la herrumbre de aplazados días, en cotidianas órbitas
sin antes ni después, con el pesar
que al salteador aturde, oculto en el recodo
del camino, sin furia ni piedad, confiado a la esperanza.

Disipan, en sarcófagos, laureles
y el nombre que heredaron pone coto a las hordas;
no saben del desastre nacido de un mirar que se desvía
porque el amargo amor de su costumbre
aloja el pez de las escamas apagadas.
Si abrieran el portal, piadosamente los contemplaría.

EL MEMBRILLO

¿QUÉ SENTENCIA le das al dueño de esta prenda?
—Que bese a uno del sexo contrario.

Elisa se horrorizó al ver en las manos de Laura su anillo de colegio. Lo miró otra vez con la esperanza de haberse equivocado, pero a la luz de la hoguera el anillo brilló inconfundible. Laura y Marta la observaban divertidas, los demás esperaban con una leve tensión que la lastimaba, y tras ella el mar indiferente la hacía sentirse más abandonada. No se atrevió a mirar a Miguel.

—Besar al novio no es tan desagradable, ¿no les parece?

La voz de Marta, la risa de Laura. Tenía ganas de gritarlo: "Nunca me han besado", pero que ellas lo supieran hubiera sido en ese momento la peor humillación.

Se levantó con una valentía torpe y lastimosa, le temblaban las comisuras y se creía que sonreía; cerró los ojos sin darse cuenta al rozar con su boca los cabellos de Miguel. Marta y Laura soltaron una carcajada superior y un poco artificial.

—¿Eso es todo? ¡Pobre Miguel!

Era Laura. Miguel se la quedó mirando seriamente, juzgándola. Tomó con ternura una mano de Elisa y la sentó a su lado. Hubo un silencio pesado.

Luego el juego continuó tan inocente como de costumbre, pero Elisa no podía evitar sentir una vaga vergüenza de sí misma, una pequeña angustia que le dejaba un hueco en el pecho y la hacía rehuir las miradas.

Cuando fue hora de irse Elisa y Miguel se retrasaron. Caminaron un rato en silencio por la playa.

—Debes perdonarlas, realmente no lo hicieron con mala intención, simplemente estaban aburridas de la ingenuidad con que se jugaba. Piensa que son ya mayores y se divierten de otra manera.

—Tú eres de la edad de ellas. ¿Te aburres, Miguel?—. Al hacer la pregunta su voz era tímida, casi derrotada.

El se paró para mirarla: su rostro frágil estaba angustiado, tenía los ojos húmedos. La abrazó con fuerza, apretando la cabeza de ella contra su pecho para protegerla de aquel pensamiento injusto; la separó lentamente y la besó en los labios. La ternura lo llenó todo, inmensa, sin fondo, y cuando se miraron quedaron deslumbrados al encontrarla reunida, presente, en los ojos del otro. Elisa sonrió en la plenitud de su felicidad y su pureza, dueña inconsciente de un mundo imposible y perfecto.

Alrededor de ese momento central fue viviendo los días siguientes, hacia adentro, cubriéndolo y recubriéndolo de sueños. La vida tranquila y perezosa de aquel pequeño lugar de verano era roca propicia, y ella se cerró sobre sí misma como una madreperla.

—¡Elisa! ¡Elisa! ¡La pelota!

Se levantó con desgana, recogió la pelota y la devolvió al grupo gritando:

—Ya no juego, estoy cansada.

Laura y Miguel todavía estaban dentro del mar, salpicándose y tratando de hundirse mutuamente; apenas oía sus risas. "La vitalidad de Miguel"; se acostó de nuevo sobre la arena, cuidadosa, con esa especie de suavidad mimosa que había en sus movimientos cuando pensa-

Por Inés ARREDONDO

Dibujos de Pedro CORONEL

ba en él. Al sol, abandonada a sí misma, se quedó adormilada hasta que la voz de Laura la vino a sacar de su modorra. Abrió los ojos incorporándose un poco, y la miró caminar hacia ella con lentitud, moviendo acompasadamente su hermoso cuerpo. Traía las manos en la nuca, atándose sobre el cuello los dos tirantes de su breve traje de dos piezas.

—¡Caramba, niña, qué clase de novio tienes! Estábamos jugando en el agua cuando se me desató el nudo de los tirantes y él, en lugar de voltearse, se me quedó mirando. No tiene importancia, pero te lo digo para que no te creas que es tan caballeroso como aparenta.

Lo dijo casi sin detenerse, a la pasada, despreciándola. Elisa, anonadada, desentendida aún de su herida nueva, vio alejarse a Laura y se dio cuenta de que no sentía rabia hacia ella, sino una especie de respeto y tal vez un poco de envidia. ¡Envidia!,... ¡Miguel!... ¿Era ése Miguel?... No comprendía. No sabía de nada, nada de nadie... estaba sola.

Sentada, dobló las piernas sujetándolas con los brazos, apoyó la barbilla en las rodillas y se quedó mirando el mar, indefensa.

Seguía así cuando Miguel llegó.

—¿Qué tal?

Estaba triste, era culpable. Se sentó a su lado un poco encogido, también mirando el mar.

Por primera vez estaban en silencio sin compartirlo, cada uno condenado a su propia debilidad, desamparados.

La madre de Elisa los llamó a comer. Se levantaron pesadamente y se acerca-

ron a los demás. La madre los miró divertida.

—¡Qué caras! ¿Se han peleado?

—Es el sol, no nos pasa nada, mamá.

—Entonces vístanse rápido porque ya van a servir la sopa.

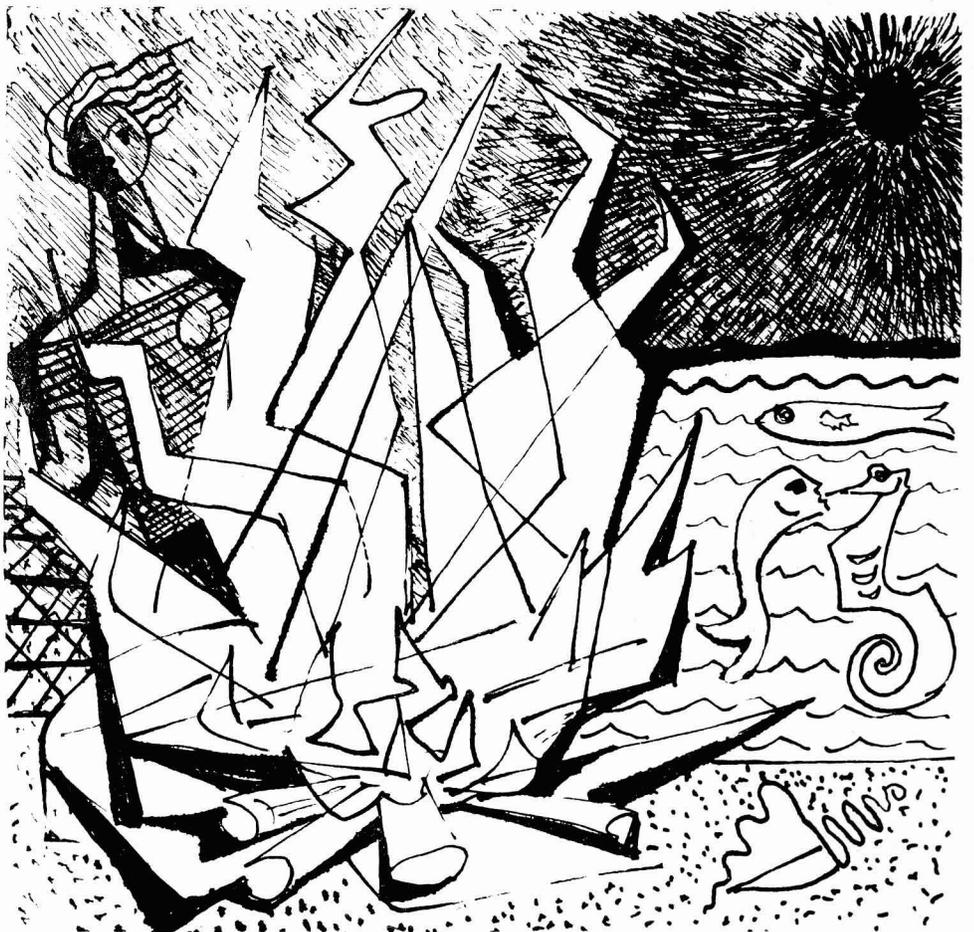
Lo dijo alegremente, pero después los observó con seriedad mientras caminaban hacia los vestidores: le habían parecido avergonzados. Pero no, antes de separarse se sonrieron con la misma sonrisa de siempre. Nada había cambiado.

Eso mismo pensaba Elisa bajo la regadera. Nada había cambiado. Cuando junto a las casetas se volvió y encontró en los ojos de Miguel la misma ternura de aquella noche, acentuada ahora por la humildad y la angustia, sintió una piedad alegre y satisfecha, un poco cruel, que la hizo sonreírle sin reservas, redimiéndolo. Desde ese momento todo había vuelto a ser como antes, y ahora no podía encontrar los pensamientos confusos y dolorosos de hacía unos minutos. Era un pequeño milagro, imperfecto y humano, pero no se dio cuenta, ni pensó más en ello mientras se vestía de prisa tarareando una canción.

Cuando se volvieron a encontrar él estaba fresco y resplandeciente, más alegre que nunca.

Se sentaron a comer en la mesa larga que, en el jacalón que servía de restaurante, se reservaba para las cuatro familias que formaban el grupo más unido. De las otras mesas venía un alboroto confortante y contagioso.

Laura entró tarde con aquel vestido azul rey que le sentaba tan bien y que tenía un escote generoso. Sin duda era diferente, daba la sensación de que iba cortando, separando el ambiente ajeno con un disimulo intencionado. Mientras saludaba se sentó junto a Marta, que empezó a contarle algo. Laura no la escuchaba. Comía lentamente mirando a Miguel con una sorna aguda y altanera. El fingía disimulo, pero estaba profundamente turbado; se había olvidado





de Elisa que dolorosamente sorprendida los miraba, expuesta e ignorante como un inocente herido a traición. Marta tocó a Laura en el brazo para obligarla a contestarle, pero Laura siguió su juego durante toda la comida. A los postres dijo a Miguel con un tono de descaro que no le conocían:

—Oye, dame un cigarro.

El se lo ofreció.

—¿Y la lumbre?

Miguel se levantó encorvándose sobre la mesa. Su mano tembló un poco al ofrecérsela. Ella la sujetó por la muñeca casi con fiereza y lo retuvo así, muy cerca, hasta que dejó salir la primera bocanada de humo, lenta, acariciante, que rozó la cara de los dos con su tenue misterio moroso. Lo miraba a los ojos, fijamente, con una seriedad extraña y animal. Se dio cuenta de que los observaban y soltó una carcajada victoriosa, llena.

—Qué buena actriz sería yo, ¿verdad? Pero Miguel no tiene sentido de la actuación.

Se echó un poco sobre la mesa adelantando un hombro y entornó los ojos. Pareció que sólo acentuaba el juego. Todos rieron, menos Marta y la madre de Elisa. Laura miraba desafiante, desde un plano de una superioridad elemental, desconocida, a Miguel. El bajó los ojos, derrotado. Elisa, empequeñecida y tensa, los observaba.

Mientras, los demás se fueron levantando para ir a dormir la siesta. Marta se llevó a Elisa. El mar dormitaba.

—Marta, ¿tú crees que Miguel me quiere?— No lo hubiera querido preguntar nunca, a nadie. Ni a él mismo. Rompía lo sagrado. Se sentía cobarde.

—Sí, te quiere, y mucho, sólo que...

—¿Qué?

—No lo sé.

Pero lo sabía. ¿Qué era lo que sabía? ¿qué era *eso* que a ella la hería tan dolorosamente y que sin embargo desconocía? Porque había algo, no era sólo su imaginación, lo veía en la cara de Marta, lo sentía en la indignación disimulada de su madre. ¿Por qué todos encubrían, callaban? ¿Era una culpa?

—¿Es culpa mía?

—¿El qué? No, tú eres una niña. ¡Porque lo eres! Y Miguel te quiere, más que a nadie, más que a nada, ¡pero no me preguntes ya! ¡Miguel es un idiota, aunque sea mi hermano es un idiota! —Estaba furiosa, pero mientras gesticu-

laba y manoteaba se veía que era rabia de impotencia la suya, rabia contra *eso*.

Había nubes en el horizonte y entre ellas el sol se ponía con desgana. El mar lento, pesado, brillaba en la superficie con una luz plateada, hiriente, pero debajo su cuerpo terroso y gris estaba aterido.

Elisa sentía dentro de su pecho esa marejada turbia. Hacía un momento había ido al centro del pueblito a traer café para la cena y había visto a Miguel y a Laura salir de la nevería. Estaban radiantes, como dos contendientes que luchasen por vanidad, seguros de una victoria común. Miguel era diferente de como ella lo conocía: agresivo y levemente fatuo, con una voluntad de mando sobre Laura, con una desenvoltura gallarda y un poco vulgar que ella no le había visto nunca. Era diferente, pero atractivo, mucho más atractivo de lo que ella había creído. Eso, no haberlo visto bien, no haberlo descubierto, la humillaba más que el haberlo perdido. Porque ahora sí estaba claro: Miguel prefería a Laura y ella, Elisa, no podía oponer nada a ese hecho definitivo. Lo único que había sabido hacer había sido aplanarse, escurrirse, y después correr, correr hasta estar en la playa de su casa, frente al mar, sola.

El mar se retorció en la resaca final del día, lodoso, resentido. Elisa tenía frío. La ahogaban el dolor y el asco, un

asco injustificado, un dolor brutal. Temblaba pero no podía llorar. Algo la endurecía: la injusticia, la terrible injusticia de ser quien era, de no ser Laura, y la derrota monstruosa de estar inerme, de ser solamente una víctima.

Ahora que todo había terminado veía que no quedaba casi nada de sí misma: ella era, había sido su amor, ese amor que ya no servía más. No era nada, nadie, sentía su aniquilamiento, pero no podía, no podía compadecerse; se odiaba por ser ella, solamente ella, esa que Miguel había dejado de querer. “¡Por tu culpa! ¡Por tu culpa!”, se repetía. “Por ser una niña”... tal vez, pero en todo caso por ser como era.

Pensó que su madre debía de estar planchando su disfraz para el baile de esa noche... Ya nada tenía sentido, el futuro, próximo o lejano, estaba hueco, ostentadamente vacío y ridículo. La borrachera de la desesperación la aliviaba: dejaba de pensar, aunque no pudiera llorar.

Oyó a su espalda la voz de su madre.

—Elisa, ¿has traído el café? ¿Qué haces ahí? Ya es de noche.

Era verdad.

Se levantó con dificultad. La voz de su madre había apaciguado su desesperación. Tal vez había sido mentira. Lo que era verdad, lo que estaba presente, sin ceder, era la tristeza.

Entró en la casa suavemente iluminada. Su padre, con el cigarro en la boca, arreglaba los avíos de pesca y escuchaba distraído a la madre que hablaba desde la cocina. La miró con picardía, con aquella mirada de complicidad alegre que entre ellos era como una contraseña. Elisa se sintió indigna, extraña.

Puso la mesa maquinalmente con la mente en blanco.

—¿No viene Miguel a cenar? —preguntó su padre acercándose.

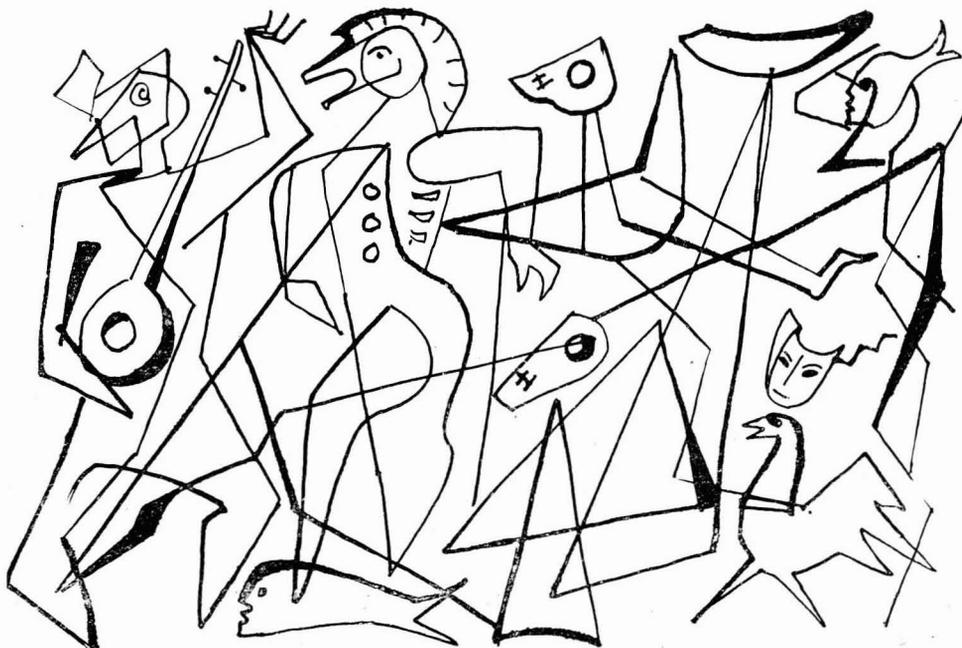
—No.

El padre se extrañó pero no preguntó nada, solamente se la quedó mirando, luego le sonrió y le hizo una caricia en la mejilla. El dolor la hirió más profundamente al pensar en la pena que tendría viéndola sufrir sin remedio.

—Tienes que darte prisa, ya deberías estar vestida —dijo su madre sentándose a la mesa.

—No voy a ir, mamá.

—¿Cómo que no vas a ir? Tu traje está listo. —La miró a los ojos y calló. —Sírvete— le dijo con dulzura.



EL ÚLTIMO AÑO

DE THOMAS MANN

(Viene de la pág. 2)

de toda Alemania, que como homenaje al presidente de la República Federal Alemana se habían izado en el patio del hotel, ondulaban en pausado movimiento.

Llegamos al teatro con anticipación, antes que Heuss, a quien saludaba, en la puerta del hotel, la masa de los políticos. Le señalaron a mi madre su asiento, mientras que yo, como casi siempre antes de que hablara, no me separaba de su lado. La fiesta se inició con música. El Primer Movimiento de la Tercera Suite de Bach. Después el doctor Schäfer indicó a mi padre que era tiempo de que se encaminara al escenario.

Desde mi puesto, a la izquierda, entre las bambalinas, oí al *Mago* y seguí, con tensión, la reacción de los espectadores que desde ahí me eran invisibles. Thomas Mann *agarró* al público desde el primer momento. Sin desnaturalizar el tono y el timbre, un amplificador perfectísimo transportó cada una de sus palabras hasta los más apartados rincones de la gran sala. Ningún crujido de los sillones, ninguna tos en las filas traseras de las butacas, esto es, no hubo dificultades que vencer para recibir lo que decía, ninguna para comprender lo oído. Pero además, lo que todo esto quiere decir: curiosidad, entrega y emoción. Esto no podría concebirse, si el conferenciante no se hubiera dado en una profunda emoción. Lo que había invertido en este trabajo lo recogía ahora: un amor comprensivo, una simpatía conmovedora, y un conocimiento, respetuoso y lo suficientemente hondo, como para hacer surgir en fidelidad sin

complacencias la figura de aquel que, ciento cincuenta años antes había ingresado en la patria de su inmortalidad.

Nuestra conferencia, — me la sabía de memoria, palabra por palabra, y la oía, sin embargo, no menos conmovida y recogidamente que la gente extraña allá abajo. Casi nunca, me parecía, había hablado el *Mago* de esa manera, casi nunca tan al milímetro había dado con el medio, en que vivencia y forma se hacen una y la misma cosa, y todo a cuyo nacimiento imaginábamos estar asistiendo.

¡El canto de cisne de mi padre! ¿Podría no haberme llegado tan al corazón cuando que lo entonó con tal emoción? Pero me sentía feliz. Y feliz — la palabra no exagera nada—, feliz se sentía también mi padre, cuando al terminar, después de haber despachado el último *aplau-so* lo recibí tras bambalinas.

El 13 de mayo cruzamos la frontera que nos separa de la Alemania del Este. El Ministro de Educación Johannes Becher y su mujer nos esperan en Wartha. Estandartes en los caminos. Todo podría estar *arreglado*. Seguimos adelante, lentamente a nuestro pesar, en *convoy* oficial. *El pueblo* que corre por todos lados, manifiesta una alegría no fingida. Apuntando hacia Thomas Mann: “Ese es, ese es”. ¡Multitudes de niños, centenares si no es que millares a lo largo de horas!... Comemos en Eisenach... Weimar cubierto de banderas...

14 de mayo. Por fortuna ya pasó todo. Después de la obertura, habla Becher, breve y servicialmente, lo justo. El *Mago* se siente entorpecido por los amplificadores defectuosos. Toses en el público. ¿Por qué hay tan pocos estudiantes? El curso del acto y el efecto de conjunto es, sin embargo, *quite satisfactory*. Para finalizar, una vez más, música... En la plaza, negra de público, escuchan la repetición de la conferencia. Gran aplauso. Gente en todas las ventanas; muchos con gemelos de teatro y anticuados telescopios.

El padre y la madre hablaban entre sí simulando ignorar que ella estaba triste, pero sin darse cuenta bajaban el tono de la voz.

Cuando se oyeron los pasos de Miguel en el vestíbulo, Elisa se quedó quieta, sin respiración casi. Miguel entró vestido de pierrot, estaba alegre. A Elisa le pareció estar viviendo una escena de otro momento, de un acto ya pasado. El hizo un saludo teatral hasta el suelo y los padres rieron contentos y aliviados.

—¿No te has vestido? Date prisa. Pierrot no puede vivir sin su Colombina. ¿No ves cuánta falta le hace al pobre?

Aun vestido así resultaba raro oír a Miguel emplear ese tono falso. Quería estar simpático para hacerse perdonar una culpa que él creía secreta. Pero quería hacerse perdonar, eso era lo importante. Y estaba ahí, presente, mirándola. Algo empezó a zumbar en la cabeza de Elisa, no entendía nada, pero no le importaba. Fue corriendo a su cuarto, tenía la garganta apretada; la emoción martirizaba su cuerpo. Empezó a vestirse de prisa, de prisa, en un frenesí, que poco a poco se fue haciendo de alegría, de una alegría tan loca que la hizo reír por lo bajo a borbotones, con un poco de malignidad, con un mucho de liberación; daba vueltas por el cuarto, bailaba, se paraba, no sabía qué hacer con sus manos, con su risa, con su dicha. Se contuvo: “Miguel la esperaba”. Se quedó deslumbrada: “Me espera, espera por mí, por mí.” Tan natural y tan extraordinario. Se miró al espejo, agradecida, cariñosa. Otra vez confiaba plenamente.

Cuando volvió a la sala estaba excitada, resplandeciente. No sabía cómo pero había vencido, era ciegamente feliz.

—¡Qué guapa eres!

Ronca, insegura, la voz de Miguel era completamente sincera, completamente suya.

Cuando llegaron a la fiesta la música, el calor y las voces los aturdieron. A Elisa le parecía un sueño todo, el estar ahí con Miguel, el que todos les saludaran joviales, como si nada hubiese sucedido. En efecto nada había sucedido. Algo cálido la inundó como un vino tibio bebido de golpe. Bailaban. Ella volvía a estar en el centro de ese mundo increíblemente equilibrado que había creído perdido para siempre.

De pronto, vestida de pirata, con sus claros ojos hirientes, apareció Laura entre las parejas; se acercó a ellos. Traía un membrillo en la mano. Miraba directamente a Miguel, ignorándola por completo. Miguel titubeó, se detuvo. La cara de Laura estaba casi pegada a la suya, sólo las separaba el membrillo que Laura interponía con coquetería.

—¿Quieres?— le dijo al tiempo que mordía la fruta, invitándolo, obligándolo casi a morder, también él, en el mismo sitio, casi con la misma boca. En sus ojos había un reto vencido, blando. En su voz el mismo sabor agrio e incitante del membrillo. Miguel se estremeció. Pero Elisa había comprendido. Aquel olor, aquella proximidad de Laura y Miguel, anhelosamente enemiga, la había hecho comprender. Súavemente acercó su cuerpo al de Miguel, y tuvo la virtud de deshacer el hechizo. Bailando se alejaron de Laura. Elisa se dio cuenta vagamente de que había entrado en un mundo diferente, imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer.



“un niño, un animal gracioso, de todo sabía sacar alegría”



Lübeck— "reconciliación definitiva con su ciudad natal"

Todo esto no puede haber sido arreglado... Lunchi-banquete en el "Elefante". Asisten al acto algunos rusos. El Mago alude a ellos en su discurso de agradecimiento diciendo, "sus amigos soviéticos", lo que sin duda será traducido por los corresponsales fieles a los pactantes del Atlántico como "mis amigos soviéticos". No importa... Por la noche "La Doncella de Orleans"... El Mago se siente cansado. Nos salimos antes de terminar.

Viaje a Göttingen y de ahí, en tren, a Lübeck. Lübeck... reconciliación definitiva con su ciudad natal. Discurso de agradecimiento por habersele conferido la ciudadanía de honor. El discurso fue burlón, casi insolente, sobre un trasfondo de profunda emoción. Y así volvió a ese palacio municipal, en que su padre fue elegido senador y en cuya ciudad había actuado y gobernado...

Menos de dos semanas separaban Lübeck del octogésimo cumpleaños, fiesta de la vida, que mi padre sentía aproximarse no sin inquietud.

"Hay muchas maneras", había dicho al cumplir cincuenta años, "de hacer frente a los días jubilares... Se oye decir de algunos celebrados que en ese día desaparecen de la tierra, que se retiran, por decirlo así, al desierto, para sustraerse a los honores; y esto hay que interpretarlo inclusive como signo de modestia y dignificar su repugnancia frente a estas insignificancias exteriores. Ustedes lo ven, no me comporto de este modo; y no desde luego en razón de una insuperable afición a sentirse festejado y alabado, sino porque siento que hay que obedecer a la vida y que las fiestas hay que celebrarlas tal y como vienen."

Su octogésimo aniversario lo tomó mi padre sin exageración. A nosotros, participantes de la fiesta, no nos pareció fatigado. En todo caso, a los maltratos podían seguir las vacaciones a orillas del mar; pero por lo pronto dominaba todavía

el tiempo terrestre que en este instante se llamaba Holanda. Fue la última vez que le oí hablar en público. "¡Lástima que tengas que irte. ¿Cuándo tomas el avión?" Hacia las cuatro. De modo que todavía pudimos comer juntos y hablar nuevamente del proyecto, por cuyas exigencias mi padre me enviaba a Londres.

El propósito era éste: se trataba de congregar un pequeño número de espíritus dirigentes —poetas, historiadores, filósofos—, portadores de un nombre honroso en el ámbito de lo humano, que deberían dirigir en común un llamado y advertencia a los gobiernos y pueblos del mundo. Con la persistencia física de la especie humana —esto habría que establecerlo—, está en juego la justificación moral de su ser, el honor de la humanidad. Si por culpa del hombre se produjera un fin violento de la vida terrestre, todo se trocaría en mancilla y vergüenza, toda clase de mérito que el hombre hubiera podido conquistar a lo largo de su historia; se mancharían sus obras de siglos, aun aquellas que más cerca están de la más elevada, de la más pura y limpia perfección.

En el éxito palpable de una acción semejante no ponía mi padre, naturalmente, una exagerada esperanza. Pero, aun en el caso de no conseguir nada visible, ¿no ejercería en silencio su efecto sobre los ánimos? La lista de aquellos en que Thomas Mann ponía su confianza era la siguiente: Perl S. Buck (EU), William Faulkner (EU), E. M. Forster (Inglaterra), Hermann Hesse (Suiza), François Mauriac (Francia), Gabriela Mistral (Chile), Lord Bertrand Russell (Inglaterra), Arnould Toynbee (Inglaterra), Albert Schweitzer (Lambaréne).

La Unión Soviética y sus aliados deberían quedar por principio fuera de juego, así como también debería excluirse entre los representantes de las naciones occidentales al elemento comunista. Por

una vez, debería hacerse un llamado a la paz, más acá de las fronteras rojas para no dar ocasión a que ciertos campeones de la co-catástrofe (o como se quiera llamar a los luchadores que se han levantado en contra de la coexistencia) estigmatizaran el llamado como dirigido, inspirado e infiltrado por el comunismo, y para evitar que se colocara la palabra paz bajo direcciones que sin esfuerzo traficarian con ese concepto como con su contrario.

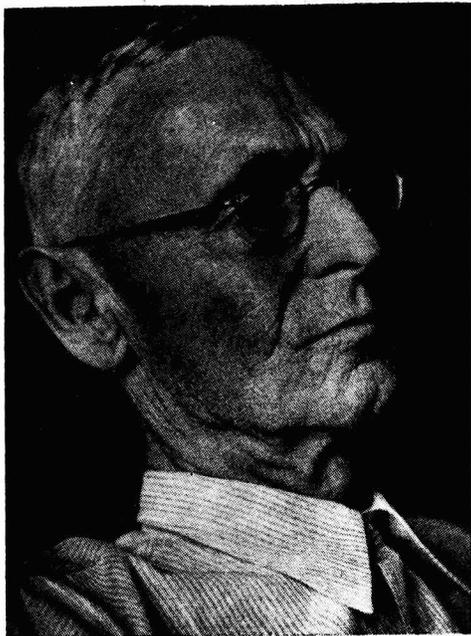
Este era, pues, el plan. Una preparación epistolar de su realización parecía ser algo complicado y lento. Y me disponía a volar a Inglaterra, por lo pronto, a fin de ganar en lo posible para la empresa a los participantes británicos.

Por la muerte de mi padre se hizo inútil lo que allí conseguí o dejé de conseguir. En vistas meramente a sentar ciertos hechos me limitaré a decir que Bertrand Russell y E. M. Forster no sólo se mostraron de inmediato dispuestos a trabajar en el proyecto, sino que sugirieron algunas cosas que serían muy ventajosas para ponerlo en práctica. El profesor Toynbee rechazó el proyecto. Sin querer en modo alguno contrariar los propósitos de Thomas Mann, sostenía la opinión de que el espíritu no debería mezclarse en cosas en las cuales —profesionalmente— no era competente y de las cuales no podría hacerse responsable en un "caso serio". Fue decepcionante.

Mi padre no podía pensar en tal o cual sustituto, pues el 20 de julio el médico lo envió a la cama. Días antes había hablado, por vez primera, con mi madre de los dolores que aquejaban su pierna izquierda. El médico la encontró hinchada y declaró que en ningún caso se trataba de reumatismo. "Su esposo", le dijo el profesor a mi madre, "padece de una trombosis".

Sus días estaban contados. Cada vez más grande y azul aparecía la mirada interrogante de sus ojos gris-azulados. Y, sin embargo, hasta el final no supo conscientemente que la muerte estaba ahí. La muerte, a la que tan íntimamente, y desde siempre, se había sentido ligado, a la que concedía su "simpatía más originaria" y a la que más tarde había sustraído, "por mor del amor y de la vida", sus propios pensamientos; justamente ahora que esta sombría amiga se inclinaba hacia él, no parecería reconocerla en sus rasgos. No la temía. Y si su cercanía se le hubiera ofrecido con mayor claridad y nitidez, no se hubiera sustraído a ella o la hubiera negado. Le hubiera confesado su miedo a mi madre y se hubiera despedido de ella, cuando sintiera su tránsito. Pero que no haya hecho algo parecido da testimonio de la inocencia de su pensamiento, aunque tampoco esto traiciona nada sobre presentimientos y problemas que hubieran ocurrido en capas más hondas de su ser.





Hesse— "bonachón y parlanchín"

"No me puedo permitir visitas", me dijo penosamente, "estoy muy débil". Fue lo último que le oí decirme, cosa tanto más horrible cuanto que se ponía en la obligación de excusarse de no poder, por el momento, entregarse a una plática. "Estoy muy débil", se sintió obligado a decirme, y estaba patentemente decidido a concentrar todas las fuerzas que progresivamente le faltaban, y a superar la debilidad que inexplicablemente se le había venido encima, e inexplicable no sólo para él y para nosotros, sino también para los médicos, que se enfrentaban a un enigma.

Entre las seis y las siete el médico prescribió que se le pusieran varias inyecciones de morfina. El estado del paciente estaba más allá de toda esperanza fundada médicamente, y por tanto no se *arriesgaba* ya nada con el empleo de estos calmantes; pero no podría pensarse como imposible que sobre la base de un buen descanso y alivio, este organismo, que misteriosamente renunciaba a la vida, pudiera nuevamente recobrar una parte de su actividad.

Nos salimos. Mi madre nos hizo ver que no tenía ningún sentido que nos pasáramos la noche en el corredor. Si ocurriera algún cambio nos llamaría; por lo pronto dormía.

En casa, ni siquiera habíamos dejado todavía chorrear los paraguas cuando sonó el timbre del teléfono. "Tengo que participarles", dijo el médico, "que su padre acaba de morir". El reloj señalaba las ocho y diez minutos.

¿Qué había pasado? ¿Por qué en el buen curso de un proceso de curación este hundimiento? ¿A qué se debía esa renuncia, esa ineficacia total de los remedios, aun de los más fuertes y poderosos?

Sólo mediante la autopsia recibimos una respuesta. El informe en que el profesor Löffler comunicaba el descubrimiento decisivo dice así:

"Quisiera participarle el descubrimiento que no pudimos sospechar y que nos permite explicar con absoluta consecuencia la situación, tan peculiar y complicada... Las perturbaciones inflamatorias de las venas, la tromboflebitis, que se presentó al parecer sin causa, estaba en vías de franca curación. La causa de la trombosis se localizaba, sin embargo, en la aguda arterioesclerosis de las grandes arterias de la pierna; en un punto de la

pared arterial, que normalmente está pegada a la vena, la delicada pared se había escoriado. Este proceso había pasado también a las venas y provocó, por lo pronto, la trombosis. Las alteraciones de la arteria no se han detenido sino que la pared escoriada ha dejado escapar la sangre, por lo pronto en cantidad escasa, hasta que finalmente se ha producido una escisión en la arteria. Por el orificio, no mayor que un grano de arroz, la hemorragia ha interesado los tejidos vecinos, y lentamente también los nervios, en especial los plexos del simpático, han sido afectados. Este proceso ha tenido lugar en el curso de algunas horas y no ha cesado de producirse cuando ocurrió la muerte. El proceso ha sido indoloro. Se puede decir que su efecto ha sido equivalente a una desconexión del sistema nervioso simpático, lo que explica que los medicamentos no hayan surtido ningún efecto. La enfermedad que ha provocado estos fenómenos es la arterioesclerosis de las arterias y de los



Chejov— "su ironía frente a la fama"

grandes vasos de que hemos hablado, desarrrollada en un grado realmente inaudito y que en lo esencial sólo ha respetado las arterias del cerebro..."

El informe del profesor ¿podía aportarnos un consuelo en nuestra lamentación? ¿Ay!, no había ningún *consuelo*, no podría haber consuelo. Que la gracia hubiera presidido esta muerte, lo mismo que esa vida, de ello estábamos agradecidos. La arterioesclerosis cuyas manifestaciones, en toda su plenitud, lo habían respetado hasta entonces ¿no hubiera irrumpido un día torturándole, no sólo en lo corporal sino también en lo espiritual? Y lo único que realmente temía, ¿no hubiera tenido algún día que verlo ante sí: la privación de su capacidad creadora — *híriente hasta lo inconcebible*?

Querido, amado *Mago*, graciosamente fuiste conducido hasta el fin, y en calma saliste de *esta verde tierra* por cuyo destino te angustiaste amorosamente por mucho tiempo. Tres días reposó tu *envoltura*, — el liviano cuerpo con la extraña, cerúlea, tiesa y atrevida cabeza, en la cámara mortuoria de la clínica. Tu anillo, el *hermoso*, estaba en tu mano. La piedra lucía sombríamente. Te enterramos con él.

Traducción de Emilio Uranga.

SUGERENCIAS MEXICANAS en VALERY LARBAUD

Por Matilde POMES

DE NO HABER MUERTO o, mejor dicho, de no haber acabado de morir, pues fueron una agonía los últimos veinteaños de su existencia, nadie con más gusto y acierto que Valery Larbaud hubiese llevado su piedra al monumento que la Universidad Nacional Autónoma de México acaba de levantar a la gloria de Alfonso Reyes y a la propia, ambas confundiendo y redundando en el renombre y prestigio de la patria.¹

¿Cómo y cuándo conoció Larbaud a Reyes? A éste le toca aducir datos. A falta de ellos, acaso no resulte descabellado suponer que el primer contacto puede fecharse el lunes 21 de febrero de 1917. Aquel día, según consta en la página 60 de su *Journal* (Gallimard, 1955), Larbaud, que se hallaba a la sazón en Alicante, cuyo clima convenía a su salud algo deficiente y solía pasar allí largas temporadas, huyendo de los crudos inviernos y agrias primaveras parisienses. Aquel día, en la librería Pastor, hurgando y husmeando entre *las últimas novedades*, le llamó la atención una traducción al español de la *Orthodoxie* de Chesterton. Larbaud, ya se sabe, conocía como nadie la literatura inglesa, especialmente contemporánea. Y no sólo la literatura, sino la lengua. Relevante traductor, no es de creerse que, a pesar de estar lindamente editado, adquiriese el libro así como así; de seguro lo hojearía previamente y se daría cuenta de cómo le sonaba en la nueva lengua y qué tal salía librado en ella. Es elocuente el hecho de que en el tranvía releyese "quelques chapitres de mes anciennes amours. Cela me plaît encore beaucoup, bien que j'aie maintenant découvert où G. K. Chesterton voulait en réalité en venir."

Por otra parte, el traductor Alfonso Reyes, residía entonces en Madrid. Aunque su labor periodística no hubiera llegado a manos de Larbaud, no podía haber dejado de sonarle a éste su nombre, si quiera por los amigos madrileños que le visitaban en Alicante.

Recíprocamente Reyes, por el mismo conducto, también debía estar enterado de la estancia en la costa levantina de un escritor a quien estimaba (lo cita entre la prestigiosa lista de los de la "Nouvelle Revue Française" en su artículo de "By-products" de la paz).² Como ese escritor se daba de vez en cuando alguna escapada a Madrid, es posible que se topasen y tratasen en la Villa y Corte.

Lo cierto es que cuando, en 1927, se publica en la editorial Gallimard la versión francesa de *Visión de Anáhuac*, es-

crita ocho años antes en aquélla. Larbaud se encarga del prefacio o mejor dicho presentación.

Dicha presentación, según declara él mismo, se limita a reproducir el *Salut à Alfonso Reyes*, escrito "al saber con alegría que nuestro amigo acababa de llegar a París". (Se trata del nombramiento de Reyes como representante diplomático de México). Es un bosquejo, como los solía hacer Larbaud, de la cultura y actividades del escritor a quien presenta y de su ya copiosa obra. Que no le pesó escribirlo nos lo garantiza, por una parte, la alta estimación y amistad que tenía por el *presentado* y, por otra parte, la ocasión, para el *presentante*, de lucir su conocimiento de hombres nuevos y obras significativas y del dominio de los *happy few*. Entre las altas cualidades y raros méritos de Valery Larbaud, éste fue su *flaco, son faible*, como decimos en francés: asombrar a los que se creen, y con motivo, enterados, por una erudición un tanto hermética. Se gozaba como un niño —como el niño escudriñador y deliciosamente ingenuo que permaneció mientras le duraron el claro entendimiento y la cabal actividad— sacando a relucir algún autor de la baja latinidad poco menos que ignorado, o a un imitador de Scève totalmente olvidado, o a un oscuro contemporáneo de Donne, a no ser que dejara abrumado a quien le oía o leía bajo la mole de algún padre de la Iglesia.

Un buen ejemplo de ese inocente deleite nos lo da cuando, de paso por Annecy en septiembre de 1931, al deplorar la falta de una guía de lo notable y memorable local, celebra la oportuna labor de aquellas sociedades de amigos de tal o cual capital provinciana con su correspondiente sección de bibliófilos que asumirían, entre otros respetables deberes, el de reeditar libros antiguos agotados y poco menos que inasequibles en arrinconadas bibliotecas, y cuya reedición redundaría en honra suya, como *verbi gratia* sería "une belle ré-édition guatemalteque de la *Rusticatio mexicana*".

¿Con qué fruición escribiría Larbaud tales palabras! Nos parece ver su sonrisa un sí es no es maliciosa al trazar las sorprendentes, las insólitas sílabas de *guatemaltèque* y las totalmente incógnitas de la *Rusticatio*; amén del nombre del autor, encubierto adrede y para disparárselo en otra ocasión al incauto lector.

Pero ¿de dónde había sacado Larbaud que el padre Landívar era de Guatemala y autor de ese estupendo poema en latín del que se enaltece México como de geórgica propia y obra maestra de su poesía nacional? Indudablemente de *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* de Alfonso Reyes del que, según confiesa el autor, "algunas páginas pasarían a la *Visión de Anáhuac*".

Otra coincidencia sugerente: en 1919, cuando Larbaud pudo interesarse por la actividad literaria de Reyes y tratarle personalmente, en un artículo, "La poesía del archivo" (recogido en el tomo IV de sus *Obras completas*, p. 71) al hablar de la labor de los jesuitas en América, Reyes nombra al *guatemalteco padre Landívar*, acabando por el encomio de trabajos editoriales tales como precisamente los había de planear y recomendar el paseante en Annecy doce años más tarde.

No se trata aquí de entresacar de la obra de Larbaud todas las sugerencias me-

xicanas. Lo único que nos hemos propuesto es dejar constancia de ellas y más aún de su origen y fuente incuestionable, es decir, Alfonso Reyes. Supliendo las faltas del *Journal* de Larbaud, que no pretende contar cada día lo que le ocurre, sino que es una serie arbitraria de apuntes *utilizables* para sus libros —y, de los *utilizados*, muchos han sido destruidos—, esperamos que Alfonso Reyes nos dirá lo que no figura en ese *Journal*, su conocimiento, contacto y trato con Larbaud evocadas por éste sólo ocasionalmente y al vuelo. Por ejemplo, esa mención de enero de 1932, sin duda aludiendo a las felicitaciones de año nuevo: "Du côté amitiés, j'ai lieu d'être parfaitement content" (y entre la lista *des amitiés* figura la de Reyes); y con fecha 7 de marzo de 1934, los renglones siguientes que reproducimos *in extenso*:

"L'entrée du Palais-Bourbon (Cámara de Diputados) me fait, chaque fois que je la vois, penser vaguement au Mexique,



Larbaud— "asombrar a los que se creen"

évoque l'idée que je m'en fais et qui est très schématique. Cela vient de ce qu'une des quatre mille coupoles d'églises mexicaines ressemble à cette entrée. Derrière, pour moi, Anahuac surgit, des illustrations vues dans des livres, des tableaux de peintres mexicains exposés à Paris, le souvenir d'Alfonso Reyes, les livres mexicains de ma bibliothèque, Juárez, la chemise de Maximilien au musée militaire de Bruxelles, les sculptures du Trocadéro, "qué grande es Méjico...", etc. Tout cela, d'un seul coup, sans perspective, dans l'espace de quelques secondes et dans une sorte de lumière (ou tache de lumière), d'un blanc éclatant qui se relie au nom de Vera-Cruz."³

Sorprendente bosquejo, bajo múltiples aspectos, y ante todo técnicamente. ¿No parece una anticipación de lo que los pintores actuales pugnan por captar, no ya el objeto en el espacio, ni siquiera ese mismo espacio, sino el tiempo o, según dicen ellos, el espacio-tiempo, el cual no es ni puede ser dominio de un arte inmóvil, sino prerrogativa de un arte del movimiento del cine? No menos patente resulta la marca surrealista, esa sucesión de imágenes tan rápidas que dan la impresión de coexistente pluralidad, con un hilo unitivo tan tenue que desaparece, dejando lugar a lo yuxtapuesto, lo inconexo, lo absurdo.

¿Bosquejo, hemos dicho? No. *Flash*, más exactamente. *Flash* que al iluminar de repente un segundo del pensamiento de un individuo nos revela de golpe y al mismo tiempo su sensibilidad secreta —añoranzas, deseo de evasión, afectos— y su historia —estudios, viajes, lecturas, recuerdos—, con el símbolo final, en que trasciende un vago y latente sentido religioso.

Sí, sorprende de veras. Pero más sorprendente aún que algo tan insólito, tan insospechable, tan preñado de posibilidades nuevas, vaya unido, en un autor del corte más clásico, con un nombre que por sí solo parece obrar a modo de fermento, justificando plenamente la exclamación de quien experimenta su mágico efecto: "¡Qué grande es México!"

1. *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, 416 pp.

2. Recogido en el tomo III de sus *Obras completas*, p. 390.

3. La entrada del Palacio Borbón (Cámara de Diputados), cada vez que la veo, me hace pensar vagamente en México, evoca la idea que me hago de él y que me es muy esquemática. Esto se debe a que una de las cuatro mil cúpulas de iglesias mexicanas se parece a esta entrada. Detrás, para mí, surge el Anáhuac, ilustraciones vistas en libros, cuadros de pintores mexicanos expuestos en París, el recuerdo de Alfonso Reyes, los libros mexicanos de mi biblioteca, Juárez, la camisa de Maximiliano en el museo militar de Bruselas, las esculturas del Trocadero, "qué grande es Méjico...", etc. Todo eso de golpe, sin perspectiva, en el espacio de algunos segundos y en una especie de luz (o mancha de luz), de un blanco brillante que se relaciona con el nombre de Veracruz."

SILENCIO

Ningún ayuno nos parecería lo suficientemente rígido ante los encantos del parloteo mundano.

Fénelon.

Necesitas silencio en tu vida para no frustrarla y silencio al principio del día para no frustrar tu jornada.

Philippe Mottu

El que sabe, no habla; el que habla no sabe.

Lao Tzé

La fuente de la acción tranquila y segura está en el recogimiento.

Ch. Wagner

¿Para qué nos esforzamos en saber tantas cosas de fuera, si todo aquello que concierne a la vida y a la muerte se efectúa y opera dentro de nosotros mismos?

William Law

Un perro no es un buen perro sólo porque sea bueno para ladrar. Para ser un hombre bueno, no basta ser un buen hablador.

Lao Tzé

Dios conduce al alma hacia una soledad interior y silenciosa cuando quiere hablar con ella a solas.

Miguel de Molinos.

TRES MOMENTOS DE LA AVENTURA DEL HOMBRE NATURAL Y CIVIL

Por Manuel PEDROSO

I

LA DUDA MAS ANGUSTIADA

"Dichten ist ein Uebermut". GOETHE.¹

LAS DOS NEGACIONES de Rousseau del *homme de la nature*, como quimera y como realidad física, son de metódica ganancia. Ese hombre inventado es ahora más eficaz. Como toda invención traspasa el límite que la realidad física impone a sus criaturas.

Al verse en vida tan nueva, como *divin modèle*, muestra caminos nuevos y ejemplares al hombre civil al que presta diligente y segura *Volonté Générale*. El acto de voluntad crea formas concretas. Aquel hombre, en lo nacional, se articula en el *Moi commun*, que es *Fraternité*, quiere decirse; superación de *Liberté* y de *Egalité*, pues esos términos no son equivalencia trinitaria, aunque apetezcan compañía y sueltos anden mal. Ahora todo es Nación. Lo mismo el pueblo que el gobierno, la educación y el ejército y la soberanía, todo es nacional. Ya no valen simples fuerzas o relaciones, carentes de substancia, sino realidades concretas de dinámico andar.

En 1792 ese *homme naturel*, ya embutido en concreción civil, se disciplina en algo tan nacional, como son los batallones de la Revolución. Aquellos que, cayendo de la colina de Valmy, irrumpen en la llanura al desvanecerse la niebla. Allí, con ímpetu político y colectivo, resuenan por primera vez las estrofas del "Allons enfants de la patrie". Y era verdad que "Le jour de gloire est arrivé". Los ejércitos de la coalición prusiana se retiran. También con ellos la esperanza de los emigrados franceses. Las viejas pelucas no comprenden aquella música nueva. "¿Qué es esto, monsieur von Goethe?" Porque *El* estaba allí, al lado de ellos, pero no con ellos, legitimidad pasada. Goethe, si de aquel lado o en cualquier lado, no podía ser partido, sino conciencia total histórica. Era frase suya que las cosas del mundo suelen cambiar cada cincuenta años. ¿Cómo había de estar con ellos?

Y aquel momento de Valmy era radical signo de cambio. Para Goethe, no para los emigrados. Estos sólo medían el tiempo por horas y no por cambios. Horas continuas de su estática legitimidad. Goethe vio en aquel momento de Valmy lo mismo que ellos vieron. Oyó lo mismo que ellos oyeron. Ir y venir de soldados y de caballos, toda la incierta barahunda de actos aislados en que se descompone una batalla. El trueno de los cañones, para entonces terrorífico que rasgaba los oídos, y aquella música, ¡aquella música que todos pudieron oír! Pero sólo a Goethe intrigó la gran verdad de aquel momento. Y dijo a los emigrados las precisas

y claras palabras, que constan en el *Diario de su campaña en Francia*: "Sabed que de hoy en adelante empieza una nueva época en la historia del mundo y que ya podréis decir vosotros que estuvisteis presentes." Así habló Goethe al caer la noche del día 19 de septiembre del año de 1792.

Lo infinito de la invención del *homme de la nature* le dio, fuera de su obra nacional, vuelo cosmopolita. Hombre de acción concreta en cualquier circunstancia humana. Y ese hombre, que actuaba sin limitación de fronteras, y siempre creador de realidades históricas, tuvo su canto universal. El himno a la alegría de la *Fraternité* escrito en letra famosa por Schiller. Letra que acompaña los acordes



"le jour de gloire est arrivé"

del último tiempo de la "Novena Sinfonía". Esa música y ese canto animan la gran aventura europea que habrá de emprender nuestro hombre. ¡Qué lejos ya del bosque, pero cada vez más cerca de su inagotable humanidad!

Porque la aventura del hombre inventado por Rousseau sigue ahora insospechados caminos, años bastantes de muerto su creador. La guillotina surge ante Juan Jacobo como la gran interrogante que le llevará a nuevos rumbos. ¿Es la guillotina correcta expresión de la *Volonté Générale*? Aquí salta, como inquieta pesadilla, el problema inevitable del desbordamiento de la teoría en la acción. Juan Jacobo vive la época del Terror.

Y sabe, o lo cree saber, que sin teoría no hay revolución posible. Lenin, buen entendedor de revoluciones, dijo lo mismo más de ciento y medio de años pasados. Ya la palabra *teoría*, si en letras

igual, era en sentido distinta. La teoría del actuar social humana no es hipótesis, mera visión que enlaza un suceder, sino *tesis científicamente demostrada*. Marx, en grandiosa obra arquitectónica, creyó descubrir la clave secreta para la lectura exacta de una realidad movida por un factor inexorable, que por necesario, precedía historia. La teoría no salía de la cabeza del hombre creando realidad, sino de los hechos materiales de la producción económica, proceso vital del hombre. Su *verdad científica* aparecía reconfortada con todo el vigor de la fe salvadora. Ya no era el hombre responsable de la teoría, sino ante la teoría. Su actuar, como creador y actor de historia viva, era por ella juzgado. El error en su aplicación podría rectificarse, pero el pecado que quebranta la línea, garantía salvadora de la verdad habrá de purgarse para evitar peligrosa corrupción. Ese saber, por razón de tiempo aún no venido, de nada serviría al pobre Juan Jacobo, analfabeto de las nuevas letras. Así el nuevo sentido de la vieja palabra no era posible descargo de su conciencia frente a la guillotina.

Por no sospechar Juan Jacobo, inédito en revoluciones, este y otros aspectos del mundo del hombre, que luego se aprendieron, seguía creyendo que la teoría hace de la Revolución. ¿Acaso olvidó el sentido de aquella *conjetura* del *Discours de l'Inégalité* que supone al hombre saliendo del estado de *nature*, muy a disgusto y por causas extrañas a su voluntad? Ese atisbo no recogido en sistema, y reducido a *funeste hasard*, se perdió en palabras. Bien valorado hubiera servido para comprender que si esa verdad que una Revolución no se hace sin teoría, también es verdad que la teoría no hace la Revolución.

No había que esperar a Marx para saberlo. Un nuevo pensar histórico, radical cambio que supera una época, alumbra en el primer tercio del siglo XIX. Un aristócrata francés, el conde Alexis de Tocqueville, y esto conviene decirlo en alta voz, es genial exponente del nuevo pensar. Tocqueville recoge y formula en espléndida visión la condicionalidad histórica de los actos humanos. Primero en la *Démocratie en Amérique* (1836), libro extraordinario, en la misma línea de altura que la *Politeia* de Aristóteles y el *Esprit des Lois* de Montesquieu y veinte años después, en *L'Ancien Régime et la Révolution*, clave de los sucesos que se inician en 1789. Es curioso que dos contemporáneos geniales, Tocqueville y Marx, coincidieran en un sentir que modernamente ha resumido Gouhier (*Essais sur Descartes*, 1937) en ingeniosa frase: "Que la *Révolution* au nom de la *Raison* est *déraisonnable*." Esto importa más que las discrepancias. Ambos afirman el actuar vital del hombre, que en su medio propio que es la historia, crea la historia. ¡Qué lejos ya de aquel mundo de Rousseau, de aquella hora precisa, en que grita patético, al salir el salvaje del conjetural bosque y dar el primer paso hacia la civilización, ¡*Homme, voici ton Histoire!*"

Si el *citoyen* de 1789, en sus hechos héroe de un día, se creía autor magnífico de la Revolución, Tocqueville, en implacable y muy sutil análisis, lo redujo a su papel de actor. "Jamás se dieron tamaños acontecimientos que de tan lejos vinie-



"allons enfants de la patrie"

ran", ni más imprevistos, ni que estuvieran mejor preparados. El análisis muestra que ideas y sentimientos, que se creían originales del momento revolucionario, venían de muy atrás en la Historia de Francia. Eran necesaria consecuencia de muy remotas causas. Los hombres de la Revolución, en proceso violento, actualizaron aquellas ideas y sentimientos. La sociedad antigua, que había de ser víctima, engendró la Revolución. Ahora, si ésta fue consecuencia necesaria de muy remotas causas, ¿cómo podía ser la teoría, eco siempre de una situación histórica concreta, responsable de la Revolución? Llevada la teoría a la más remota de aquellas causas, perdía su inminente actualidad y se confundía en imposible anacronismo.

"La loi est expression de la Volonté Générale" repetía Juan Jacobo, convencido que ahí, en esa frase, vivía toda la doctrina. Pero llegó aquel momento, que no fue *funeste hasard*, en que el pueblo gritó: "¡Legisladores, poned el Terror en la orden del día!" Y se cumplió su voluntad, pero también se cumplió otra ley, que no procedía de la *Volonté Générale*, sino que obedecía a clara y distinta causalidad. Es ley imperiosa que concentra, para intensa eficacia, el poder en exigua minoría. Tocqueville la formula como una constante del mecanismo revolucionario. "En las Revoluciones mandan las minorías." Y así sucede, porque la Revolución, acto político por excelencia, pide unidad de acción que sólo logra la más sutil e inteligente política. Sin ella la Revolución se confunde en cataclismo natural y pierde sus posibilidades de realidad humana.

Pero Juan Jacobo, ajeno a la sociología, término extraño a la época pero de inminente cuño, sufría ante aquel terror a *l'ordre du jour* espantosas pesadillas. En el mundo de los sueños veía a Rousseau mezclado con la muchedumbre que cantaba, en magnífico arrebatado de natural violencia, el "¡Ça ira... Ça ira...!"

al desfilar las carretas de la muerte. No era ésta la más terrible de sus pesadillas. Porque otra inquietud, salvando tiempos que el soñar anula, le evocaba al propio *homme de la nature* en el traqueteo de la saludable carreta camino hacia la guillotina, garantía de la libertad. Le fallaba la lógica de lo inconsciente y no comprendía aquel sacrificio, en nombre de la nación soberana, del propio hombre que la había creado en realidad emotiva. ¡Y el pueblo seguía cantando jubilosamente el fascinante "¡Ça ira... Ça ira...!"

La conciencia de Juan Jacobo no hallaba paz. La interpretación de los sueños le hubiera descubierto el acto fallido que era ignorancia de la causación histórica. Recordaba sí, aquella clara sentencia de su maestro. "*La Volonté Générale est toujours droite*". Y esa rectitud, bien lo sabía, no se expresaba en las rectas líneas, en el sueño esquemáticas, de la guillotina. No podía aceptar que fuera su agente el *Exécuteur des Hautes Ouvres*, majestad en sangriento tablado. Ignoraba la propia irracionalidad de la guillotina; ¿y no había dicho el mismo Robespierre, que la teoría del gobierno revolucionario es tan nueva como la Revolución de la cual era consecuencia? "No hay que rebuscarla —añadía— en los libros de los escritores políticos." (*Rapport de 5 nivose an III*) ¿Luego, cómo podía ser Juan Jacobo responsable de aquel siniestro artefacto?

II

IMPLACABLE ACCION...
INEVITABLE MUERTE

"La postérité... trouvera peut-être que je n'ai pas versé assez de sang, et que tous les partisans de Marius n'ont pas été proscrits."
Montesquieu, "Dialogue de Sylla et d'Eurate".

En el inquieto acaecer que en 1789 se inicia en Francia vive el *homme de la nature* sus ansias de *Liberté, Egalité y Fraternité*. Cree, entusiasta, llegado el nuevo reino. La Revolución lo proyecta como irreductible valor humano y lo difunde hasta el término que es lindero cultural de un mundo de europeo sentir. Mas no tarda, en los ámbitos de Francia, porque es rápido el andar de toda Revolución en sufrir síntomas que han de llevarle a un necesario morir. Y, si resucita tras las hazañas napoleónicas, se cumple en él la ley de todo resucitar que da vida distinta y nueva acción a lo que murió. Ese hombre, en nueva modalidad, ha de mantenerse en nueva raíz de espíritu. Según los tiempos, imposible sin referencia a la invención humana de Rousseau, aunque ese hombre no fuera su criatura. Por haber sido tan vigorosa en las almas de la época aquella afirmación, perdura, al ser negada, en la nueva existencia.

Esa muerte y transformación del *homme de la nature* son momentos muy críticos de la eterna aventura del hombre. Luego conviene realzar la anterior incidencia que, si distingue sus fases, mantiene la continuidad del hombre nuevo, distinto en el proceso revolucionario. Al penetrar en el siglo XIX se precisa con mayor rigor el contorno de ese hombre. Su libertad se aprieta en las duras conexiones del mundo histórico. Es que aparece la nueva estrella de la causación so-

cial, antes velada, que ahora marca más seguro rumbo, aunque frene el ímpetu de arbitrarias teorías.

La Revolución, al volar tan alto por el mundo, tan alto que sus contrarios no lograron darle alcance, incita el ánimo de las criaturas de Rousseau, de largo tiempo ya naturalizadas en Europa, y las orienta hacia el actuar. La sentimental Héloïse, el caballero de Saint Preux, el buen Vicario saboyano, y el mismo *homme de la nature*, conviven cada uno a su modo, con los hombres y mujeres más ilustres de Europa, en diario y gozoso trato. Es una clase culta y acomodada, que ya existía sin ser vista, de corazón sensible y ávida de la luz de un claro vivir, lectora de gacetas y libros franceses. Y conviene a ese propósito recordar lo que se cuenta, y está probado, que Robespierre, en la casa de Madame Duplay, austero retiro, no leía, para ser Robespierre, más que a Racine y Rousseau. Era un hecho que toda Europa, para ser distinta, leía en los mismos libros de Rousseau que leía Robespierre.

Pronto surge apasionada la controversia. Burke se desborda en invectivas de odio, aunque a la vez expresa nuevo y valioso sentir histórico ya en 1790, pero encuentra rápida réplica en la "*Vindiciae Galiae*", "A reply to Burkes Reflections on the French Revolutions" obra considerable de recia argumentación, sale de las prensas en Londres en 1791, y aún no seca la tinta se repiten sus adiciones. En esa *Defence of the French Revolution*, su autor, el plausible y culto moralista James Mackintosh (1765-1832) a quien debe el derecho de gentes la resurrección de Vitoria y Suárez, nos muestra que no está solo. Su libro defiende no sólo la Revolución pero también a *its english admirers*. ¿Y por qué ha de tener mayor sentido histórico Burke que esos amigos? Si él no ve más que crímenes, ellos ven lo que en Francia sucede, "la gloriosa y espléndida liberación de un gran pueblo". Si Burke los acusa de visionarios, grave



"las viejas pelucas"

cargo para un británico, ellos invocan la experiencia. ¿Pues qué mejor experiencia que el estudio de la naturaleza moral y política del hombre, que indica la necesidad de cambiar lo existente? Aquí Rousseau, por lenguas de sus admiradores, habla en inglés. En ese inglés, el *homme de la nature* se traduce por la *nature de l'homme*. Así vestirá el nuevo hombre europeo.

En otro rincón de la Europa continental, que toca ya en confines eslavos, vive, separado del mundo, un hombre sereno y curioso observador de la Revolución. Es un profesor de filosofía, a la que revolucionaria, sencillo, afable y ya genio europeo. Es endeble de prestancia, y aun con énfasis de peluca, y sombrero de tres picos. Inconfundible sombrero. ¡Tricornio, tan evocador de historia como el *chapeau* napoleónico! Ese gran hombre espera ávido los correos que le traen las *Gacetas*, que cuentan sucesos de Francia. Ya de siempre leía a Rousseau. Su amigo, y cronista de su vida diaria, Borowski, anota que al recibir el *Emilio* se aisló en su lectura, alterando el ordenado curso de su cotidiano hacer. Era sociable comensal, y en su mesa abierta a los amigos, discutía apasionado los sucesos del mundo. Si algún contertulio inevitable, como el fantasmón de autoridad lugareña que cita Borowski, rompía el común sentir, y contradecía a Kant con necios argumentos, cortaba con cautelosa habilidad el que ya no era posible diálogo. ¡Qué simpatía humana y qué típico síntoma nos descubre Borowski en ese grupo de selectos amigos alrededor de uno de los mayores genios que haya habido! No sólo supo Kant seguir la Revolución y comprender su sentido, sino también comprender, como ningún otro hombre de su tiempo, no sólo lo que dijo Rousseau, sino lo que en él había más allá de lo que dijo.

Hasta aquel helado Königsberg llegaron las criaturas de Juan Jacobo. ¿Pero quién se tropezaría en Europa con el *Hurón*, o el *Candide*, o el *Microgenas*, o la *Princesse de Babylonne*, esquemas de la ironía y la sátira de Voltaire? Y menos, con las desgarradas y anárquicas figuras de Diderot. ¿Quién vio al capellán de aquella *nature de Taïti*, o a *Jacques*, o al mismo sobrino de Rameau, más real en la vida de París, pero como los otros, cínico esguince de caricatura mortífera. Los personajes de Rousseau sí despertaban a creaciones de vida. Aquí se ve claro el trazo que separa a los *felices filósofos* del atormentado Juan Jacobo. Goethe lo vio y dijo: "Con Voltaire acaba un mundo. Con Rousseau empieza otro."

Los personajes de Rousseau son incentivo revolucionario, pero no Rousseau mismo, muy lejos, y no sólo en cronología, de la Revolución de 1789. Su mejor elogio del *pure état de nature* es que en él es imposible un actuar revolucionario. Ese peligro es posterior, aparece en la *errónea* estructura política, ya dentro de la vida civil. La guerra es constante y dura, "hasta que nuevas revoluciones acaben por completo con el gobierno y lo restauren en institución legítima". ¿Cómo explicar esta solución revolucionaria? El texto citado es un precioso hallazgo para ahondar en Rousseau. Ese *Discours sur l'Inégalité*, de 1755, tiene líneas, con-



"héroe de un día"

fesadas por Rousseau unas, otras no dichas pero sí supuestas, debidas a la anárquica pluma de Diderot. Una interpretación sistemática del texto pudiera descubrir en sus líneas un nuevo caso del maleficio diabólico que, en aquella época primera, ejercía sobre Juan Jacobo, ingenuo entonces, su amigo Diderot.

La Revolución no tiene encaje en el sistema de Rousseau. Toda la trama se deshila si la agudeza del lector no capta el *por qué* de esa imposibilidad. Véase la angustia que expresan las siguientes palabras de *Les Confessions* (IX): "*S'il venait que la grande machine vient à crouler, comme cela parait à craindre dans l'état actuel des choses...*"³ Ante ese derrumbe catastrófico de lo existente, temida circunstancia, posible pero no prevista en el sistema del *Contrat social*, ¿qué sería de tanto esfuerzo conceptual? La esquemática impasibilidad metódica del *Pacto* se perdería al implicarse en acto revolucionario. Se desnaturalizaría en historia.

Cuidadoso de su *homme de la nature* teme Juan Jacobo que, desbaratada la vida en tumulto, la Revolución lo trague en muerte. El juego es peligroso. Quebrado el resorte civil en anarquía no hay revolución posible que lo restaure. El pueblo se aniquila. "*Il lui faut désormais un maître et non pas un libérateur*" (*Contr. Soc.* II, 8).⁴ El amo, no el libertador, es la perspectiva. Otro "*état de nature*" por obra de violencia.

Voltaire llamó al *Discours sur l'Inégalité*, "*un livre contre le genre humain*" (*Corresp.* 1755). Lo sería si Rousseau proclamara la vuelta al bosque. Pero su empeño es mantener al hombre en civilidad. Juan Jacobo tiene su método. En la sutil réplica a Voltaire lo perfila en enigmática frase: "*Il faut laisser le fer dans la plaie*".⁵ Porque si el mortífero cuchillo, símbolo de las artes y las ciencias, obligó al salvaje a salir del bosque, por viciadora luz de conocimiento, ahora no debe arrancarse de la llaga. El *homme de la nature* es hombre de distintas humani-

dades, y su *nature sociale* actual le exige gran esfuerzo para mantenerse en la cultura y no retroceder a la barbarie. Las artes y las ciencias son necesarias para evitar que la corrupción degeneren en crimen símil de barbarie. (*Préface à "Narcisse"*.) El esfuerzo del hombre en estado de naturaleza para mantener su hipotética existencia era casi nulo. Ahora, no por natural virtualidad sino por tenso artificio civil, vela atento a todo peligro de condición inhumana. Esta es la única lección que Juan Jacobo enseñó a su hombre nuevo.

La Revolución cambia las cosas y las posturas de los hombres, pero lo vital para Rousseau era cambiar al hombre, reintegrándole a su naturaleza propia. *Emile es Paideia*. ¡Nunca arrancar el cuchillo para evitar que exangüe perezca el hombre! La guillotina desangra radicalmente y cura el mal con la muerte. El mejor remedio de Juan Jacobo excluye la consecuencia revolucionaria.

Es cierto que sus palabras volaron sueltas, desgajadas del sistema con deformadora violencia. En el actuar se oyeron ecos de esas palabras. Pero la Revolución ahuyentó el *homme de la nature* con pernicioso desvío. Lo extingue, y era de razón que así ocurriera. Se inmoló la teoría creadora. ¿Qué teoría puede resistir a la acción por la acción que es sendero perdido? La Revolución es verdad en sí. Verdad depurativa, que según algunos mana del verdugo. Robespierre la reconoce como "*Le despotisme de la Liberté contre la tyrannie*". (*Disc.* 7 febrero 1794.) Michelet en breve trazo precisa su inflexible actitud. "*Le rêve atroce d'une purgation absolue prit racine en lui*"⁶ (*Hist. Revol. Franc.* Edic. Pléiade, II, 62). El dato y la frase son interesantes. La moderna política *purgativa* inicia su activa historia.

También el magnífico escritor, el conde Joseph de Maistre, arrebatado católico, a los pocos años, proclama que "la efusión de sangre es una virtud expiatoria muy útil al hombre". Justifica la desgarrada existencia del verdugo. "Toda grandeza, todo poderío, toda subordinación tienen en él su fundamento. Si horrendo, es el vínculo de la sociedad humana." Pero sirve a más concreta utilidad. "Sin ese incomprendible agente el orden se disolvería en caos, los tronos temblarían y no habría sociedad posible." (*Soirées de St. Pétersbourg*, "Premier Entretien"). La coincidencia entre el jacobino y el aristócrata católico es ejemplar. Ambos allanan toda caridad debida en justicia, y alzan la muerte a principio político salvífico y expiatorio. La solidaridad en el pecado o la solidaridad en la clase, habrá de justificar de por sí el sacrificio más cruento sin reparo de personas. Las purgas políticas hallan en raíz común vigorosa lozanía.

La poco piadosa doctrina repercute en Donoso Cortés, una de las grandes figuras españolas del siglo XIX. Pero don Juan distingue sutil, atento a la finalidad, entre Robespierre y el conde. "La sangre derramada de un modo, justifica y de otro enloquece" (*Ensayo sobre el Catolicismo*, Madrid, 1850). Las ramas se desvían del tronco, pero la savia llega hasta ellas de raíz común. Ante tan perfecta profanación, suspendo aquí ese "deletrear en sangre" que diría Quevedo.

Y vuelvo al actuar jacobino, que fue acción sin más teoría. O mejor dicho donde la teoría se pierde en frase. "Obligés à parler sans cesse ils remplacent l'idée par la parole et les sentiments par la phrase".⁷ Así dijo Balzac, pero en proceso ulterior, aunque análoga pérdida de sustancia. Y es verdad que la teoría se pierde al desgastarse las palabras que la expresan y al vaciarse la magia de sus metáforas. Quebrada la unidad del pensamiento que la sostiene, cae en contradicciones, inevitable síntoma de muerte. Todo es ruido, y se comprende que nuestro Juan Jacobo, a quien paseo por esta cruel aventura, gritará: "¿Qué tiene que ver ese ruido con la *Volonté Générale*?"

Así acaba perdido el *homme de la nature* en el bullicio revolucionario que no era su medio, ni el signo de su nacimiento. No hubo de prestarse al depurador sacrificio de sangre, pues el acto carecería de eficacia. Ese hombre, como criatura inventada no era susceptible de muerte física. Su muerte fue simbólica. Murió al perderse en los hombres la conciencia



"el verdugo... majestad en sangriento tablado"

del *divin modèle* que era todo su ser y toda su existencia. Murió en ruido de palabras, creación de la nada. Pero fuerza eficaz, que según Maquiavelo, "*fa agirare i cervelli degli uomini*".⁸

III

EL EXODO SALVADOR

"Si en espíritu vivimos en espíritu también caminemos." San Pablo, "Gálatas, 5, 25".

La frase que "*fa agirare*", tan precisa y de tan ágil movimiento, descubre en su desenvoltura hilos, al parecer sueltos, de la trama real que enlaza y presta sentido al acaecer político. Y así es por imperio de la naturaleza humana. Pues según Maquiavelo los hombres al gobernar, y este es el caso, no llegan a la sublime altura de ser "*onorevolmente tristi*" o "*perfetta-*

mente buoni". (Disc. I, 27). La máxima "*tristizia*" o sea la maldad, "*ha in se grandezza, o è in alcuna parte generosa*". No logró alcanzar, ni esa grandeza ni esa generosidad, aunque mucho se acercó a ellas, el héroe político de Maquiavelo, César Borgia, tan admirado por el florentino, afanoso de entrar "*alla verità effettuale delle cose*". Su otro héroe político, Fernando el Católico, es figura más compleja y, según su juicio, de mayor ejemplaridad que el Ducca Valentino. Pero en ambos la engañosa astucia, en palabras pregonera, se valora como indispensable virtud política.

Fue la astucia gran sabiduría de gobierno en cualquier tiempo. Comynnes pudiera sacar sus máximas del actuar de Luis XI, otro precursor del nuevo convivir político, o de cualquiera de los técnicos del naciente Estado moderno europeo del XVI, pues se preciaba "*d'avoir vue et cogne la meilleure part de l'Europe*" del siglo XV. Y sucede que el *agirare* de las figuras humanas por la palabra sirve, en su necesaria teatralidad, para aguijonear a los hombres en los más patéticos momentos históricos.

Y así, cara a la Revolución, o mejor al siglo de la Revolución, un Stendhal, de también escueta pluma y firme garra, ajusta su sentir a palabras coincidentes con las de Maquiavelo. "*C'est qu'il n'y a pas de grand succès sans un certain degré d'impudence et même de charlatanisme décidé*"⁹ (*Souvenirs d'Egotisme*). Es que Stendhal comprende la necesidad de la palabrería al servicio de mayores designios.

El "*agirare di cervelli*" era verdad política en aquellos tiempos del siglo XV, de más exiguas voces revolvedoras de lo político. ¿Quién no apreciará en nuestra época de masas desbordantes, aquella misma, ahora más necesaria, verdad? Hoy, maravillosos altavoces recogen, con máxima precisión, palabras que en silencio atraviesan el éter sin conocer obstáculos. Y así van a repercutir en los oídos de hombres blancos, negros, amarillos o bronceados, sin que a su vibrar puedan conservarse en recato los más recónditos espacios. Esa unidad de ruido, muy alabada como opinión pública, es la gran fuerza que toma el eco de la palabra propia como creación ajena.

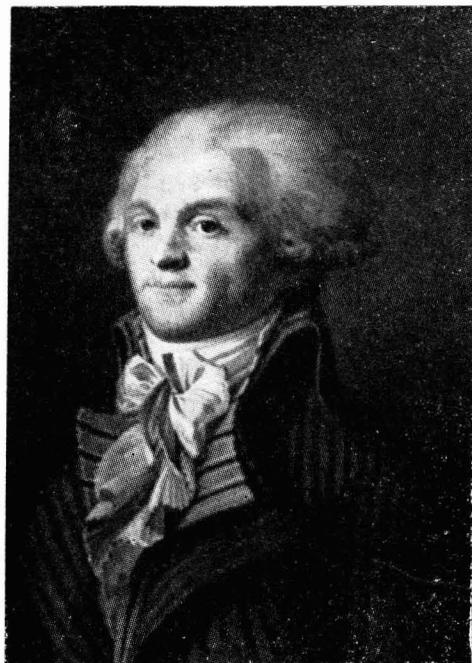
¿Cómo ignoraba esas cosas, tan simples en su época, el timorato Juan Jacobo? Aunque muy apurado en razones, seguía viviendo el mismo *homme de la nature*, sin apreciar la mudanza de los tiempos. El hombre se hallaba ahora implicado en muy complejas y distintas relaciones. Ya la pureza ingenua de una mágica *Volonté Générale* no movía los ánimos. Su manantial se agostó. Su trayectoria era ya imposible. El éxodo, y no sólo para salvar a Juan Jacobo, era inevitable. Lo demandaba, y con mayor imperio, la misma *Volonté Générale*.

Lo exigía también el curso de la historia que señala una nueva postura humana. La conciencia capta y concreta una realidad social, antes ya viva pero no claramente percibida. A través de la conmoción revolucionaria, el hombre sobre el que Rousseau operaba desplaza su centro. Ahora está realísimamente ligado en una clase social. El hombre suelto se ha transformado en clase. Hecho de tre-

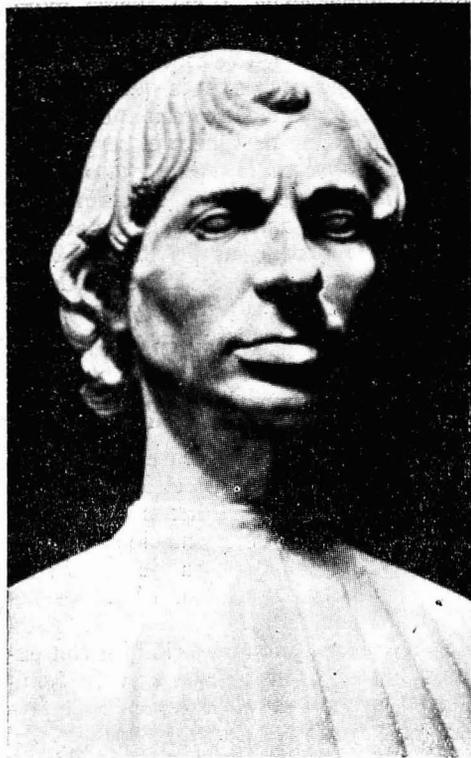
menda importancia. ¿Qué fuerza moral sería capaz de imponerse a la avidez de un hombre que liga su riqueza al inmenso poderío de su clase, a la que considera como única posible expresión de la sociedad toda? Se desvanece el respeto debido al *homme de la nature*, y no menos el de deber que impone sumisión a la mayestática *Volonté Générale*. La antigua aristocracia perdió sus privilegios, fuente de su poder. La nueva clase se encumbra por obra de una *libertad* y una *igualdad*, que sabe transformar en privilegio. El *citoyen*, sonoro y patético, pierde su sustancia humana y se convierte en tranquilizadora alegoría política.

Y véase con qué aparente sencillez todo ha cambiado, aunque el ídolo siga en los altares. Porque el hecho importante de clase desvirtuó la afirmación del hombre como persona, o sea del hombre a quien apuntaba Rousseau. El nuevo hecho paralizó el funcionamiento del sistema. Rousseau, y él mismo lo dice con expresa claridad, especulaba con un hombre, "*Qui par lui même est un tout parfait et solidaire*", (*Contrat social*, II, 7), y al que coloca "*dans une parfaite indépendance de tous les autres, et dans une excessive dépendance de la Cité*" (*Ib.* II, 12). Así dice, pero el suceder real alteró los términos. Los vuelve al revés. Y sucede que ese hombre afirma la solidaridad de su interés de clase y escapa a la eticidad del Estado. Arraigado en la clase no se deja absorber, como el individuo suelto de Juan Jacobo, en el *Moi commun*, que es categoría de solidaridad moral muy humana, y supuesto indispensable de la *Volonté Générale*, clave del sistema, y de su actuar eficaz.

Y así, como consecuencia, aquella *Volonté Générale*, perdida en la tierra de su primer arraigo, ha de trasplantarse en extrañas lejanías para salvarse y acaso aumentar su eficacia. En nuevas estructuras filosóficas hallará vuelo universal. Pronto lo comprobó Hegel al reconocer que "La filosofía alemana empieza con Hume y Rousseau". Y mírese cómo el huidizo Juan Jacobo se vuelve audaz y se mete de lleno en los imponentes sistemas de la filosofía alemana, que habían



Robespierre— "la imagen atroz de una depuración arraigó en su ánimo"



Maquiavelo— "afanoso de entrar en la verdad de las cosas"

de servir de guía al mundo. Pero no entra sólo como hombre nuevo, sino que en nueva postura humana los llena de *Liberté* y de *Egalité*, que rompen las antiguas formas del mundo del espíritu. Y la nueva acción de la *Volonté Générale* renueva el mundo de lo social.

Es curioso que los historiadores no vieran salir de Francia a Juan Jacobo, ellos que sí anotaron la huída de los emigrados aristócratas. Es que el hombre salió, con su alijo filosófico, burlando fronteras, sin dejar huella documental en los Archivos nacionales. Pero en la filosofía alemana de aquella época sí consta con clara evidencia el hecho de la salida. Y en los entresijos de aquella filosofía habremos de rastrear la nueva modalidad del *homme de la nature*. Que fue, sí, de más eficaz acción que la presencia de los emigrados en las pequeñas cortes alemanas.

Una grave duda acongojaba al azorado Juan Jacobo. ¿Fue a derechas la tal salida? ¿No sería abandono de obligación debida a los discípulos del maestro? Me atrevería a cortar aquí la disquisición, y con una frase que podría ser buena rúbrica de un interesante capítulo: "Los falsos discípulos." ¿Discípulos de Rousseau, aquellos avispados burgueses, nacidos a ciudadanía con el Terror de 1793, y la necesaria venta de los bienes nacionales? Esos hombres inteligentes y tenaces, núcleo valioso de la nueva Francia, se agrupan en la igualitaria napoleónica, la más impetuosa realización de la igualdad política. La restauración borbónica de 1814, que según Stendhal, el gran napoleónico, significa "*La chute que nus fimes dans la boue*",¹⁰ no mengua sino que reconoce la situación de la nueva clase. Esos hombres llegan, hinchados de ventura y frenéticos de especulación, a la tierra prometida que se abre a su actividad en 1830. Aunque es cierto que tras tanta bienandanza les sobrecogió el gran susto que fue transitorio, de 1848.

Convendría estudiar los tipos de aquellos *falsos discípulos*. ¡Cómo los recogió la literatura francesa de la época! ¡Cómo vivían en Stendhal y Balzac! Y así podríamos preguntar si fueron discípulos de Rousseau, discípulos legítimos, un Julien Sorel, de corte stendhaliano y ribetes napoleónicos, tan rojo, por afición, como negro en disimulo, por las posibilidades que en su época ofrecía la sotana. ¿Discípulos, un Rastignac, un Rupembré, un Marsay, o aquel Popinot "*devenu Ministre*"? ¡Con qué agudeza social sublima Balzac a esos respetables tipos en el desgarrar delicuescente del presidario Vautrin! Como no le ayudó la diosa fortuna a encaramarse a la posición debida a su genio, que acaso hubiera llegado a realizar aquella difícil *onorevole tristizia* en la que fracasó el Borgia, Vautrin se pierde en el fondo de un océano social tragador de generaciones. Pero Vautrin expresó, mejor dicho esculpió, la fórmula de aquella sociedad: "*N'est-ce pas une belle partie à jouer que d'être un contre tous*



"los falsos discípulos... alarma frente a la bolsa"



Vautrin— "no hay principios. No hay más que hechos"

les hommes et d'avoir de la chance?"¹¹ ¡Y qué bien sabía Balzac que sus tipos no procedían de Rousseau! Señaló muy claramente su renegada filiación jacobina al decir: "*L'épicier c'est l'Encyclopédie en action.*"¹²

Los escrúpulos de Juan Jacobo eran vanos. Lo cierto es que Rousseau casi no influye en la naciente sociedad civil o burguesa de Francia, que sirvió de modelo al mundo. Y me atrevería a decir, ni tampoco a su realización política. Porque esa clase, muy inteligente y capaz, supo desvirtuar el hondo pensamiento humano que tendía a un nuevo y justo convivir político. Rousseau quiso *dénaturar* el salvaje del bosque. Sustituir su mera naturalidad por una existencia moral. (*Ib.* II, 7). "*Changer pour ainsi dire la nature humaine*" "*Altérer la constitution de l'homme pour la renforcer.*" Es decir, para convertirla en verdadera *condición humana*. Ya hemos observado cómo ahora esos hombres inteligentes, que no respetaban al *homme de la nature*, vuelven al revés los conceptos políticos del ingenio Rousseau. No se *desnaturaliza* al salvaje, sino que el hombre reafirma su natural caribe. Lo que se *desnaturaliza* son los conceptos políticos de Rousseau, a los que se priva de todo su contenido moral. La *Liberté* y la *Egalité* carecen ahora de *Fraternité*. Son conceptos formales para legitimar políticamente un poder social muy efectivo. Pero el patetismo revolucionario de la libertad sigue vivo contra el odioso privilegio de los antiguos nobles, ya fantasmas incapaces de cualquier acción. El gran Vautrin, con cínica demasia, expresa aquel momento de tan singular moralidad, "*Il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements.*"¹³

E pur si muove...!

NOTAS

* Este ensayo reanuda el tema de *La creadora soledad del bosque* publicado en el número de abril de 1957 de esta revista.

Debe advertirse que en dicho ensayo anterior la supresión de un "no" que seguía a "*amour de soi*" y se antepone a "*amour propre*" destruye el sentido antitético de ambos términos.

1 "La creación poética es audacia", (Goethe, *Divan*).

2 "La revolución en nombre de la razón carece de razón."

3 "Si la gran máquina saltara, hecha pedazos, como es de temer dado el estado actual de las cosas."

4 "En esta situación lo que necesita será un amo, no un libertador."

5 "Dejar el hierro en la llaga."

6 "La atroz idea de una depuración absoluta arraigó en su ánimo."

7 "En la precisión de hablar constantemente sustitúan las palabras a la idea y a la frase por los sentimientos."

8 "Hacer girar los cerebros de los hombres."

9 "Es imposible alcanzar un éxito grande sin cierto grado de impudicia y de charlatanería desenvuelta."

10 "Cuando caímos en el cieno."

11 "¿No es un juego magnífico el saberse solo contra todos los hombres y el tener suerte?"

12 "El abarrotero es la enciclopedia en acción", "Silhouette".

13 "No hay principios, no hay más que acontecimientos."

MANIFIESTO FILOSOFICO CONTRA LOS COMETAS DESPOJADOS

A fines del año de 1680 apareció en el cielo de la Nueva España un cometa, de gran tamaño y brillo extraordinario, al decir de sus contemporáneos. Y, como era común y corriente en la época, hubo conmoción general en letrados y en ignorantes, en religiosos y en laicos, en grandes y en pequeños.

El motivo principal no era la aparición misma del cometa —insólita y no regular como la de casi todos—, sino, por una parte, el terror ante los males y desastres que causaría y, por otra, el pronóstico de muertes de príncipes y caída de reinos que aquél significaba. Los astrólogos en especial ya se apresaban a hacer sus predicciones y a señalar doctoral y como sagradamente dónde caería el castigo de Dios o la guadaña de la muerte.

En medio de esta confusión, llena de consejos del vulgo, de ignorancia, de falsos hechos e interpretaciones, de fanatismos, de reverencia ante las palabras de los antiguos, de los sabios o de los santos, se deja oír clara y firmemente la voz de don Carlos de Sigüenza y Góngora, que no resiste una situación tal en la cultura y en su pueblo. Y quiere que su voz se oiga en todas partes, no sólo en los medios eruditos, sino principalmente en las plazas y entre el pueblo: por eso no escribe un tratado, un libro o un comentario, sino un Manifiesto, una especie de carta abierta a todo el mundo, para que todos desechen el error y se sirvan prácticamente de las consecuencias de la verdad.

Su actitud, bien lo sabe, levantará olas de oposición, de crítica de ensañamiento quizá. Teóricamente, la empresa no es fácil, pues ve que se le enfrentan filósofos, poetas, astrólogos y Santos Padres. Pero no le importa quiénes y cuántos sostengan o pretendan sostener doctrinas que apoyen ese temor. Le importaría uno sólo: la Religión Cristiana, que él profesa y venera. Mas, uno de los fines de su Manifiesto es demostrar que ni la Escritura, ni el Dogma favorecen esa posición; y si alguna vez han parecido favorecerla, ha sido según opiniones particulares y erróneas de quienes —así sean Santos Padres— quieren ver en todo el brazo justiciero y vengador de Dios. La actitud cristiana verdadera es admirar y engrandecer las maravillas divinas, y no aterrorizarse ciegamente, o arrogarse el conocimiento de los designios de Dios.

La Filosofía y la Ciencia, y aun el sentidos común, tampoco —mucho menos— apoyan la disposición temerosa ante los cometas. Es natural, en efecto, que el hombre se admire y se extrañe: pero la consecuencia no es el temor o la voluntaria ceguera, sino la inquietud, la búsqueda, la explicación y la ciencia. En cualquiera de las opiniones de la Filosofía o hipótesis de la ciencia moderna (de Kepler, por ejemplo), los cometas son fenómenos celestes naturales, que no causan ni anuncian nada de lo malo que se les atribuye y que más bien vienen a producir, físicamente, influjos benignos y propicios para la tierra: en lo cual aun pueden verse cómo reluce la providencia divina.

del imperio que tenían sobre los tímidos

Por Carlos de SIGÜENZA
Y GÓNGORA

Hay aquí, pues, un enfoque netamente científico, diríamos, de la cuestión; se investiga y se explica la materia, el origen, la localización y las influencias físicas reales de los cometas, rechazando toda otra pregunta que provenga de otros campos: la del religioso, porque no le compete este asunto; la del astrológico, porque no tiene ninguna validez.

Sin embargo, todavía no es totalmente moderno: aun nos dice que Dios crea directamente los cometas, por ejemplo, y admite las especulaciones de la Filosofía. Por esto Sigüenza es el primero que en México se encuentra en la encrucijada del mundo antiguo y del mundo moderno, y su Manifiesto el primer grito —conocido— de la modernidad contra la tradición.

BERNABÉ NAVARRO

1. Nada hay que más conmueva los ánimos de los mortales, que las alteraciones del cielo: quizás por la compaña que con éste tienen aquéllos, según Clemente Alejandrino en el *Discurso a las Naciones*: “Está ínsita en los hombres, por naturaleza, una comunidad con el cielo”; o porque, conviniendo sólo a los hombres elevar los ojos a tan suprema hermosura, para distinguirse en esta acción de las bestias —por lo que escribió Silio Itálico en el Lib. 1 *De la Guerra Púnica*:



Sigüenza— “el mundo antiguo y moderno”

“No ves cuán erguidos hacia las estrellas
(hizo Dios
Los rostros de los hombres y cuán
(sublimes modeló sus caras,
Mientras a las bestias y al género de los
(pájaros y los cuerpos de las fieras,
Hizo abatirse, indistintamente, sobre su
(vientre torpe e inmundo”

es necesario que se alboroten al ver que el objeto nobilísimo de la vista padece mudanza con apariencias extrañas. Y como nunca se termina en sí misma la admiración, supuesto que es en todos incentivo de averiguar la naturaleza de lo que ignoran, no hay quien no solicite saber qué es aquello que lo suspende, para deponer alguna parte de lo no manifiesto con que se espanta: “Si algo se ha alterado o ha aparecido fuera de la costumbre, nos admiramos, preguntamos, explicamos”, dijo Séneca en el Lib. 7 de las *Cuestiones Naturales*, Cap. 1. Y si en nada mejor que en los cometas se verifica lo antecedente, como lo confesarán uniformes cuantos los miran, para qué me canso en preámbulos, cuando el mismo Séneca puede terminarme éste muy a mi intento: “Lo mismo sucede en los cometas: si aparece con forma rara y de insólita figura de fuego, nadie no desea saber qué es y, olvidado de los otros, pregunta acerca del advenedizo”.

2. Todo cuanto aquí he dicho se ha verificado estos días en esta populosísima Ciudad de México y lo mismo habrá sucedido en el resto de la América, y aun en todo el mundo, con ocasión de un cometa que se ha visto desde casi mediado noviembre del año pasado de 1680, cuyas observaciones para deducir su longitud, latitud, distancia a la tierra y paralajes, con todo lo demás que es concerniente a la naturaleza comética, sacaré breve a luz, dándome Dios vida. Discurriré entonces con difusión lo que apuntaré ahora como en compendio; porque pretendo ocurrir a las voces inadvertidas del vulgo, con que me prohija sus veleidades por discursos y juicios míos, siendo así que no es el mío tan corto, que ignore lo que en esta materia debo sentir.

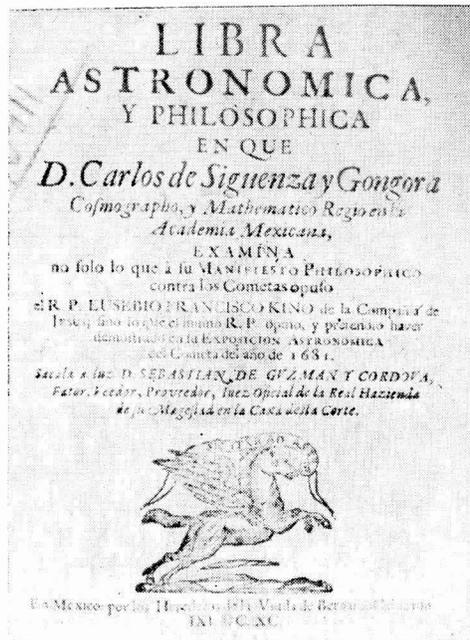
3. Pero antes de proponer lo que pretendo probar, es necesario advertir que nadie hasta ahora ha podido saber con certidumbre física o matemática, de qué y en dónde se engendren los cometas: con que mucho menos podrán pronosticarse; aunque no faltará en el mundo quien quiera persuadir lo contrario, con que se sujetará a la irrisión, que es consiguiente a tan pueril desvarío. Con este presupuesto y con ser los cometas cosa que puede ser no se sujete a lo regular de la naturaleza, por proceder inmediatamente de Dios con creación rigurosa, afirmo desde luego cristianamente el que deben venerarse como obra de tan supremo artífice, sin pasar a investigar lo que significan, que es lo propio que querer averiguarle a Dios sus motivos. Impiedad enorme en los que son sus criaturas; aun que no por eso se han de temer con aquel horror con que los gentiles, ignorantes de la primera causa, se recelaban de las señales del cielo, como ya el mismo Señor lo previno por boca de Jeremías, Cap. 10, Vers. 2: “No tengáis miedo de las señales del cielo, a las que temen las naciones”. Y siendo esto así, como verdaderamente lo es, lo que en este discurso pro-

curaré (sin que por ello se me perjudique mi modo de opinar), será despojar a los cometas del imperio que tienen sobre los corazones tímidos de los hombres, manifestando su ninguna eficacia y quitándoles la máscara para que no nos espanten. Y aunque ya esto fue asunto del antiguo Queremón y del moderno Padre Vincencio Guinisio en la *Alocución Sexta Ginnástica*, sin valerme de los hermosos colores retóricos que éste gasta, iré por diverso camino, que será el que me abre la Filosofía para llegar al término de la verdad.

4. Porque, o son los cometas celestes o sublunares: si sublunares, será su formación la que les atribuyen los peripatéticos con su príncipe Aristóteles, en el Lib. 1 de los *Meteoros*, Cap. 7 y 10, y a quien pretenden ilustrar los Conimbricenses en el *Tratado 3 Sobre los Meteoros*, Cap. 3; Juan Cotunio en la Lec. 31 *Sobre el 1 de los Meteoros*; Claromansio en el *Anti-Tycho*, Lib. 3, y otros muchos astrólogos y filósofos, cuya opinión es, que el cometa es un meteoro encendido y engendrado de nuevo de una copia grande de exhalaciones, levantadas del mar y de la tierra hasta la suprema región del aire, donde, encendidas por la antiperistasis y ya por medio de ésta con mayor consistencia y condensación, son arrebatadas del primer móvil, cuyo impulso llega hasta allí, al cual se mueve, hasta que aquella materia untuosa, pingüe, crasa, sulfúrea y salitrosa, se va disminuyendo, al paso que el fuego la consume, con que se acaba el cometa. Y si esto es cometa, no sé por que de él se atemorizan tanto los hombres, cuando no hay noche alguna que dejen de inflamarse y arder otros tantos cometas, cuantas son las estrellas que nos parece que corren y que verdaderamente no son sino exhalaciones de tan poca compacción y cantidad, que apenas se encienden, cuando al instante se apagan, no distinguiéndose de los cometas sino en lo breve de su duración, supuesto que convienen en todo lo demás, como dijo el mismo Aristóteles en el Cap. 7: "Tal es también la estrella crinita, cual es la estrella errante". Y si estos instantáneos cometas o exhalaciones volantes no son prenuncios de hambres, pestilencias y mortandades, ¿por qué lo han de ser aquellas exhalaciones durables de que se forma el cometa, siendo así que el origen de éste y de aquellas es uno mismo?

5. Si ya no se le antoja a alguno que, así como el cometa difiere de las estrellas volantes en ser más copiosas las exhalaciones que lo componen, de la misma manera, distinguiéndose los príncipes de sus inferiores en la mayoría de su dominio y autoridad, habrán de pronosticar las muertes de éstos los cometas, por ser mayores, y las de la plebe, las estrellas volantes, como cometas pequeños. Pero como quiera que afirmar esto es un gentil desatino, no sé que se le deba otra censura a cuantos aseveraren lo primero, a que dan tanto asenso los ignorantes.

6. Y en esta misma opinión, no hay prueba más urgente de que los cometas no sólo no causan daño a los cuerpos elementados, sino que antes son pronóstico de fertilidad y salud, que el conocimiento de lo que los causa, que son las exhalaciones gruesas, pingües, nitrosas y sulfúreas, con las cuales ocupada esta primera región del aire, que nos cir-



cunda, y mediante las partículas mordaces, deletéreas, corrosivas y acrimoniosas de que constan, necesariamente habían de esterilizar las tierras, corromper las plantas y alterar los humores, si no se elevasen a la región superior, donde se consumen con la violencia del fuego, que las acaba, quedando entonces libre y purgada de tan malas cualidades esta parte inferior de la atmósfera que habitamos; y por lo consiguiente, con prenuncios de bienes, que pudieran estorbar aquellos vapores y exhalaciones, si no faltasen.

7. Si no se admitieren los cometas sublunares, sino celestes, no hay por qué no milite en esta opinión lo mismo que en la pasada. Porque si se siguiere a Juan Keplero, se forman los cometas de varios humos crasos y pingües que exhalan los cuerpos de las estrellas, los cuales, porque no inficionen la aura etérea, los une la naturaleza a un determinado lugar donde se consumen encendidos con el fuego del sol, que los impele. Y si esto no fuere, serán, en sentir de Wilibroldo Snelio, Ericio Puteano, Juan Camilo Glorioso, Liberto Fromondo y el P. Cysato, exhalaciones del sol, que son de las que se forman las manchas, las cuales, arrojadas más allá de su atmósfera por alguna vehemente ebullición de las que refiere el P. Cristóbal Scheiner en su *Rosa Ursina* y el P. Atanasio Kirchero en el *Mundo Subterráneo*, se encienden allí hasta que se resuelven y acaban. Y si tampoco fuere esto, será lo que propone el P. Baltasar Téllez en su *Filosofía*, y es, que de los hálitos y evaporaciones de todas las errantes se hace un conglobado, que consume el fuego celeste, según los otros autores. Y siendo cualquiera de estas tres causas la que origina el cometa, ¿cómo puede ser éste infausto cuando antes sirve de medio para que, purificada la aura etérea, se derramen más puros sobre la tierra los celestiales influjos?

8. Comprobación ilustre de esta aserción será lo que refieren varias historias, y es, haber sucedido por algunos días no verse el sol, ni otra estrella en el cielo, sin haber nubes que lo impidieran; lo cual no sería por otra cosa, sino por los muchos vapores y hálitos celestes que, ocupando gran parte de la aura etérea, impedirían el tránsito de los solares rayos. Advirtiéndose esto antes que se viera el co-

meta del año de 1652, según lo refiere Kirchero en su *Itinerario Extático* y Pedro Gassendo en sus *Comentarios*; y yo me acuerdo, aunque entonces era de solos seis años, el que fue así. Y que de estas evaporaciones se formen los cometas, se prueba invictamente habiendo reconocido que después de acabado el de 1664 y 1665, no se le observaron manchas algunas al sol por muchos meses. Indicio de que en el incendio de unos y otros se consumieron cuantas se extendían por el expanso del cielo. Luego si los cometas, en esta opinión, sirven de que aquél se purifique, ¿cómo pueden significar cosas infaustas, cuando es cierto que a ellos se les debe el que lleguen no viciadas a la tierra las influencias etéreas? Afirma lo contrario sería lo mismo que decir, que una hoguera en que se abrasasen cuantas cosas pudieran ser perniciosas a una ciudad, era fatal pronóstico de su ruina y causa de su perdición y de su estrago.

9. Pero prescindiendo ahora de la probabilidad de una y otra sentencia, en una y otra reluce con singularidad la providencia de Dios: porque, así como fue conveniente que en el globo terráqueo hubiese no sólo plantas y árboles venenosos, sino víboras, sierpes, alacranes, escuerzos, dragones, basiliscos, para que según la combinación de sus cualidades atrajesen a sí con violencia simpática los hálitos, expiraciones y efluvios venenosos y mortíferos de la tierra y cuerpos metálicos, no sólo para que a ellos, según su naturaleza, sirviesen de alimento, sino para que no se difundiesen por el universo, con daño del resto de los vivientes (según doctamente lo discurre el P. Atanasio Kirchero, en su *Mundo Subterráneo*); de la misma manera, era necesario que hubiese alguna cosa donde se juntasen y consumiesen los hálitos, vapores, expiraciones y efluvios venenosos que pasaron a la región del aire, o que exhalaban las estrellas allá en el cielo, que son de las que el cometa se forma, para que en él se abrasen y se consuman.

10. Y aunque sean los cometas (como algunos los llaman) monstruos del cielo, no por eso se infiere el que sean por esta razón causadores de las calamidades y muertes que les imputan; como tampoco lo son cuantos monstruos suelen admirarse entre los peces del mar, entre los animales de la tierra y aun en la especie humana (aunque más pretenda lo contrario Cornelio Gemma, en su libro *De los Caracteres divinos de la Naturaleza*): porque si es cosa digna de risa el que un monstruo, aunque nazca en la publicidad de una plaza, sea presagio de acabamiento de reinos y muertes de príncipes y mudanza de Religión, ¿cómo no lo será también el que un cometa lo signifique, cuando en el origen de éste y de aquéllos puede militar una individual razón?

11. No ignoro las autoridades de poetas, astrólogos, filósofos y Santos Padres, que se pueden oponer a lo que tengo afirmado; y digo que no las ignoro, porque no hay quien no repita unas mismas en esta materia, con que no hay quien no las sepa de memoria por repetidas. Omítolas, digo, porque no quiero latines en lo que pretendo vulgar; pero responderé a los primeros que, como poetas, ponderaron la cosa más de lo que debieron, o que hablaron según las opiniones del vulgo. A los segundos no tengo otra

cosa que decirles, sino el que yo también soy astrólogo y que sé muy bien cuál es el pie de que la Astrología cojea y cuáles los fundamentos debilitados sobre que levantaron su fábrica. A los filósofos entiendo que no les haré agravio, si los pongo en el mismo coro que a los poetas. Pero llegando a los Doctores Sagrados y Santos Padres, me es fuerza venerar sus autoridades por los motivos superiores que en sus palabras advierto; aunque no por eso dejaré de decir con toda seguridad, que ninguno pretendió asentarlo por dogma filosófico, sino valerse de estas apariencias como medios proporcionados para compungir los ánimos de los mortales y reducirlos al camino de la verdad. Quien lo dudare lea, entre otros muchos que pudiera citar, a Tertuliano, cap. 3. de la Carta *A Escápula*; a S. Agustín, lib. 2 de *La Ciudad de Dios*, cap. 23; lib. 3, cap. 1; lib. 21, cap. 8.

12. Pero, ¿qué es lo que estas autoridades nos dicen? Dicen que los cometas son causa o por lo menos señal de guerras, esterilidades, hambres, mortandades, pestilencias, mudanzas de Religión, muertes de reyes y cuantas cosas pueden ser horrorosas y terribles en la naturaleza. Pero si no se murieran los príncipes, si no hubiera guerras y mortandades, si no se experimentaran hambres y pestilencias, sino sólo cuando se ven cometas en el cielo, no era despropósito el que a ellos se les atribuyesen estos efectos; pero siendo evidéntísimo en la vicisitud de los sucesos humanos y en la amplitud grande del mundo, el que no se pase año alguno sin que en alguna parte haya hambres, en otras guerras, y que en muchas falten y se mueran muchos potentados, príncipes y reyes, y esto sin que se vea cometa a que atribuirlo: ¿qué engaño es aseverar ser efecto suyo lo que entonces sucedió, porque siempre se ha experimentado lo propio en casi todos los años?

13. Las guerras con que estos pasados se ha horrorizado la Europa; las pestes y hambres que ha llorado España; la rebelión y alzamiento del Nuevo México, y cosas semejantes en otras provincias, de que aún no tenemos noticias, ¿qué cometa las denotó? Ninguno, porque ninguno se ha visto. Luego las que fueren consiguientes tampoco las causará el cometa de ahora, aunque más autoridades se traigan para probarlo.

14. Ni sé yo por qué han de ser infaustos los cometas, cuando no hay daño que no sea compañero de alguna felicidad. Porque si causan peste y mueren muchos, para éstos será desgraciado y felicísimo para los que quedan con vida, pues siendo pocos, heredan lo que era de muchos; si significa guerras y es infeliz para los vencidos, quién duda que será feliz para los victoriosos, y si denotó la muerte de algún príncipe, para éste será lúgubre, pero alegre, fausto y propicio para quien le sucedió en el Estado. Y si en todas las cosas se advierte esta vicisitud, ¿porqué sólo se les han de atribuir los efectos tristes y no los regocijados, cuando milita una razón en unos y otros?

15. Confieso el que sería verdadera la opinión contraria a la mía, si los cometas apareciesen fijos sobre una ciudad o región y allí sólo se experimentasen los efectos más horrorosos que les imputan; pero, siendo sus movimientos tan varios —pues fuera del diurno con que dan vuelta al mundo, cada día varían notablemente sus latitudes y declinaciones, con que sojuzgan gran parte del globo terráqueo—, claro está que si fueran de su naturaleza dañosos, lo habrían de ser para todas las partes donde fueran verticales: luego si no hay quien pueda decir que algún cometa ha sido infausto a todas las tierras que supeditó, infiérese que los malos sucesos que en algunas de estas partes habría, serían de los ordinarios y no causados del cometa, pues no fueron comunes, como lo fue éste en aquellas partes.

16. Instaráme alguno que, si Dios los crea de nuevo, como otros sienten, necesariamente habrá de ser para denotar alguna cosa grande; y aunque la respuesta más inmediata era preguntarle, que de dónde lo infería quien me replicaba, quiero concedérselo por ahora y juntamente preguntarle que ¿a quién le manifiesta Dios sus inescrutables secretos en la creación de un cometa? ¿Por ventura habrá alguno que afirme habérselo revelado que, cuando el cometa fuere oriental, se han de rebelar contra los príncipes sus vasallos, y si occidental, le han de mover la guerra los extranjeros?; y otros semejantes desatinos, por no llamarlos impiedades, que afirman antiguos y modernos astrólogos con tanta aseveración, como si Dios los hubiera llamado

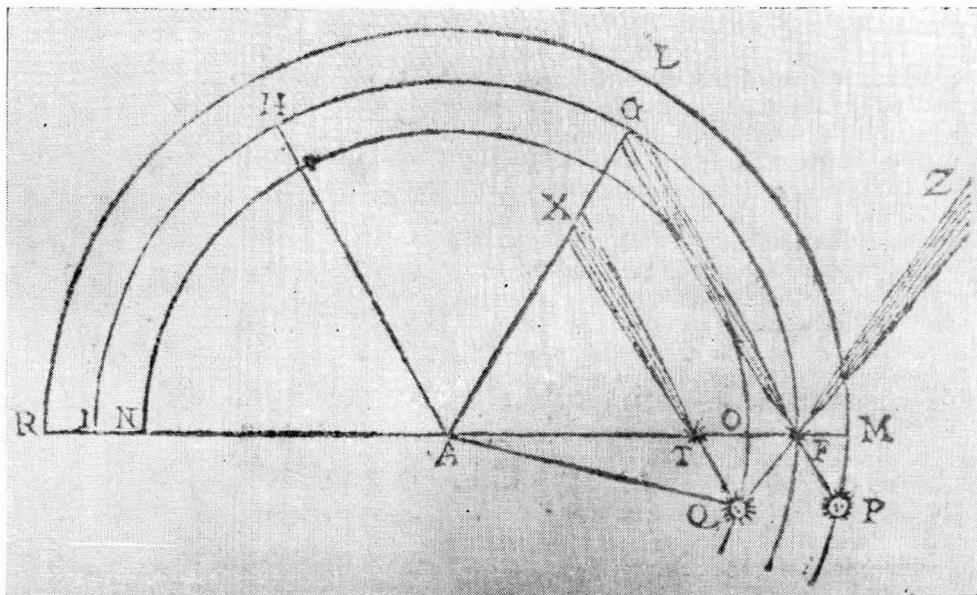


“engrandece las maravillas del mundo”

a consejo para manifestarles su voluntad y motivos.

17. Basta: porque no quiero exceder los límites de compendio, a que estreché este discurso, que promoveré y adelantaré, como tengo dicho, en obra mucho mayor, que, prorrogándome Dios la vida, perfeccionaré muy en breve. Manifestaré entonces las observaciones exquisitas que he hecho de este cometa, que (sin que en ello me engañe el amor propio) no dudo serán aplaudidas y estimadas de aquellos grandes matemáticos de la Europa, que las entenderán porque las saben hacer: a quienes desde luego aseguro que de esta septentrional América española no tendrán más observaciones que las mías.

18. Pero por no dejar de mencionar algo de este cometa, digo que su formación o apareamiento fue casi entre las estrellas del Cráter y pies del León, pasando de allí a la mano izquierda de la Virgen, cerca de cuya espiga fue la vez primera que yo le víde; desde allí le atravesó el resto del cuerpo y se entró por entre el fiel de las balanzas de Libra, a cortar el brazo derecho de Escorpión, los muslos y la serpiente de Ofiuco; y entrándose en la Vía Láctea cobró tanta pujanza, que la cauda que antes se había observado de solos 10 gr. se extendió a 65, como observé a 30 de diciembre de 1680. Prosiguió por la imagen de Antinoo o Ganimedes, por debajo del Delfín, por el hocico del Equiculo o Caballo Menor, por los pechos del Pegaso y de allí a la cabeza de Andrómeda, y se acabará al salir de esta constelación, entre el Triángulo y la cabeza de Medusa. Su movimiento ha sido directo, primero muy veloz, de casi 6 gr., después ha corrido cada día proporcionalmente hasta 4 y al fin andará menos. La cauda siempre ha estado opuesta al sol, como es ordinario, aunque sus extremidades no han sido rectas sino arqueadas en forma de palma. El canto superior se ha observado limpio y no así el inferior, que ha estado como las extremidades de la crin de un caballo: por donde este cometa se denomina Hípeo. De los signos ha andado el de Virgo, Libra, Escorpión, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis, Aries y acabará en Tauro; y aunque su declinación fue meridional al principio, cortó después la equinoccial al salir de la imagen de Ganimedes y pasó sobre nuestras cabezas el martes 7 de enero de este año de 1681 y su crecimiento fue estando en Capricornio, signo predominante de esta Nueva España.



“un enfoque netamente científico”

ARTES PLASTICAS

EN TORNO A UNA ESTETICA

DEL ARTE RELIGIOSO

Por Paul WESTHEIM

INGRES, el más genial representante del arte neoclasicista dijo alguna vez a sus discípulos: "Ante Rafael hay que arrodillarse." Y no hay duda de que mentalmente lo hacía: de que se arrodillaba, y no sólo ante las Madonas de Rafael, sino ante todas sus obras. La historia del arte ha retenido esta frase porque caracteriza muy bien al pintor de las "Odaliscas". Revela la adoración casi religiosa que le inspiraba la obra de arte perfecta. Pero el elemento irracional, la emoción ante la obra de arte, no es sino uno de los factores que determinaban en él —como la determinan en muchos— la vivencia artística. Y aquella frase encierra implícitamente el segundo factor: la conciencia crítica, el análisis del proceso mediante el cual la concepción es realizada, es decir, se vuelve obra de arte. Al conocedor no le basta abandonarse a su emoción: también quiere comprender.

En la conciencia del hombre que en la iglesia se arrodilla ante María, la obra de arte se transforma en realidad anímica. En presencia de la Virgen se siente más cerca de lo divino. Ella es la que escucha sus preces e intercederá por él ante Dios. No le importa que la imagen sea una obra de Rafael o el mamarracho de un pintor cualquiera. Su emoción no es de índole estética, es religiosa. El arte tiene la tarea de profundizar esa emoción religiosa. Al plasmar la vivencia trascendental en forma sensible, ésta, hasta cierto punto, se objetiva. Claro que no pensamos en las obras que se limitan a la narración descriptiva de tradiciones, usos rituales o escenas bíblicas. Pensamos en maestros como Giotto, Van Eyck, Fra Angélico, Miguel Angel, Gruenewald, El Greco. Y pensamos en la forma. La expresividad de la forma activa en el contemplador, las energías psíquicas en que está arraigada la vivencia de lo divino. Gracias a su forma, gracias al elemento poético-visionario que encierran, los escritos de Santa Teresa enriquecen la emoción religiosa, la vuelven profunda, cálida y entrañable, cosa que no consigue toda una literatura de sabios y bien intencionados tratados de teología. Lo esencial es que la obra de arte logre provocar en el fiel un estado de mágico encantamiento, sustraerlo a lo profano y terrenal y elevarlo a la esfera de lo trascendental.

Las creaciones plásticas del México antiguo son arte religioso, manifestaciones de una religiosidad que abarca, mediante el pensamiento mágico, lo visible y lo invisible. El pensamiento mágico-mítico identifica la imagen del objeto con el objeto mismo. No considera la representación plástica como una mera imagen — "sombra de sombras", como dice Platón; para él tiene la misma realidad y las mismas cualidades de la deidad que representa y, muy especialmente, todas sus virtudes mágicas. Cualquier relación de semejanza se reduce a una identidad entre los objetos, dice Ernst Cassirer. El hombre de pensamiento mágico está convencido de que "en la reproducción posee ya la esencia de la cosa".

La estatua de la deidad tallada o modelada por el escultor del México antiguo, es la deidad misma. Y así, como un ser divino, como un dios, es mirada y adorada por los fieles. Para ese modo de ver el mundo, no tiene importancia alguna el que la haya hecho un hombre, un artista, como diríamos hoy. (De todo esto hablo más extensamente en mi libro *La escultura del México antiguo*.) El



"expresión de una vivencia espiritual"

proceso creador no interesa, ni interesa quién creó el monolito de la Coatlicue, de qué manera, con qué procedimientos técnicos, desde qué intenciones estéticas nació la figura demoníaca y horripilante. Lo único que importa al creyente es la certidumbre —certidumbre estremecedora— de que ese monumento a que rinde homenaje y hace ofrendas, es ella misma, la diosa omnipotente.

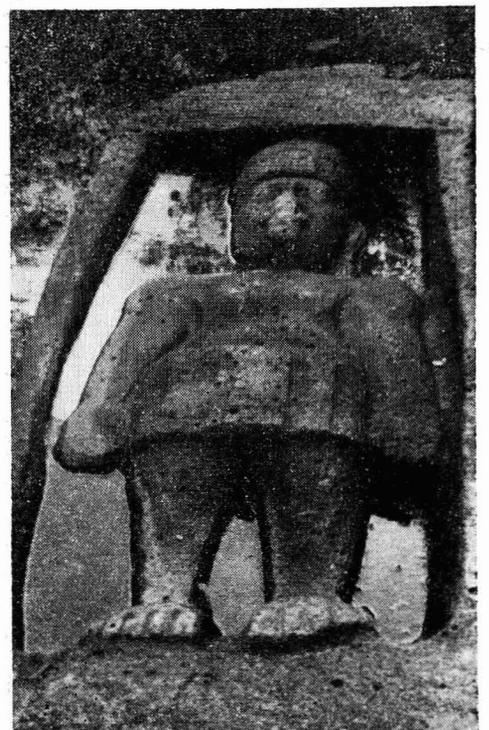
Al tallar o modelar una estatua, el artista del México antiguo no se inspira, o sólo muy vagamente, en la figura humana. Se inspira en el mito, cuyas categorías determinan la forma y el contenido de la obra de arte. El Zeus de Fidias es un dios humanizado y, por lo tanto, un dios secularizado. El artífice mexicano que creó la gran Coatlicue, no tuvo el propósito de humanizarla, ni en lo plástico ni en lo conceptual. He aquí una de las diferencias fundamentales entre la imagen de la deidad en el arte del México antiguo y en el de occidente. El arte heleno de la época clásica dota a los númenes de una belleza ideal, sobrehumana y a la vez muy humana. En esa belleza reside el encanto sensual, que fascina al mundo occidental desde hace

más de dos mil años. En ella se basa la definición kantiana de la "contemplación desinteresada", erigida desde el siglo XIX en criterio de la creación y de la contemplación del arte. El filósofo alemán Friedrich Theodor Vischer acuñó para ese tipo de vivencia artística la fórmula: "interés sin interés".

El arte religioso de todos los credos y de todas las épocas, en contraposición con esa estética ya anticuada, no puede aceptar una contemplación desinteresada. Su meta es despertar *interés*, determinado interés: el religioso. Juan Sebastián Bach llega hasta declarar: "El fin y la causa final del contrapunto no puede ser otra cosa que honrar a Dios y edificar el alma. Si esto no se toma en consideración, no hay propiamente música, sino sólo un diabólico barullo y estruendo." Dice Ernst Cassirer: "La belleza en el sentido tradicional del término no es en ningún modo la única meta del arte; de hecho, no es más que un rasgo secundario y derivado." Además, la belleza es un juicio sometido al gusto personal y, por lo tanto, un juicio relativo. La belleza es cosa distinta para distintos hombres, distintos pueblos, distintas épocas. El ideal de belleza de los griegos es otro que el de la época de Rubens, que se deleita en la opulencia carnal del cuerpo, es otro que la belleza tipo *sex-appeal* de Hollywood.

El arte de la Contrarreforma veía en lo cruel y espantoso "un elemento estimulador de la fantasía religiosa", afirma Werner Weisbach. Con intuición psicológica se daba preferencia a la representación del sufrimiento de los santos y mártires. Al representar el horror de los suplicios con toda exactitud, con un realismo insobornable, por ejemplo: el "Martirio de San Bartolomé" de José de Ribera — se explotaba el efecto sensual como un medio para un fin. El fin era exaltar la disposición al sacrificio, el modelo bíblico era Job, cuya fe no pueden quebrantar ni las tentaciones ni los infortunios. El reino de los cielos es de los que sufren y que en el sufrimiento no niegan a su Dios.

Como un medio para sus fines el arte cristiano ha recurrido también a la be-



"dioses que son encarnación de conceptos míticos"

leza, y eso de la manera más sutil y más grandiosa en la figura de la Madona gótica. Pero cabe preguntar: si lo que en esas Madonas góticas fascina tanto al conocedor de hoy, coincide con lo que el gótico quiso expresar en ellas; si el gótico no hubiera rechazado nuestra interpretación, como superficial y ajena a su concepción religiosa. En la conciencia religiosa de la cristiandad la Virgen es uno de los conceptos fundamentales: la pureza, sin la cual no es concebible la redención. Por su caída, Eva trajo al mundo el pecado; su desobediencia convirtió el paradisiaco mundo de Dios en el valle de lágrimas por el cual el hombre está condenado a pasar. La Inmaculada, gracias a su suprema virtud, liberó al mundo del estigma del pecado. (Ocasionalmente la vemos representada aplastando con el pie la serpiente.) La Edad Media tardía, acosada por angustias apocalípticas, busca consuelo en la exaltación de la Virgen, símbolo de una vida pura, cuyo galardón es la bienaventuranza. La imaginación religiosa asocia su figura con lo más delicioso que hay en el mundo. La poesía inventa metáforas como las de la "paloma sin hiel", la "rosa sin espi-



EHECATL. Dios del Viento, sello precolombiano mexu. ant.

"escritura pictográfica para uso de los sacerdotes"

decir el arte que expresa lo característico. En su estudio *De arquitectura alemana* escribe: "El arte es formador mucho antes de ser bello... Este arte característico es el único verdadero... no permitamos que la doctrina afeminada de los modernos adoradores de la belleza os haga demasiado tiernos para gozar de una rudeza significativa, pues de lo contrario vuestra sensibilidad debilitada no podrá tolerar más que una dulzura insignificante. Tratan de hacernos creer que las bellas artes han surgido de vuestra supuesta inclinación hacia la belleza del mundo que nos rodea. Esto no es verdad."

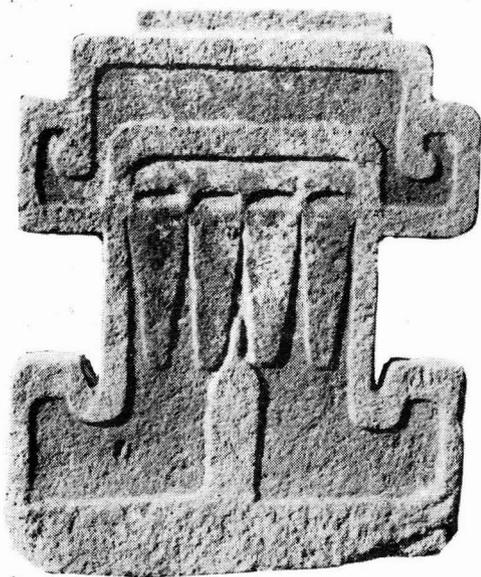
El arte del México antiguo conservó su carácter mítico-religioso hasta el fin: como se sabe, la Coatlicue pertenece a la etapa final del reino azteca. Así es natural que para él no sean válidos los cánones de un arte mundanamente bello. Así es natural que aquel arte no haya creado figuras de dioses bellos, sino figuras de dioses que son encarnaciones de conceptos míticos.

En el rostro de Tlaloc, por encima de los dientes de jaguar que asoman por su boca, se enroscan dos serpientes enlazadas en torno a los ojos y la nariz. Alusión a la máscara de que el arte olmeca dotó al dios de la lluvia. Las serpientes, signos de la fecundidad, simbolizan a Tlaloc en su calidad de dador del agua, que fecunda la tierra con el *semen divino*. Al correr de los tiempos las serpientes van convirtiéndose en signo, en una especie de abreviatura jeroglífica: los dos anillos alrededor de los ojos. Esos anillos son uno de los atributos característicos de Tlaloc, no faltan en ninguna representación suya, ni en las escultóricas, ni en las pinturas, ni en los dibujos de los códices. Pero sean anillos o serpientes: de cualquier modo son elementos extraños en un semblante y confieren a la imagen un rasgo de irrealidad, que por su apariencia y por su significado lo distancian de la esfera de lo profano. Por otra parte el rostro del dios les debe a ellos lo que, basándonos en el criterio de la estética clasicista, podríamos llamar su aspecto extravagante y aun su repugnante fealdad. ("La mayor parte de los ídolos eran feos y monstruosos, por las partes extravagantes de que se componían para representar los atributos y funciones de los dioses simbolizados en

ellos" Clavijero, *Historia antigua de México*.) Pero, como ya lo dijimos, esos signos, que *desfiguran* tanto el rostro de Tlaloc son precisamente lo que hace de la figura la encarnación del nimen de la lluvia, lo que transforma una figura de barro o de piedra en imagen de una deidad, lo que la transforma en deidad.

Gracias a esos signos se opera en la conciencia del fiel aquella transformación. Lessing ha expuesto con sagacidad que los creadores del grupo de Laocoonte escogieron por razones del buen gusto y del efecto estético —es decir, para ahorrar al contemplador el aspecto de los rostros afeados por el dolor— el *momento transitorio*, o sea el momento anterior a la estrangulación de las tres personas por las serpientes ejecutoras de la voluntad de Apolo. Gruenewald que aspira a la máxima, la más intensa expresión, no se arredra en la figura del "Crucificado en el Altar" de Isenheim, ante la representación del dolor. A un nuevo Lessing le tocaría demostrar por qué razón los creadores de las figuras de Tlaloc incorporaban al rostro del dios las dos serpientes exigidas por el mito, sin consideración al efecto estético.

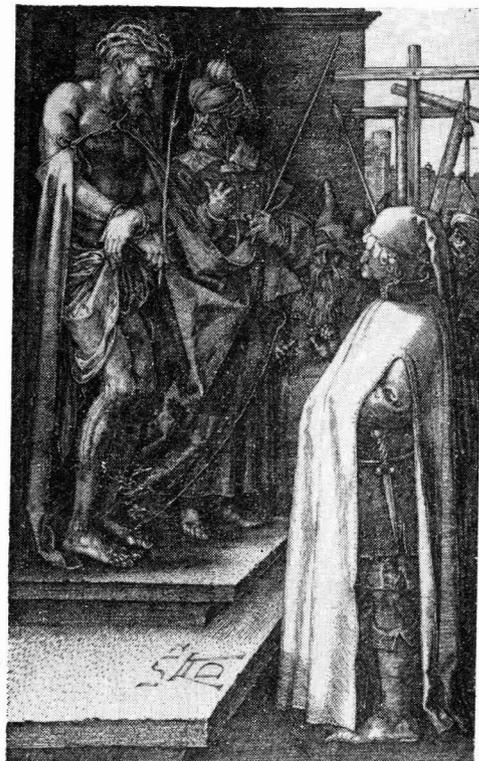
La estatua de la deidad, revela al creyente la esencia de la deidad. Lo demás, aquello que fascinaba a Ingres ante las obras de Rafael, todo aquello que interesa desde una actitud crítico-estética, no llega más a la conciencia del contemplador precortesiano que a la del hombre occidental arrodillado en la iglesia ante la imagen de la Madona. Abstracción hecha de ciertas creaciones mayas, en que se manifiesta ese *refinamiento barroco* de que habla Toscano (*Arte precolombino de México y la América Central*), los artífices del México antiguo no pensaban en el efecto estético de sus obras. Las cabezas colosales de La Venta, los "Danzantes de Monte Albán", el "Paraíso Terrenal" en Teotihuacán, el "Código Borgia" se crearon para hacer visible lo invisible: conceptos metafísicos, concepciones religiosas; y así, como conceptos y concepciones hechos visibles, como interpretaciones del mito eran considerados y vividos por los creyentes espectadores. La celebridad de que gozan



"designan el objeto sin reproducirlo"

na", la "puerta del cielo"; encuentra para el milagro de su virginidad intacta los símbolos de la "fuente sellada", del "huerto cerrado", de la "zarza ardiente, pero no consumida por las llamas, desde la cual habló Dios a Moisés". Es cierto que la pintura y la escultura consideraban su tarea prestar a su imagen la más alta y perfecta belleza. Pero les habría parecido blasfemia dotarla de la sensualidad corpórea que es el atractivo en la escultura griega, en el adorno plástico del Boro Bodur y en los cuadros de Renoir. Y en realidad no ocurrió nunca. La hermosura de la Madona gótica es una hermosura espiritual, una virtud entre tantas otras que adornan a la reina de los cielos. El elemento corpóreo de su belleza, que seguramente estaba destinado a impresionar como tal y que seguramente ha impresionado y continúa impresionando como tal a millones de personas, no persigue un fin estético: es un medio para estimular la devoción religiosa.

En Europa el arte gótico y sobre todo el románico son la rebelión contra una mentalidad que sustituye la belleza espiritual por la belleza sensual. Para Goethe el verdadero arte es *el característico*, es



"revela al creyente la esencia de la verdad"

M U S I C A

UN POCO DE SEMANTICA

Por Jesús BAL Y GAY



"un medio para estimular la devoción religiosa"

hoy, se la deben al entusiasmo de los conocedores, impresionados por el genio creador que se manifiesta en ellos.

El problema de una producción artística de intenciones no propiamente artísticas, es tan viejo como el arte. Es el problema de todo arte religioso, desde las pinturas de las cuevas de Montignac o de Altamira, cuya función era ejercer un conjuro mágico sobre los animales que se cazaban. Se plantea en el arte de los pueblos asiáticos, como en el arte cristiano de Bizancio o de la Edad Media europea. En este aspecto el arte precortesiano no es una excepción. Sólo es diferente del arte religioso de otras latitudes, épocas, civilizaciones, en cuanto son diferentes las concepciones religiosas que plasma.

El hombre prehispánico no habría podido vivir en un mundo sin dioses. Le hubiera sido imposible imaginarse un orden cósmico y su propia existencia dentro de él, sin la intervención de aquellas fuerzas supraterráneas que eran para él los dioses. No puede representarse una deidad puramente abstracta, inmaterial e intemporal. Necesita hacerla concreta, darle forma y figura, situarla, si no en el tiempo, en el espacio. Necesita su imagen para adorarla, para ofrecerle sacrificios. También tiene que fabricar los diversos objetos sin los cuales el ritual no puede ejecutarse. Leemos en el *Popol Vuh*: "No había ni madera ni piedra, para guardar a nuestras primeras madres (nuestros primeros) padres... Decían: 'Vamos a buscar, vamos a ver adónde guardar nuestros signos: si tenemos esto, podremos encender (fuego) ante (ellos). Desde (hace) largo tiempo que estamos aquí, no hay guardianes para nosotros'. Fueron a Tamoanchan, el lugar de la abundancia, donde se les entregaron sus dioses." Este arte es una necesidad, necesidad social. Debe su valor y su valer a la intensidad de la vivencia religiosa que arde en el alma de los que lo crean y lo necesitan.

Sobra decir que un arte en cuya producción no interesa el efecto estético, no es por ello un arte sin forma. Lo que sería una contradicción en sí, algo que no existe, ni puede existir, o sólo en la imaginación de personas que no saben distinguir entre el arte y el pseudo-arte.

No sabemos de qué índole era la estética a que se sujetaban los anónimos maestros del México antiguo. Es sabido —ya lo afirmó Vaillant— que los aztecas no tenían ninguna palabra que correspondiera a *bellas artes*. Pero el rico acervo de obras que nos han legado aque-

(Pasa a la última pág.)

EL DEBIDO amor a nuestro idioma nos obliga a poner lo posible de nuestra parte para que conserve su ser y se mantenga libre de contaminaciones que puedan enfermarlo. Cada cual en su esfera, todos podemos ayudar a ello, con solo que sepamos bien la propia lengua y la propia profesión u oficio. No se trata con esto de anquilosar el idioma. Ya se sabe que todas las lenguas están sujetas a una cierta evolución natural, inevitable. Pero es deber de todos —y no sólo de las Academias de la Lengua— no provocar cambios o novedades innecesarias y frenar en lo posible las corrientes que muestren tendencia a salirse de madre.

Mucho se invoca la autoridad del uso. Los fatalistas —quizás, en el fondo, nada más que abúlicos— se encogen de hombros ante ciertos trastornos lingüísticos, aduciendo que éstos entran en la fatal evolución de la lengua. Son los que todo lo aceptan también en el desarrollo de la civilización, como si la historia tuviera como atributo la aseidad y no fuera, como es, obra del hombre. Y así, se comienza por permitirlo todo y se acaba por consagrarlo todo en nombre del uso. Pero tendríamos que preguntarnos: ¿del uso por quién? Porque no es lo mismo el uso que de una palabra o de un giro hagan los ignorantes que el que hagan las personas con sensibilidad y respeto para el genio del idioma.

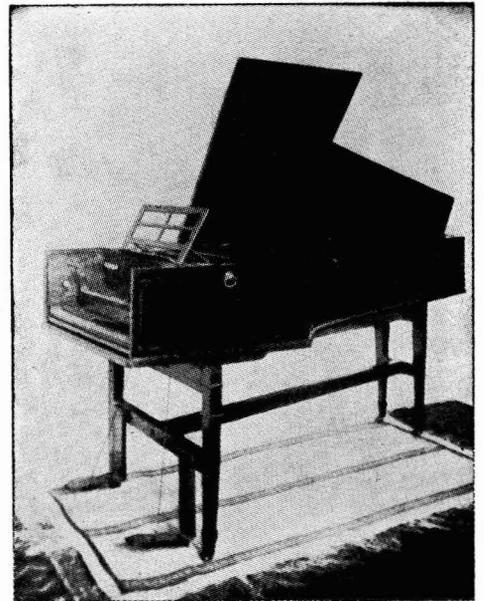
Lamentablemente fatalista me parece la Academia de la Lengua en su reciente aceptación de "sicología" y "sicólogo" en lugar de "psicología" y "psicólogo". Aduce para ello que la *pe* inicial no la pronunciamos. Pero con ello la fisonomía y la prosapia de esos vocablos sufrirán grave injuria, porque el grupo "ps" estaba representado legítimamente por la *psi* griega, y con la nueva grafía parecerá como si la ese correspondiera a la *sigma* del griego. Y no será una fantasía descabellada imaginarnos a un historiador del siglo *XL* descubriendo que a mediados de este siglo nuestro, en los países de habla castellana, por quién sabe que extrañas circunstancias, se comenzó a interesar la gente por los higos, hasta el punto de existir una ciencia llamada "sicología" (del griego *sycon*, higo, y *logos*, tratado).

El mal uso de los vocablos viene de la ignorancia, y de la ignorancia tanto del idioma como de la materia de que se trate. Pero en muchos casos aún peor que la ignorancia total es la ignorancia a medias. El aficionado a la música que ignora por completo quién fue este o aquel compositor, se encuentra en una situación pasiva de considerable receptividad para toda música que llegue a sus oídos. Es, como si dijéramos, un organismo virgen, exento de anticuerpos. Mas el aficionado que sabe ciertas cosas de la música, pero las sabe a medias, está en las peores condiciones posibles para gozar rectamente de lo

que escuche. Porque lo más probable es que tome el rábano por las hojas.

De ese saber a medias las cosas de la música puede ser responsable único el propio aficionado: porque haya leído apresuradamente, porque no haya comenzado por adquirir los conocimientos fundamentales, o porque se crea dotado de una ciencia infusa de la que en realidad carece. Eso se denomina ignorancia supina en buen castellano y no atañe sino al propio interesado.

Pero ese género de ignorancia puede tener otro origen: la falsa información, el saber a medias que le proporcionan con usurpada autoridad los enterados a medias o ignorantes supinos que en alguna forma ejercen funciones docentes. Y como entre el semi-enterado por su culpa y el semi-enterado por la ajena hay la



"en Inglaterra, 'harpsichord'; en España, 'clavicímalo'"

misma diferencia que, por ejemplo, entre el suicida y el asesinado, el segundo de esos casos arroja una grande responsabilidad no sólo sobre los agentes directos del daño, sino también sobre la sociedad que permite que tales agentes tengan libertad de acción. Por supuesto que no estoy propugnando una acción judicial o policiaca contra los ignorantes que escriben o hablan en público de cosas musicales; pero sí que denunciemos y corriamos sus desmanes siempre y como nos sea posible.

Tanto en libros como en periódicos o revistas, como también por la radio, se leen u oyen a veces verdaderas barbaridades musicales. El inocente aficionado, ansioso de aprender, las absorbe como si fueran otras tantas verdades. Y así se tuerce o embota su comprensión de la música. No voy a examinar aquí juicios críticos que no son más que dislates, ni conceptos estéticos vigentes sólo para el que

los lanza. El objeto de este artículo es señalar algunos errores de vocabulario musical que corren por ahí y causan confusiones sumamente dañosas para el buen aficionado. En realidad esto no es más que una ampliación de la segunda parte de mi artículo anterior.

Es muy frecuente el uso equivocado de la palabra "tono". Se dice, por ejemplo, que tal violinista tiene un "tono maravilloso" cuando lo que se pretende expresar es la bella calidad de su "sonido". Porque lo que en él se alaba es la calidad de las vibraciones que el violinista arranca a su instrumento, y ya sabemos que el resultado de las vibraciones de los cuerpos elástico-sonoros se denomina "sonido". "Tono" es otra cosa: o bien un determinado intervalo o distancia entre dos sonidos o bien un sinónimo de "tonalidad", y por eso se habla indistintamente de "tono de do mayor" o de "tonalidad de do mayor".

Y a propósito de esto último, recuerdo otro disparate que suele leerse u oírse con frecuencia: "poema tonal". A muchas de las obras de Ricardo Strauss se las denomina así, peligrosamente, pero todavía con una cierta verdad, porque la música de Strauss es siempre tonal, es decir, concebida dentro de las leyes de la tonalidad. Pero calificar de "poema tonal" a toda música que tiene por base una intención literaria, descriptiva, que es en fin, "música de programa", nos llevará al callejón sin salida de aplicar esa denominación a obras *atonales* de la misma especie. Y así no será nada difícil que alguna vez oigamos por la radio: "Escucharemos ahora el poema tonal atonal de Fulano." El radioescucha, por poco sentido que tenga de la semántica, habrá de preguntarse con razón: "Pero bueno, si eso es tonal ¿cómo puede ser al mismo tiempo atonal?" Y todo por llamar "poema tonal" a lo que hasta hace poco se había venido denominando "poema sinfónico".

Hay una posible objeción al empleo de este último término y es que no se debería denominar así una música que no esté escrita para orquesta sinfónica, por muy paladino que sea su programa o intención



literaria. El purista que tal objeto podrá emplear en ese caso un término muy propio, aunque, desgraciadamente, nada usado, que yo sepa: el de "poema musical".

Es también muy común confundir "ritmo", "compás" y "tiempo", cuando son, en realidad, tres cosas muy diferentes. El ritmo es el resultado de la ordenación de los sonidos —o de los sonidos y los silencios— según su duración y acento. Esa es una de las acepciones de este vocablo y la única que aquí nos interesa. El compás no es sino el modo de medir la duración de los sonidos que integran la obra musical. Y el tiempo o *tempo* o aire, la mayor o menor velocidad que se imprime al compás. De modo que es un disparate hablar de "ritmo de $\frac{3}{4}$ ", de "compás de vals" o de "ritmo rápido o lento".

Cuando ciertos términos nuevos llegan a caer en poder del vulgo, es cosa de echarse a temblar. Hace años, el que veía un cuadro que no entendía, en el que las figuras estaban un poco o un mucho deformadas, inmediatamente lo calificaba de "cubista", aunque la pintura fuese de Matisse o de Franz Marc. Ahora se ha olvidado lo de "cubista" y se emplea en el mismo sentido otro vocablo: "surrealista". Pues bien, en música está sucediendo algo por el estilo. Muchos aficionados y falsos críticos aplican el calificativo de "impresionista" a toda música que les parece rara, ya sea de la última época de Stravinsky, ya de Schönberg, ya de Hin-

demith, sin saber que "impresionismo", en música, es palabra que designa una determinada tendencia estética que nada tiene que ver con esas músicas.

Desde hace ya tiempo están usando aquí algunos la palabra "harpsicordio" y ahora aparece todavía otra: "arpicordio". Son, evidentemente, dos neologismos. Ahora bien, los neologismos se justifican cuando hay que designar una cosa nueva y a la cual no conviene propiamente ningún vocablo en uso. Pero en el caso que nos ocupa, la cosa tiene siglos de existencia; es, precisamente, un instrumento antiguo que, después de una larga época de esplendor, fue eclipsado por el piano y ahora, de Wanda Landowska para acá, ha vuelto a brillar con relativa intensidad en el firmamento de la música. Se usó en todas las naciones civilizadas, y en cada una de ellas recibió un nombre: en Francia, "clavecín"; en Italia, "clavicembalo"; en Alemania, "Flügel"; en Inglaterra, "harpsichord"; en España, "clavicímbalo". Está claro que lo de "harpsicordio" y "arpicordio" es la innecesaria castellanización del término inglés perpetrada por quienes no saben ni bastante organografía ni bastante castellano.

El origen de tamaños errores semánticos está en la influencia cada vez más intensa de la lengua inglesa sobre personas que no conocen bien su lengua ni la materia de que hablan. Pase que eso ocurra en el terreno de los deportes, en el que se ha llegado a una jerga espantosa. Pero en el de la música —altísima manifestación del espíritu humano— resulta imperdonable. En otros tiempos, en que la difusión del saber era escasa, lenta y difícil, se produjeron inevitablemente muchas confusiones de orden semántico. Un mismo nombre fue adoptado para designar instrumentos muy diferentes. Las traducciones de una lengua a otra estaban plagadas de errores de esa especie. Del hebreo al griego, de éste o aquél al latín, del latín a las lenguas vulgares, el traductor que se encontraba con un término de organografía musical que no conocía, echaba por el atajo y tomaba el nombre del primer instrumento que le venía a las mientes. Y aun, de una lengua vulgar a otra, una cierta analogía fonética hizo muchas veces que se identificaran dos instrumentos que ningún parentesco tenían entre sí. Pero nada hay en nuestro tiempo que justifique confusiones de nuevo cuño, pues para documentarnos bien sobre cualquier punto tenemos medios adecuados en abundancia. Y aprendamos como es debido nuestra lengua, único medio de defenderla contra otras y uno de los necesarios para no decir disparates en materia alguna.



"lo calificaban de cubista, aunque la pintura fuese de Matisse"

E L C I N E

Por Antonio MONTAÑA

MARCELINO PAN Y VINO CALLE MAYOR NUNCA FUI SANTA OCASO SANGRIENTO

LANISLAO VADJA, el director de origen húngaro, regresa, después de varios años de ausencia, con una nueva película: *Marcelino Pan y Vino*, a las carteleras cinematográficas. El tema, el éxito obtenido, la propaganda, encauzada hacia la moralidad, más que hacia las virtudes cinematográficas, la posible clericalidad del asunto, daban mucho que sospechar, y una gran parte de los aficionados al buen cine, asistieron a la exhibición sólo por cumplir con el ineludible compromiso interior que el cinéfilo se fija, cuando se trata de ver la producción de un director de talento. Sobre las dudas anteriores pesaba también un grave *handicap*: la de ser la película cine español, que pese al nombre de Barden, que ahora se agita como bandera de triunfo sin notar que está remendada, es sin duda alguna el peor del mundo. En rigor cada una de las películas españolas parece haber sido hecha con el propósito definido de convertirse en una especie de antología fílmica de errores, mal gusto, pobreza técnica y gritos surgidos de la garganta de Paquita Rico. La ceguera de los directores llega a tal exceso, que han recogido para sí la imagen española descubierta por Hollywood (gitanas, gitanos, cañís, *cantaoras*, *bailaoras*, toreros y reyes que parecen comparas víctimas de amnesia) para dar su propia visión de la realidad peninsular. Este estado de cosas bien puede justificarse en un país donde la censura, al doblar las cintas, elimina de los diálogos todo aquello que puede considerarse inmoral, y así resulta que la novia del valiente es la prima del hermano; la mujerzuela, una refugiada comunista y el vicioso un loco escapado del asilo; el bueno, será un misionero disfrazado de explorador y así sucesivamente. Esto a veces trae consigo curiosos equívocos, pues el público no deja de sospechar muchas veces, que hay algo de incestuoso en el asunto y no se explica muy claramente el por qué de la preñez de la hermana del primo del amigo (que en la película original es en verdad la amante de cualquiera de los protagonistas). Los espectadores explican todo con una frase: "Estos tíos yanquis se han vuelto locos." El caso es que en el resto del mundo quienes con sus películas parecen locos son los españoles, pues no parece lógico que en sus cintas el Escorial haya sido hecho de cartón al que haga tambalear el viento, o que los aborígenes americanos al recibir a los conquistadores exclamen: "Oíd vosotros, los recién llegados de lontanos reinos, nuestra réplica a vuestra airada e injustificada petición..."

Anacronismos de este género (Felipe II usaba reloj de pulsera en una escena de *La Victoria es Mañana*) y de clase

parecida abundan en las películas españolas y casi podría decirse que son identificables por ellos; por el tono discursivo de sus parlamentos y por la absoluta aridez de sus temas. Sin embargo *Marcelino Pan y Vino*, la película del húngaro de ahora, completa quince semanas en el cartel, parece haber saltado esta barrera. Los obstáculos eran lo bastante difíciles como para que existiera el peligro de derrumbar por lo menos dos, cayendo, lógicamente, en los defectos que habían caracterizado las películas de este género. Lo que pudo ser clericalismo forzoso y anecdótico se trueca apenas en una sombra ligeramente insinuada, porque el director, al seccionar el mundo de sus personajes, no tomó partido en él; no se situó a la defensa o el ataque, ni presentó a la realidad cubierta por un velo que deformara sus perfiles. El hecho



"el autor del milagro"

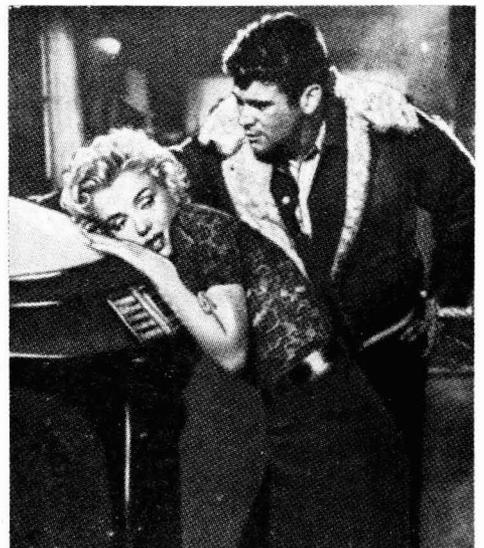
de que un milagro, con todo lo irracional que por el hecho de serlo tiene, fuese el eje central de la película, no subsume a ésta en la categoría de los absurdos. El milagro está visto a través de los ojos de un niño; en otras palabras, el niño es el autor del milagro y lo irracional allí fuera el hecho de que éste no se produce. No hay un límite exacto de las posibilidades del mundo, cuando a éste se le mira con una historia de ocho años, ni el presentarlo quiere otra cosa que buscar un hilo conductor de trama ingenua si se quiere, pero no conducida con otro criterio que éste. No se escapa sin embargo al espectador que las virtudes ya mencionadas deben añadirse a la cuenta del director, que ha sabido dotar de ligereza y gracia lo que en otras manos pudo ser un requisitorio religioso y un melodrama más.

La reacción del público ante la película es extraña, pues prácticamente el cine se anega en las lágrimas de los espectadores que no han comprendido el sentido pícaro con que el mundo del pequeño Marcelino y de los frailes ha sido presentado. Mundo que refleja al espíritu español con

mucha mayor claridad y certeza que la lograda por los realizadores ibéricos. El caso puede tener su explicación, si se recurre a un ejemplo del campo de la óptica. No se puede leer un libro si con la nariz se acarician sus páginas y es necesario para que puedan unirse frases, letras y palabras, alejarlo a una relativa distancia. Es decir, crear una independencia entre los ojos y el objeto que miran. Tal vez por el hecho de no ser español, el director pudo observar el mundo de lo español con mayor justeza. Su posición de extraño lo situaba en sitio privilegiado para mirar libre de pasión el universo caractereológico dispuesto ante sí; eliminar lugares comunes, limar sobre valoraciones afectivas, etc.

Marcelino Pan y Vino es una película mucho más española que las que a conciencia quieren presentarse como tales y más universal que las hechas con tal intención; pues si bien es difícil ganar lo nacional con el libro pegado a las narices, no deja de ser imposible dar una visión acertada del mundo si a éste se le mira con el cristal de Albacete. Este último caso es el de *Calle Mayor*, la última película de Barden que con pretensiones de universalidad, escogió un tema de Arnieches e intentó hacer de lo intrascendente un espejo del mundo. El problema, muy a tono con las comedias de principios de siglo, salta en el mundo actual tan fuera de lugar como el gato sumergido en el agua; el anacronismo histórico-vital, es tan grave como el del reloj de pulsera que lucía el rey en la película antes mencionada. Técnicamente las virtudes de la película son innegables y su realización es infinitamente menos barroca que la de *Cómicos*, por ejemplo. No se escapa Barden de los tópicos de encuadre y manejo de cámara que fueron novedad en su primera película pero que ya en la tercera parecen absurdos. El conocimiento de Lannislo Vadja y de Barden de la gran tradición cinematográfica clásica; el empleo del montaje dan a sus películas un tono que parece extraño, pues nos hemos olvidado un poco, gracias a los centenares de películas hechas por gente que desconoce totalmente los principios del cine, de que es necesario y fundamental su empleo para dar a los *films* su verdadero carácter; es decir, para dotar al séptimo arte de la característica que le es en esencia definitoria.

Gentes como Josua Logan, director de *Nunca fui santa*, inexplicable traducción de *Bus Stop*, son los culpables de



"muñecos movidos por el director"



"la voz crea categorías sociales"

este olvido. Logan concibe el cine como la sucesión de escenas enlazadas por los personajes —por el físico de los personajes para ser más exactos—, sin que en ellas intervenga para nada el carácter de los mismos. La anécdota se narra como una unidad, tan sencilla como la narración de un cuento de hadas, al que se salpica de "entonces" para ensamblar sus diversos momentos. No hay en *Bus Stop* un rasgo de inteligencia o sentido cinematográfico. Se ha hecho de la obra teatral una película en la que cambian escenarios, paisajes y personajes sin justificación aparente. Logan ha confundido el movimiento, que es virtud cinematográfica fundamental, con la movilidad, y los noventa minutos de proyección se convierten en un ir y venir de hombres y mujeres sin más pretexto que el de cambiarle a la pantalla cinematográfica su color. Los personajes, ya suficientemente tipificados en la obra, cobran en el *film* una sobretipificación. Son muñecos movidos por el director al parecer con la intención de afianzar la idea que los chinos tienen de los norteamericanos gracias a sus películas. El vaquero caminará con las piernas en compás de cuarenta y cinco grados y será un salvaje amamantado por Tim Macoy en las montañas de Little Abner y Mamá Cachimba; toca el otro guitarra y tiene Marilyn Monroe la voz aflautada de Judy Holliday (el timbre de voz crea categorías sociales). Lo que tenía en la obra teatral la intención de sátira, tiene en la película tono de comedia barata. No deja de ser hasta cierto punto sorprendente —y por tanto es necesario procurar alguna justificación— que el mismo director de una película cruel, escéptica y dura, *Picnic*, descienda en línea tan vertiginosa con su segunda producción.

No cabe justificar a Logan aduciendo los tan famosos imperativos comerciales. *Picnic* fue, si se quiere, una cinta más comercial que *Bus Stop*. Ocultaba tras de su disfraz de mascarada un sentido que la hacía soportable. El manejo de la técnica, la comprensión del problema, su modo de presentarlo, insidía directamente sobre las virtudes de la película. El maquillado esqueleto ocultaba matices insospechados. *Bus Stop* se quedó con el maquillaje, pero sin los huesos.

Ocaso sangriento, la película de Pabst, el gran director alemán que por sí solo representa toda una época del cine mudo, es quizá una de las mejores películas exhibidas en el curso del año y posiblemente la más original de cuantas haya producido el cine germano de la postguerra, que después del período hitleriano parecía ha-

ber caído en el más profundo pozo de estulticia y que buscaba la expresión cinematográfica en los caminos trillados de Luwding y Emil Jenkyns. *Die Guerdin 20 Julie* no intenta ser más que la reconstrucción histórica de un día que pudo haber cambiado el destino político del mundo. Como tal, el *film* debía ser tan objetivo como fuese posible, siendo necesario además que dicha objetividad no traspasara su terreno para entrar al de la propaganda. El tema simple y escueto de un complot fracasado anuda al espectador con mayor fuerza, que si hubiese sido planeado por un director del género de suspenso. La historia, aunque se conozca su transcurso, es más apa-

voz militar y obedecía ciegamente a hombres tan diversos como Hitler o Ziewmel. Los personajes de *Ocaso sangriento*, engranajes prusianos, tienen la fuerza de la historia y del hombre. Se presentan desnudos de todo ropaje mítico, capaces de traicionar sus ideales, su país, sus juramentos; se presentan como los ciegos bedeles del odio, guardianes estrictos de la palabra furiosa *Mit allen Brutaliete* y sujetos al miedo, la duda, la debilidad, la cobardía. Los héroes del 20 de julio no representan la heroicidad desnuda a que el cine nos tiene acostumbrados. Obrar sujetos a su destino, enraizados en su personalidad. Se muestran tal como fueron: hombres.

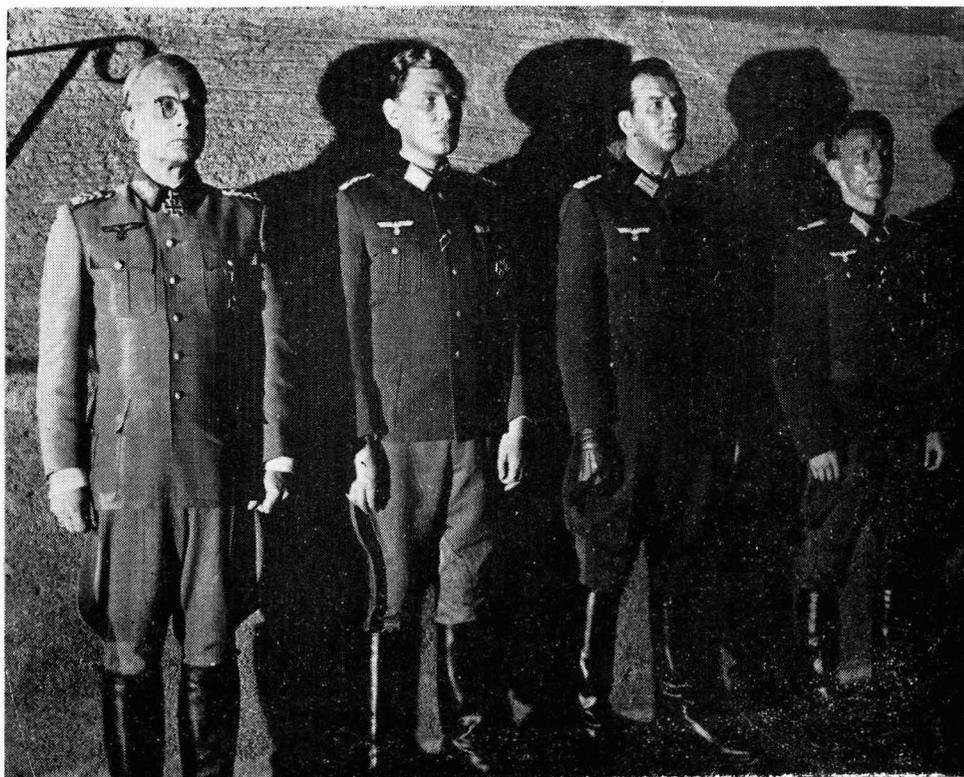


"se muestran tal como fueron: hombres"

sionante que cualquier novela policiaca de final inesperado. La película de Pabst ha sido medida pensando en el tiempo en que los hechos transcurrieron. Justifica vitalmente la tarde del 20 de julio, cuando Alemania, convertida en una gigantesca máquina de guerra, estaba sujeta a la

La reconstrucción histórica, honesta, no resiste la recreación sin devaluarse. En otras palabras: la historia vista a través de la poesía —comprendida ésta como fenómeno de creación— muestra una cara diferente. El producto artístico, es histórico en otro sentido, lo que no implica que la obra de arte con fundamento histórico no sea artística. La inclusión del arte en la historia la reviste de una nueva apariencia. La historia continuará siendo historia aunque haya sido vista a través de la estética. Lo histórico no es la película, sino el hecho trasladado. El 20 de julio, con toda su trascendencia política, no aparece en *Ocaso sangriento*. La película no ha sido pensada como documento para la historia, sino concebida como posibilidad de hacer de lo que fue vida, arte.

Debe anotarse como hecho curioso, excepcional, el que la actuación, por actores profesionales, no esté teñida de histrionismo. Los alemanes, nuevamente en uniforme, han olvidado su profesión y han regresado frente a los reflectores, a la severidad de un Estado mayor. Es decir han vivido sus papeles al revivir su profesión de 1940. En ocasiones parece que las escenas *Die Guerdin 20 Julie* hubieran sido tomadas de documentales.



"no implica que la obra de arte con fundamento histórico no sea artística"

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

FELICIDAD

TODO UN MUNDO —el de la clase media mexicana— reflejado en cinco caracteres que encierran las aspiraciones y frustraciones de su condición: *Felicidad*. Título irónico, cruel, amargo, que expresa todas las esperanzas de los personajes, a quienes el público identifica fácil e instantáneamente. No son tipos de los que el autor aprovecha sólo su aspecto más fácilmente reconocible. Emilio Carballido sabe muy bien que el teatro debe basarse principalmente en los caracteres e imprime categoría de tales a los personajes que trata: personajes de cuerpo entero, mezquinos y generosos, amables y crueles, egoístas y desprendidos, llenos de contradicciones, deseos frustrados, de ansias de felicidad; una felicidad intangible que ellos equivocan encontrar siempre en el lugar equivocado. Personajes grotescos, en muchas ocasiones (pues Carballido sabe como nadie explotar este aspecto siempre auténtico de la vida mexicana), que se apoderan del espectador y no lo sueltan hasta hacerlos compártir su desgarramiento final: desarrollo psicológico, lógico y profundo. Todo parece deslizarse inevitablemente hacia el rompimiento absoluto con lo que ellos creen definitivo. Y así tiene que ser, porque sus pasiones son contradictorias y no pueden saciarse más que en la propia destrucción.

Para lograr todo esto, Emilio Carballido posee indiscutiblemente el secreto de la técnica teatral. Construye con gran habilidad y dialoga con sentido dramático y literario. Además de aprovechar todas las posibilidades de una situación, les comunica un trasfondo poético —implícito, más que declarado— que llena de belleza todas las escenas de la obra. Utiliza los efectos teatrales, pero sin traicionar a los personajes, que siempre conservan su integridad dramática por encima de todo. Es indiscutible, así, que *Felicidad* es una de las mejores obras mexicanas escenificadas en lo que va del año.

A pesar de sus aciertos técnicos, la realización no responde por completo a los propósitos del texto. Fernando Wagner, tan acertado la mayor parte de las veces, no profundizó lo suficiente en la psicología de los personajes. Su dirección veló la incapacidad de Emma Solórzano para tomar la iniciativa y conseguir un marido que haga cambiar su vida. El tedio y la soledad de este personaje quedaron en un segundo plano cubierto por el énfasis en su coquetería; así como en el profesor Ramírez Cuevas fue descuidada la evolución interior, casi inconsciente, que lo lleva a caer en su propia trampa. José Elías Moreno lucha con su físico, que no corresponde al del personaje que representa, pero logra convencer en la mayor parte de sus escenas. Carmen Montejo supera los tonos equivocados del primer acto, para lograr una magnífica intervención en su escena final. Muy bien, Lola Tinoco. Equivocada, Judy Ponte, que nunca supo encontrar

su tono. Simpático y agradable, Enrique Aguilar. La escenografía de José Cava, funcional y correcta, a pesar de la pobreza en la realización.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Bernarda Alba es el personaje mejor observado y realizado de todo el teatro de García Lorca. Su imagen está siempre presente en la obra: es la personificación de todos los prejuicios, los tabús, las costumbres absurdas contra las que él escribió. García Lorca, dueño del tema que trata como en ninguna otra de sus obras, la coloca en el momento de la realización de sus deseos: la viudez significa para ella el poder absoluto. Una acción pétrea, cerrada, de frases de doble significado, de suspicacias y temores. La frustración, el sexo enfermizo y dulzón, enfrentándose a la vida, a la libertad. Poesía, pero poesía dramática, todo dentro de los personajes. Una sola acción, con una anécdota mínima. No se necesita más. Y todo volcándose sobre el elemento perturbador: el hombre, que implica el deseo de vivir libremente, enfrentándose a todos los prejuicios y las órdenes.

En los tres actos de *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca expone una verdadera denuncia de un aspecto de la vida española. Sus personajes son trágicos, caminan irremediamente hacia la destrucción, enfrentándose a fuerzas superiores. Bernarda se esfuerza porque sus hijas olviden que necesitan hombres. Adela lucha desesperadamente por imponerse y alcanzar lo que desea. Bernarda intenta vencer a la Naturaleza; Adela, a sus prejuicios, a su educación, a su moral. Las dos serán vencidas. Las demás, toman partido o permanecen como simples espectadoras; pero saben, de todos modos, que cualquiera que sea el resultado, ellas se verán afectadas por él. Es en este sentido en el que la acción las envuelve en derredor suyo, convirtiéndolas en teatralmente útiles. Todas saldrán vencidas o vencedoras. La obra logra encerrarse en sí misma. El lenguaje es, como en ninguna otra de las obras de García Lorca, esencialmente dramático, sin que por ello pierda su sentido poético, sino al contrario, lo afirma y lo revaloriza; envuelve al espectador en una nube de poesía y no le permite salir de ella hasta el telón final.

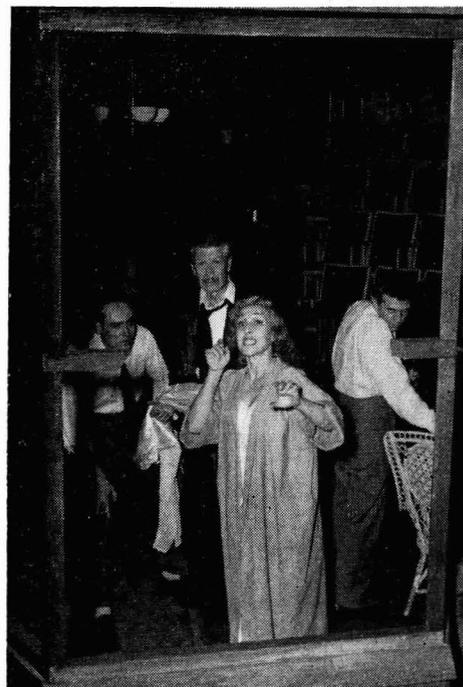
Extraordinaria, la dirección de Margarita Xirgu. Sirve al texto minuciosamente y llega a enriquecerlo. Ella posee un sentido poético indiscutible. Sabe valorizar el contenido de cada escena, comprende el alcance de cada uno de los parlamentos y cuida los tonos y matices con admirable precisión. Lástima que haya descuidado el último parlamento, exclusivamente el último (pero es el del clímax) para recurrir a un exceso en las actitudes y movimientos que nada tenía que ver con el tono que le había dado al resto de la dirección.

Las actrices, bajo la mano firme de la Sra. Xirgu, logran un magnífico desempeño. En primer lugar, ella misma, estupenda de gesto, de intencionalidad, de tono (con la excepción ya mencionada). Ofelia Guilmáin, soberbia en su Martirio lo mismo que Aurora Molina en Adela y Sylvia Caos en Magdalena. Marichu Labra logra algunos momentos magníficos. Loyda Molina, pese a algunos aciertos, recurre a gestos y actitudes inapropiadas que desfiguran a su personaje. Aunque fuera de edad, Diana de Ochoa dice sus parlamentos con la intención debida. La escenografía de López Mancera, con detalles superfluos y cursis en los dos primeros actos, es correcta y funcional en el tercero.

VIAJE DE UN LARGO DIA HACIA LA NOCHE

Las obras de O'Neill están planeadas sobre una incógnita fundamental: ¿puede llegar el hombre al descubrimiento de sí mismo? *Viaje de un largo día hacia la noche* es, de todas sus obras, la que más directamente se enfrenta a esa incógnita, aunque O'Neill mismo no haya encontrado la respuesta ni ofrezca soluciones. Para él, el teatro siempre fue un medio de liberación, un lugar de confesión y penitencia, el vehículo más apropiado para tratar de encontrarse a sí mismo. Por eso su teatro fue siempre (por sobre sus demás cualidades) sincero: de una sinceridad absoluta y desgarradora, sin que por ello intentara justificarse nunca. O'Neill se limita a exponer, para ser juzgado. No ofrece soluciones: las solicita con desesperación, angustiosamente. En *Viaje de un largo día hacia la noche* se coloca con toda esa desesperación ante la realidad y el temor de la muerte en el momento mismo en que debe descubrir la verdad de su posición en el Universo. Todas las soluciones posibles están presentes en la obra: la Religión, el Arte, el amor a la Naturaleza, el amor a la Humanidad, pero ninguna basta. Y la incógnita subsiste: ¿dónde debe buscar el Hombre la Verdad? ¿Dentro o fuera de sí mismo? El Hombre ¿es víctima o dueño de su destino?

Lógicamente, la acción de esta obra



"de una sinceridad absoluta y desgarradora"

no se sitúa en una serie de acontecimientos sino en un grupo de personas que encierran las preocupaciones del autor. Cada una de ellas conoce detalladamente la vida de las demás y no existe ninguna posibilidad de revelaciones posteriores. Las referencias al pasado adquieren valor dramático por el hecho de convertirse en una acusación brutal que llevará a los personajes al reconocimiento de algo que hasta entonces se había pretendido ignorar. Así, llegan a la conciencia de una culpabilidad que todos tendrán que compartir, pero de la que quieren librarse culpándose unos a otros.

De este modo, no asistimos al reconocimiento de los personajes entre sí, sino a un descubrimiento unilateral que el público hace de ellos: un sentido del desarrollo dramático que nuestra crítica, generalmente, se niega a aceptar.

La obra ha encontrado una excelente

escenificación en México, gracias al talento de Xavier Rojas, quien sin lugar a dudas ha transmitido todos los valores y propósitos que encierra el texto. Y para ello ha contado, además, con la sensibilidad y facultades de un grupo de actores encabezado por Isabela Corona, que logra aquí la mejor de todas sus interpretaciones. Su Mary Tyrone sostiene toda la intensidad que el personaje requiere. Jorge del Campo recrea a Edmund con la verdad y la pasión que O'Neill puso en este cruel autorretrato. Será muy difícil que otro actor joven llegue a superar su magnífico desempeño. Augusto Benedico, espléndido en su composición de James Tyrone. José Alonso, obedece a las intenciones de la dirección y convence ampliamente. Nancy Cárdenas, acertada y precisa. La escenografía de López Mancera, enmarca sobriamente las excelencias de este conjunto.

Los ángeles intervienen cuando es oportuna su presencia, en el juicio, como si fueran los defensores de quienes incurrieron en alguna falta. Los diablos "tientan" a aquéllos; mas no por iniciativa propia: antes de cargar con el pecador, piden autorización, para ello, a la Virgen María.

*

Según se puede advertir por la precedente síntesis de tres de las escenas que se desarrollan sucesivamente, en esta obra de teatro en lengua mexicana —escrita quizás antes de que mediase el siglo XVI, en la Nueva España—, fue concebida para moralizar a los indígenas conversos.

Por tal propósito, claramente expresado en ella, estaba próxima aún a aquel período en el cual fray Juan de Torquemada introdujo las representaciones llamadas "neixcuitilli" —dechados, ejemplos—, que servían para ilustrar, con breves escenas, los sermones en la misa del domingo.

En el curso de la representación, los espectadores podían comprender que se salvan los justos: Lorenzo y su mujer, cuyas vidas han terminado santamente, y se condenan los culpables, perezosos o rebeldes.

El joven perezoso va a unirse a las ánimas del Purgatorio; arderá en el fuego aquel hijo rebelde que no guardó el respeto debido a su madre. Como al final de la obra el muchacho dice que sus padres tuvieron la culpa por no haberlo educado cristianamente, sugiere así que sobre los padres, negligentes en ese aspecto, recaen las culpas de los hijos.

*

Esta obra primitiva de teatro ejemplarizador, es una de las contadas muestras que existen en su género, —y de la cual, por excepción, ha llegado el texto hasta nosotros—, entre aquellas que se representaban a mediados del siglo XVI, en la Nueva España.

Fue compuesta en lengua náhuatl, quizás antes de que concluyese el primer tercio de aquel siglo, según se ha conjeturado, por un fraile dominico, ayudado por alguno de los indígenas conversos que se educaban aquí, en los colegios recién establecidos entonces.

Probablemente fue representada, bajo la dirección de los mismos educadores que supieron aprovechar el teatro en la tarea evangelizadora, con aquellas representaciones, de las cuales tenemos noticia por alguna mención de quienes las organizaron, a raíz de la Conquista militar, en México, en Tlaxcala y en otros lugares.

*

Tal obra merece un detenido estudio —y por esa razón conviene señalarla a los investigadores del teatro en México—, tanto desde el punto de vista lingüístico, labor que corresponde al nahuatlato, como desde otros puntos de vista.

Hasta ahora, que sepamos, únicamente han hablado de ella el americanista John H. Cornyn, quien escribió en 1935 una presentación en la que proporciona datos sobre las copias de la misma, conservadas en la Biblioteca del Congreso, de Washington, D. C., E. U. A., y el doctor Angel María Garibay, en el segundo tomo de su *Historia de la literatura náhuatl*.

TEATRO MORALIZADOR

LA PARTE que ha llegado hasta nosotros, en dos copias del texto original en lengua náhuatl, de una de las primeras obras de teatro ejemplarizador representado en la Nueva España, nos permite conocer los procedimientos que empleaban los evangelizadores, en esa clase de obras.

En la interpretación del diálogo, no traducido aún al español totalmente (sólo se han publicado algunos de sus parlamentos), intervienen personajes reales e irreales; seres humanos y divinos, como era uso en el teatro del medievo, en Europa.

Entre los primeros, figuran dos ancianos: Lorenzo, cuyo nombre aparece, en el manuscrito, "Lurezo" —cambiada por *u* la *o* de la sílaba inicial y suprimida la *n*, que reemplaza la tilde sobre la *e*, según la grafía de la época— y su mujer; una madre, su hijo y tres jóvenes.

Entre los últimos, se cuentan: Jesucristo, la Virgen María y cuatro ángeles. A ellos se unen seis ánimas del Purgatorio —a las que se suma el culpable—; tres diablos y la Muerte.

*

El tema de esta obra de teatro ejemplarizador se desarrolla en una sucesión de escenas y diálogos. Desde luego aparecen el piadoso Lorenzo, a quien aqueja un grave mal, y su devota mujer que lo acompaña.

Ambos han salido de su choza, cercana a la capilla, para ir a orar por los muertos. Al abandonar ésta, él se agrava. Los dos quieren morir juntos: así no sufrirá el que sobreviva, y su deseo se cumple en el acto.

Surge la Muerte, con apariencia de arquero medieval, dispara una flecha sobre cada uno, después de decir su parte, y los dos perecen a la vez, como aconteció, según la leyenda, a la amorosa pareja que formaban Filemón y Baucis.

La débil madre que ha mimado a su hijo, se presenta con él. Al tratar de llevarlo al templo, el rebelde muchacho la abofetea. Es fácil suponer la impresión que tal escena produciría entre los espectadores indígenas a quienes se educaba

de mediados del siglo XVI

Por Francisco MONTERDE

dentro de severas normas que incluían el respeto a sus padres.

De los tres jóvenes que la víspera, al anochecer, se habían tendido a dormir a la sombra de las ramas, en el bosque, dos se levantan a tiempo, y acuden a cumplir sus deberes religiosos en la capilla.



El tercero de esos jóvenes que, indolente, prefirió seguir durmiendo, al otro día recibe en seguida el castigo: por perezoso, uno de los diablos carga con él. De ese modo, interpreta objetivamente la frase común: "se lo llevó el diablo".

*

Concluye la representación de esta obra de teatro moralizador, en la que tales escenas van alternadas con otros diálogos y discusiones, con un aparato de juicio. En el coro bajo comparecen las seis ánimas del Purgatorio. Antes de arder en las llamas, el hijo condenado por su rebeldía arroja la responsabilidad sobre sus padres.

Dice el rebelde, entre otras cosas: "abrid vuestros oídos; escuchad el sermón y el buen ejemplo, y no os acontecerá lo que a mí va a sucederme: no caeréis en las llamas." Frases con las que sitúa la representación ejemplarizadora, antes del sermón dominical pronunciado durante la misa.

LIBROS

OTRO JORGE GUILLEN

EN PRECIOSAS cortas ediciones me llegan dos librillos de Jorge Guillén. El uno, *Luzbel desconcertado* se imprimió en milán —1956—; el otro, *Lugar de Lázaro*, en Málaga —1957—. Ambos son parte de su nueva obra: *Clamor*.

Hace años —¡ay, muchos!— creímos que *Cántico*, cada día crecido, sería su único libro. Que, al madurar, sólo añadiría ramas a su bien enraizado tronco. No hubo manera; las vueltas del mundo lo dispusieron de otra suerte: Guillén, vestido de nuevo, ve el mundo con otra luz. Démosles gracias a los acontecimientos que así lo determinaron sin remedio.

Lugar de Lázaro.

He aquí a Lázaro, muerto:

Terminó la agonía. Ya descansa.

Jorge Guillén, generalmente en endecasílabos blancos, nos pinta dramáticamente la escena. Luego se adentra en el cadáver,

harapiento despojo de un pasado

que vaga por la *región desmemoriada* del Limbo: *Fatal naufragio oscuro:*

Todo falló entre el polvo y las pasiones.

La Tierra queda lejos, allá discurren las hormigas, los parlantes. Lázaro se conforma. Pero

*El Señor decidió entonces
asistir al tan borroso.*

En octosílabos romanceados se relata el milagro, con la sobriedad acostumbrada por el poeta de *Cántico*. Habla el Hijo del Hombre con la

*Palabra que eternamente
lanzando está aquella Voz
a los hijos de los hombres
necesitados de Amor.*

¿Remediará la desesperación del hombre a caza del hombre? Por de pronto, —inédito al ido— entre los suyos,

*Lázaro no tiene nada que contar.
¿Supo? ¿Qué supo? ¿Sabe?*

...
no representa su papel de ex-muerto.

Lázaro vuelve a su plácida vida anterior:

Todo es diario con prodigio oculto.

Pero:

*De paz no goza el hombre que recuerda
para sí, para dentro, lo indecible*

(¿Lázaro tan sólo?) Y reza, atormentado. Le hablan de otros lugares, pero él está, se siente, en el suyo propio:

Soy — porque estoy.

Por Max AUB

Nada perderá con el segundo último viaje que, para él, para él solo, será de regreso a la *patria definitiva*. Pero al llegar ahí Lázaro comete pecado y pide al Señor que lo haga resucitar, definitivamente, en la tierra, en la suya: la de Lázaro:

*Vergüenza
me aslije porque no puedo
ni pensar tu vida Eterna...
Que la Sacra exaltitud
como una Betania sea...
Mi sitio...*



“de paz no goza el hombre que recuerda para sí, para dentro, lo indecible”

*es este donde soy quien
soy mientras hacia los cielos
me empuja, casi cruel,
una exigencia de cumbre...*

Lázaro quiere creer —¡él, que más que nadie tiene razón de no dudar!—, quiere creer, pero quedarse en su sitio, donde está, ahora, de vuelta.

Es difícil apreciar, en este corto trazo, adónde va el poeta, adónde nos lleva. Ya no nos habla cara a cara, como en *Cántico*, sino por personas interpuestas, por medio de máscaras, de personajes; dramáticamente. El paso se confirma en

Luzbel desconcertado.

El cantor de todo lo creado —*Cántico* lleva como subtítulo “Fe de vida”— se enfrenta aquí con todo lo que llevó y le llevó en andas; aunque sea con artificio,

inventando el personaje por antonomasia: el ángel caído. Luzbel, la creación humana necesaria, el primero que dijo: “No”, el hombre. (La expulsión de paraíso, caída) Luzbel, príncipe de los ángeles rebeldes —en manos de Guillén— suma las virtudes humanas. ¿Qué es el hombre —el que cuenta— hoy, sino un rebelde? Ya, desde el principio, se enfrenta con Dios, con razón y sobra de razones:

*Muy fea esa montaña.
Redundantes los picos. Niebla boba.
¿Y dónde la armonía?
Ostentación confusa
lo desordena todo.
Más le valiera haberse conformado
con nosotros, sus ángeles, y el cielo.
Esta plétora torpe,
siempre caos que mal se disimula...
¿Puede tener buen gusto un creador?*

¿Qué ha pasado, Jorge Guillén, desde el asombro afirmativo del primer poema de *Cántico*:

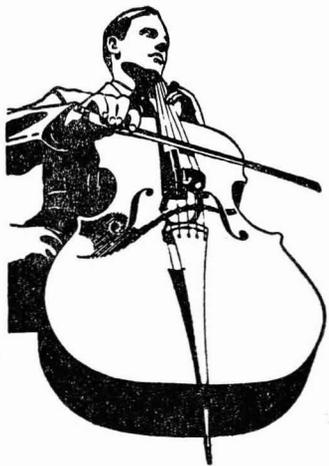
*¿Hubo un caos? Muy lejos
de su origen, me brinda
por entre hervor de luz
frescura en chispas. ¡Día!*

*Una seguridad
se extiende, cunde, manda.
El esplendor aploma
la insinuada mañana,*

que fluye hasta la reafirmación del último:

*Virtud radiante, negocio
de afirmación, realidad
inmortal y su alborozo.
Para el hombre es la hermosura...?*

¿Qué ha pasado? ¿El tiempo, sólo el tiempo? ¿O es que no puede dejar de hacerse presente, nunca, el *demonio* de Sócrates?



XELA

830 Kcs

**BUENA MUSICA
EN MEXICO**

Leitz

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

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

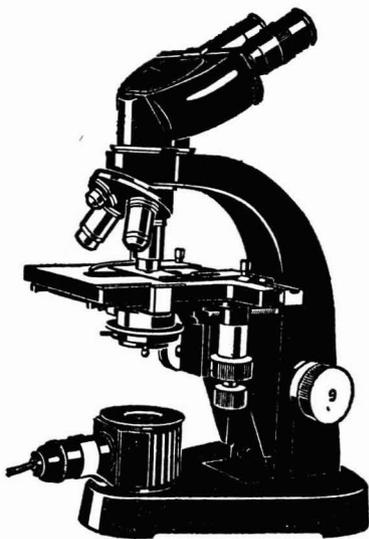
En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

— 73 Años al Servicio de México —

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

REVISTA BIMESTRAL CUADERNOS

DEL

CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

Núm. 25. Julio-Agosto, 1957

La O. N. U. en crisis.
"La República" de Platón.
El huésped (Relato).
Cosas y gentes.
Las tres filosofías.
En un mundo de fugitivos
(Poema).
Este-Oeste: Un diálogo
difícil.

La melancólica rapsodia
húngara.
Picasso: Medio siglo de
cubismo en Francia.

EDUARDO SANTOS
ALFONSO REYES.
ALBERT CAMUS.
SALVADOR DE MADARIAGA.
JOSÉ FERRATER MORA

CARMEN CONDE

IVAN ANISSIMOV-IGNAZIO
SILONE

GERMÁN ARCINIEGAS

RAMÓN XURIGUERA

Crónicas y reportajes sobre:

Francia, España, Hungría, Rusia, Cuba, Costa Rica,
Venezuela, Líbano, Egipto, etc.

LA MAS ALTA EXPRESION DEL PENSAMIENTO
LIBRE EN CASTELLANO

DE VENTA EN LAS BUENAS LIBRERIAS

Pedidos y suscripciones:

LIBRERIA ARIEL, S. A.

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

EDITORIAL PORRUA, S. A.

OROZCO, FORMA E IDEA

Por JUSTINO FERNÁNDEZ

Segunda edición corregida y aumentada por el autor. 1956.

325 páginas. 102 grabados. 19 x 12.5 cms.

\$ 50.00

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

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

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
— DE LA —
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

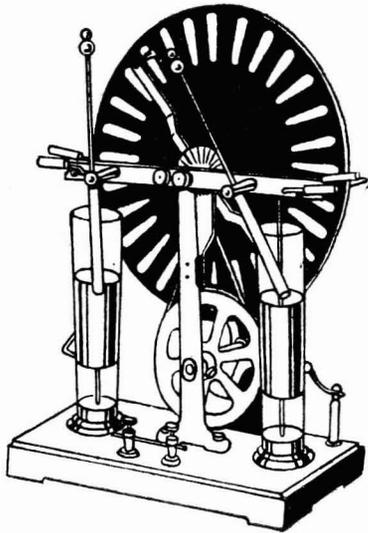
TIENE
QUE SER
BUENO!

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.

Rosales 20.

México 1, D. F.

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



APARATOS CIENTIFICOS

ARTICULOS PARA LABORATORIOS

INSTRUMENTAL MEDICO

MATERIAL DE ENSEÑANZA

REACTIVOS Y COLORANTES

ESTA
REVISTA

se puede

adquirir

en todas

las

librerías

de la

Ciudad

de

México

RIASE de su actual empleo



INICIE HOY MISMO UNA VIDA MEJOR

Buen sueldo, casa propia, automóvil, vacaciones
... todo esto puede usted lograrlo fácilmente
preparándose en su propio hogar, durante sus
ratos libres, para ganar más dinero.

Las ESCUELAS INTERNACIONALES DE LA AMERICA LATINA, la más grande institución de enseñanza por correspondencia, ofrece 300 modernos cursos entre los que está el que usted necesita para tener un buen sueldo o independizarse con su propio negocio. Todos los cursos son muy fáciles de aprender, el único requisito es saber leer y escribir.

¡No pierda el tiempo! Hoy mismo recorte y envíe este cupón y sabrá usted como tener una posición económica mejor.



ESCUELAS INTERNACIONALES DE LA AMERICA LATINA
Vallarta No. 21-6 México 4, D. F.

Sirvanse enviarme GRATIS, información acerca de los cursos marcados con "X" (todos estos cursos se dan en castellano).
 Inglés. Aire Acondicionado y Refrigeración. Automovilismo y Motores. Contabilidad, Administración Comercial. Ventas. Radio y Televisión. Electricidad. Arquitectura y Construcción. Ingeniería CIVIL. Mecánica y Metalurgia. Ingeniería INDUSTRIAL. Química. Textiles. Corte y Confección.

Nombre..... Edad.....

Dirección.....

Ciudad..... Estado..... País.....

Finura y Distinción...

Mexi COLA

REG. S.S.A. No. 45731 'A' P-1731/55 PP-1732/55 M-67

Mido Powerwind

INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO
 Administración.
 PALACIO DE MINERIA.
 Tacuba Núm. 5.
 México 1, D. F.

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

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

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

Ruedas y rieles...

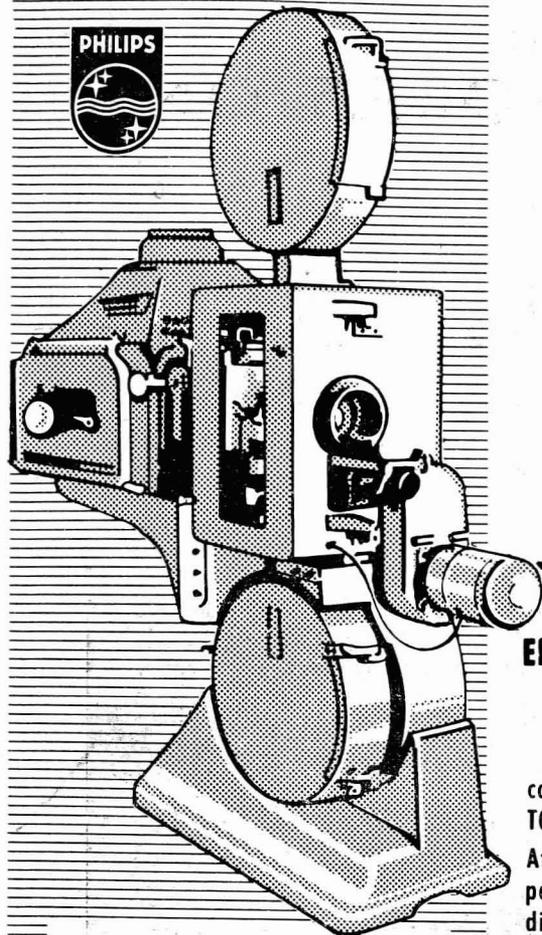
LAS VIAS FERREAS FORMAN PARTE DEL SISTEMA CIRCULATORIO DEL PAIS, ACORTANDO DISTANCIAS ENTRE LOS CENTROS DE PRODUCCION Y DE CONSUMO Y PROMOVRIENDO SU CRECIENTE DESARROLLO ECONOMICO.

MEXICO RUEDA SOBRE ACERO Y EXIGE, PARA SU SERVICIO, ACERO DE LA MAS ALTA CALIDAD.

“ACERO MEXICANO PARA EL PROGRESO DE MEXICO”

COMPANIA FUNDIDORA DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.

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



La perfección en sonido
y proyección es
PHILIPS

Un testimonio elocuente
de la calidad de los equipos de
proyección de 35 y 16 mm.

PHILIPS

los de mayor prestigio en el mundo!

Solicite informes a:

PHILIPS S. E. T. Sucursal en México

Durango 167 • México 7, D. F.

Oficina en Guadalajara • Av. Juárez 666

Oficina en Monterrey • 20 de Noviembre 922 Norte



**EN FEBRERO: LA PREMIERE TODD-AO
EN ROMA EN 70 MM.**

Los expertos y conocedores afirman que nunca han visto nada tan asombroso como el modo en que el equipo PHILIPS aumenta la grandeza única del sistema TODD-AO de 70 mm. en la pantalla.

Afirman también que el mayor acierto de los creadores del sistema TODD-AO fué pedirle a PHILIPS que desarrollara y construyera el equipo de proyección para dicho sistema.

Este elogio hecho por los expertos es una gran verdad, pues el equipo PHILIPS de 70 y 35 mm. está vitalmente ligado a la perfecta proyección de películas con el sistema TODD-AO en América, Asia y también en Europa.

PHI-57-57 ■

REVISTA TRIMESTRAL
"INGENIERIA"

Organo Oficial de la Escuela Nacional de Ingeniería.
U. N. A. M.

Ya se encuentra en circulación el número correspondiente al mes de julio del presente año, en el que aparecen las resoluciones completas e importantes documentos relativos al Segundo Congreso Nacional de la Industria Siderúrgica, celebrado en el H. Puerto de Veracruz en el mes de marzo próximo pasado.

Suscripción anual: \$ 20.00 (4 números)

Número suelto: " 6.00

Palacio de Minería, Tacuba 5. México 1, D. F.

Teléfono: 12-80-94. Apartado postal: 6987

FISHER RADIO CORPORATION

New York

PRESENTA EN MEXICO SU NUEVO SINTONIZADOR MODELO 80-R, ESPECIALMENTE DISEÑADO PARA USOS PROFESIONALES Y PARA LA MAS ALTA FIDELIDAD EN RADIO-RECEPCION CONVENCIONAL (AM) Y EN FRECUENCIA MODULADA (FM)



**Pida mayores informes sobre el maravilloso
sintonizador "FISHER" a los distribuidores
exclusivos para la República Mexicana**

M O N S A D R I A , S . A .

Ayuntamiento 101.

Tel. 12-87-53

Apdo. postal 7269.

México 1, D. F.

Lucifer: el primer exilado político (Adán y Eva, refugiados, los primeros que necesitaron papeles. Se los dieron buenos: de la Biblia a este Luzbel desconcertado, encuadrado en rojo llama), asegura enfáticamente:

¡Yo, que soy ángel, fatalmente el ángel de la suprema luz, como si fuese un hombre complacido en el fuego, en un sagrado fuego expiatorio, verdugo que gozara con esa crueldad de los civilizados!

Cuélanse, en el poema, resonancias del tiempo:

Infierno, la Tierra.

El hombre quisiera paz, sólo tiene guerra. ¿Quién lo comprende? El diablo. ¿De quién la culpa?

Ya las cosas son:

Albergues de previstas maldades

¡Qué vuelta desde tantos amaneceres suaves y dulcemente cantados al aire del vuelo de Dios! Puede aducirse que habla el Diablo, pero, ¿quién se desdobra sin necesidad?

Luzbel defiende su autenticidad: fue el único que se atrevió a cantarle las cuarenta al Jefe. Igual que algunos literatos, hoy, en varios lugares, con resultados muy diversos. Con lo que Guillén, por persona —¡qué persona!— interpuesta, peca, o gana, por orgullo, nuestra grandeza (la grandeza del diablo):

Aquél en ese piso, me será fiel. Sospecho su gramática, su lógica.

Solo, tan solo como yo, no acepta compromiso elegante.

No hay diálogo.

Nadie lo aprobaría. Le disgusta continuar su existencia, renegada definitivamente.

¿Quién es aquél? Los mejores, los que sienten el mal eterno, entre sables.

Se vuelve hacia la luz y ve un vacío tan absoluto que se ahoga, tiembla.

Nada nuevo: hace siglos que se grita, pero nunca tan generalizada la protesta como desde el último. Guillén agrega su voz intachable. El poeta es saeta hacia lo oscuro.

*Ese suicida, noble, tiene tanta razón como un gran loco.*¹

Porque, romántico, Luzbel grita:

Yo soy más que mis obras,

cuando el Pródigo, el autor de tantos mundos —superfluos, dice el ángel caído— no es más que su obra: *estúpida flaqueza*. Alabando la poesía humana, vista desde este ángulo, que abarca mucho de lo de los más encumbrados de nuestros días, el monoliguista define:

*Honor a la obra no escrita . . .
Honor a la esterilidad . . .
¡Callad, callad!*



"No soy el tentador. Se me calumnia. Libre el hombre. Que escoja."

y enseña, sin tapujos, el fracaso de Dios:

*Saldrán a recibirte con sus flores,
sus pestes y sus átomos
tres o cuatro políticos en busca
de tus felicidades,*

y, para que no haya lugar a dudas acerca de la fecha:

*dos distinguidas civilizaciones
glorioso privilegio de holocausto,
el azar, la injusticia,
sus máscaras,
y, en torno la miseria . . .*

Guillén, por su truchimán, apostrofa toda su propia obra anterior:

Armonía, prisión dorada.

¿No es el mayor escándalo?

*¡Esas correspondencias de sonido esperado,
esas intolerables simetrías!*

Y vuelve Luzbel a proclamar:

Paso al jamás conforme,

álzase contra cánticos y máscaras decrepitas, para llegar a la médula de su nuevo título de gloria:

¡Clamor!

Clamor doliente de los más oprimidos . . .

En clamor, la gran verdad que no nos encarcela no debe dejarse vencer por las trampas que nos tienda el ruseñor. Ya no hay fines, sólo velocidad increíble.

(Intercálase luego un intermedio del que prefiero no hablar y que vería con gusto desaparecer de la edición definitiva: dime y dírete sin interés. El poema se reanuda en la página 38).

Los campos (gracias, Jorge, por la alusión, si lo es) no son del diablo, sino de Dios. Y vuelta contra sí mismo:

Cánticos no me engañan

Para rematar, Luzbel se duele —naturalmente— de no ser Dios. Lo haría seguramente mejor. (¡Qué gran político!)

Para mí no hay lugar que no sea mío,

plañe. Cuando más alumbra, menos halla su camino, se pierde sin tarea:

*No soy el tentador. Se me calumnia.
Libre el hombre. Que escoja,
que decida, que arriesgue.
Don tan divino excluye mis celadas.*

Este tono nos da la explicación del poema: auto sacramental de nuestros días críticos. Dios es . . . un dictador universal; ahora la política es contraria a ese género de gobierno. El pobre diablo —demócrata sin duda— ni siquiera puede callar, no se lo permite el Otro:

El me obliga a vivir en el enfoque de mi clarividencia . . .

Quedaría la gloria. Pero aun eso rechaza el perseguido. Y acaba el poema con negación repetida:

¿La gloria?

No. La niego.

No. No.

¿Qué concluir? ¿Dirá alguien que no es más que juego? Santa Lucía le conserve la vista; corte por lo sano, quédese con *Cántico*. Hay más allá, de la mano, cada vez más firme, del gran poeta de Valladolid. Aunque todavía no adivine —¡qué bien!— adónde vamos, trae ese clamor que recorre nuestro planeta arrasado.

Con estos versos desgajados de su nueva obra (mucho va, en el solo decir, de *Cántico* a *Clamor*) la obra poética de Jorge Guillén cava y gana. Adquiere —como dije— una calidad dramática, una tercera dimensión que su canto no parecía necesitar. Pierde (¿pierde?) una característica que daba a su autor un puesto aparte. Súmase a la gran corriente de los caídos, y, de buenas a últimas, se coloca —aquí también— en primer lugar.

De la perfección formal, del sitio en su sitio de los vocablos, hablen los que saben de ello; ahora, son legión. Como si el ser escritor no consistiera precisamente en eso: en decir las cosas como se deben decir.

De hecho, por lo entrevisto, el *clamor* de Lázaro, el *clamor* de Luzbel van en contra de quien, según dicen, todo lo dispone con la mejor buena voluntad, mal. Nueva *fe de vida*, pero no ahita de asombro, sino bazuqueada protesta.

En general, los poetas empiezan a rebelarse jóvenes —o por rebeldes son poetas—, y llegan, a veces con los años mil, a cierta *serenidad*. No Guillén, sino lo contrario; empezó alabando: todo eran loores, tornarse lenguas, asombro perpetuo; acaba clamando. Hermosa vida del revés. (¿Que revés pagamos? ¿O es que al ver lo que nos dieron del envés adivinamos en la penumbra trama y urdimbre?)

Solemos acabar dando por bueno lo que nuestros padres tuvieron, después de haberlo menospreciado en y con el afán abierto de la juventud. He aquí un poeta —fiel a sus gustos inteligentes— que abandona su marcha natural y se planta en la orilla de sí mismo, mira atrás y se rejuvenece. ¿O el tanto discurrir estos últimos cincuenta años acerca del tiempo ha trastocado términos y el Guillén de hoy es el que debió ser, y el que fue, hijo de *Luzbel desconcertado*? (¡Qué suerte la del Diablo! ¡Qué gloria literaria! La musical no es del todo mala, la pictórica escasa, a menos que Picasso sea una reencarnación...) ¿Maniqueísmo? Por de pronto, sin duda, Ormuz en aprietos.

1. Acaba León Felipe —gran loco— de escribir un poema —*La Palabra*—, que cae aquí de perlas.

MANUEL ROMERO DE TERREROS, *Una casa del siglo XVIII en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. Estudios y Fuentes del Arte en México, VIII. Imprenta Universitaria. México, 1957. 46 láminas y 88 pp.

Reúne una serie de inventarios muy detallados que describen y valúan la morada —junto con sus muebles y pertenencias— del conde de San Bartolomé de Xala, uno de los más ricos y distinguidos señores de la época; además poseía varias casas de recreo y haciendas.

Los peritos valuadores iniciaron su labor el 30 de marzo y la terminaron el 11 de mayo de 1784. Valuaron la casa y sus pertenencias en un total de ciento setenta mil, cuatrocientos veinte y seis pesos. —Téngase en cuenta el gran valor adquisitivo de nuestra moneda en el siglo XVIII—. Redactaron un voluminoso documento; pero en este libro se omiten los objetos de poca importancia; sólo aparecen aquellos que destacan por su riqueza artística, cuyo número deslumbra: alhajas, plata labrada, muebles, cuadros —más de cien—, loza, coches, relojes, lámparas. Algunos objetos fueron importados de Europa y oriente; otros adquiridos con los artesanos del país.

Dice uno de los documentos: "La materia de que está construida la fábrica" —la de la Casa de Xala— "es de buena mampostería: en lo bajo, de piedra dura; en el primero y segundo alto, de *tezontle*, recintada de piedra negra, en lo exterior

e interior, muy adornada toda de cantería". Esta mansión aún existe, aunque deformada y estropeada, en la calle de Venustiano Carranza —antes Capuchinas—. La construyó el famoso maestro Lorenzo Rodríguez, quien edificó el Sagrario Metropolitano y otras obras maestras de la arquitectura colonial. Esta casa no merecía dentro del conjunto de las célebres residencias que hermozeaban a la capital de la Nueva España, titulada "ciudad de los palacios".

C. V.

J. G. CROWTHER, *Las ciencias de la energía*, Universidad Nacional Autónoma de México. Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos. México, 1957, 275 pp.

Sin abandonar jamás la seriedad y el rigor científicos, el autor nos ofrece un libro ágil e interesante de la primera a la última página. Ajeno siempre al tono doctoral, festivo por momentos, Crowther tiene el don de poder presentar abstrusos problemas científicos en forma clara y amena.

Además de las innegables aportaciones sociológicas al estudio de los problemas científicos, bien pudiera considerarse este



libro como una introducción, para el lector de cultura media, al estado actual de las ciencias exactas por excelencia: la astronomía, la física y la química, desde el punto de vista de uno de los conceptos fundamentales de la ciencia de nuestros días, la energía.

Dividida la obra en tres partes, la primera presenta los últimos adelantos de la astronomía exponiendo las soluciones ensayadas en torno al origen del universo; la segunda constituye un breve resumen de la física a lo largo de toda su historia; y la tercera muestra el complejo mundo de la química a la luz de la invención de sus métodos.

Es digno de mención aparte el atinado criterio con que se enfoca la historia de la física en el primer capítulo de la segunda parte. A diferencia de otros eminentes físicos que han intentado historiar la vida de esta ciencia, como James Jeans, y que han llegado al extremo de considerar a Platón o Aristóteles como pensadores anticientíficos, Crowther encuentra una omnicompreensiva visión del desarrollo de las grandes ideas científicas: la distinción entre lo animado y lo inanimado (distinción griega) y la matematización de lo inanimado, idea de Galileo.

Por lo demás, el libro es imparcial hasta donde esto es posible, en él tienen cabida desde la teoría cosmogónica católica de Lemâitre hasta las puntualizaciones científico-filosóficas de los astrónomos soviéticos.

A. C.

ANA MARÍA BARRENECHEA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de México. México, 1957. 189 pp.

La historia de las historias de Borges es en gran parte la suya y pocos la contarían tan bien, con tal conocimiento de su obra, como la autora del presente libro, que será siempre un breviario de primera mano para el estudio del fabulador argentino. La historia se parece a ésta:

Cuando se vio por primera vez frente a la serpiente, Jorge Luis se quedó de una pieza. Era un niño, y lo que se le ocurrió inmediatamente fue buscar una cajita para encerrar en ella al animal, movido por ese hábito que es siempre una prolongación del período oral de los primeros años, en que el niño intenta guardar todos los objetos en su boca, así se trate del piano. Y la caja que halló fue de fósforos, pero resultó una prisión insuficiente, porque la viborilla sacaba la cola hacia afuera, como si la envolviera una camisa rabona.

Jorge Luis ató la cinta de su zapato a la cabeza de la víbora y la arrastró consigo para dar con un recipiente más pródigo en espacios. A su tiempo, advirtió que la serpiente era siempre un poco mayor que cualquier cárcel en que se la colocara; el animal era precisamente la contradicción del encierro hecha carne: a cada paso, su cuerpo se alargaba como el dedo que acusara a un ser ultraterreno sin alcanzar a señalarlo nunca bastante de cerca. En fin, el rasgo distintivo de la serpiente, su mancha más profunda, su cicatriz, era sencillamente ser infinita. Ni su cabeza ni su cola tenían estabilidad alguna: se desplazaban sin cesar hacia puntos diferentes con tanta celeridad que, a veces, la serpiente hacía permanecer sobre el suelo, hasta cuajarse en el fuego de la insistencia con que aparecían, miles de cabezas suyas, o afectaba una medusa inimaginable. "Una caja de fósforos de proporciones cósmicas", pensó Jorge Luis, "con perforaciones para la respiración, como un salero de Dios". Ese era el recipiente; algo que redujera al monstruo a sus debidas proporciones, una interplanetaria faja de señora, una cuchilla para amputar la pierna de su infinitud a la serpiente; porque ella no cabía en sus ojos ni en su mente: siempre grande para sus ojos, siempre demasiado reducida o demasiado voluminosa para su mente. Le dio por nombre Elea, y a la serpiente le gustó.

Con los años, el animal dejó ver el cobre de otras repugnantes cicatrices suyas; no cumplía jamás tiempo alguno de existencia, no tenía edad localizable, no transcurría como los otros seres. Un ventarrón de tiempo que la encontrara en la calle, atravesaba su cuerpo sin siquiera tocarla. Por otra parte, no tenía tampoco los correspondientes cumpleaños de espacio; su único parentesco posible con el espacio era su ausencia de nexos con las dimensiones y esquemas espaciales: a veces se enredaba completamente en un electrón y permanecía ahí, encogida por un tiempo nunca bastante determinable como para ser tiempo; otras, se dejaba escurrir por el pellejo de un toro y jugaba con él como con un monigote de trapo, inflándolo y desinflándolo hasta la desaparición.

La desesperada búsqueda del recipiente continuó sin embargo. Jorge Luis, ya en la edad adulta, se convirtió en un artífice peculiar. Sus finos trabajos eran siempre

cajas; cajas casi vacías labradas con imágenes y signos prodigiosos. A todas les puso nombres, en su intento de animalizar los objetos. *El Aleph* era el nombre al que respondía una de las cajas. Pero ninguna de ellas ha sido habitada por la serpiente, que sólo las husmea desde muy lejos o las destruye a coletazos y enciende sus colmillos contra ellas.

Elea sigue viviendo con Jorge Luis, amarrada como un perro infinito a la puerta de su casa, un conejillo de indias metafísico. Jorge Luis le ha dedicado lo mejor de su vida y Elea sólo existe para él y para algunos griegos muertos hace dos mil años.

Mientras tanto, junto a la casa de las aporías, de las antinomias desgarradoras y las pataletas finitas en el reino de lo infinito, hay serpientes finitas, de metro y medio, de 50 ó 60 centímetros, o víboras nucleares que muerden los pies de los que pasan y destruyen su cara. Simples enemigos terrenos del hombre, fieras terrestres. Jorge Luis no las conoce.

E. L.

E. J. WEBB, *Los nombres de las estrellas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 303 pp.

Es este un libro interesante desde varios puntos de vista. Con una gran erudición, Webb bucea hasta encontrar la justificación adecuada a los nombres de las estrellas. Por supuesto, a muchos ha de parecer totalmente inútil esta tarea. Pero dejando a un lado la utilidad o la inutilidad de la empresa, el libro es un llamado a contemplar nuevamente el cielo con el deleite recuperado de los primeros hombres, que ante el espectáculo nocturno, volcaron su imaginación en él, encontrando similitudes con objetos conocidos y llamando a los conjuntos de estrellas con el nombre de esos objetos. Webb hace esta importante aclaración: los nombres de las estrellas han sido puestos, no por eruditos u hombres de ciencia, "sino por la voz del pueblo y por razones imaginativas". La intención era meramente poética o simbólica, pero nunca científica.

Uno de los más interesantes temas tratados en el libro es el del origen del zodiaco. Aunque atribuido generalmente a los griegos, es probable que no haya sido este pueblo, sino otro quien primeramente dio nombre a las constelaciones del zodiaco. Históricamente, es un tanto difícil esclarecer este punto, aunque, como dice el prologuista Bulmer-Thomas: "Parecería que, si hubo préstamos entre los babilonios y los griegos, no fueron siempre estos últimos los que los tomaron".

Este libro es, en el transfondo, una clara llamada de atención contra la vulgaridad de la vida cotidiana. Recuerda que, aún más allá del humo y las luces de las ciudades, está la presencia, siempre maravillosa, del cielo. Para el hombre moderno es ya, inclusive, como dice Saro, yan, "... un hecho terrible, la existencia del cielo." Las páginas de este libro son, pues, una invitación a volver a la actitud contemplativa, colocada ya por el pitagorismo, entre las formas de vida, como la suprema.

H. P.

EMILIO CARBALLIDO, *D. F.* Colección Teatro Mexicano. México, 1957. 106 pp.

Bajo el título general de *D. F.* Emilio Carballido presenta en este libro, nueve obras en un acto, de diferentes géneros



y variada factura, de la pieza al monólogo, del monólogo a la comedia, de la comedia a la farsa y nuevamente a la pieza o al monólogo. El lugar en el que se desarrolla la acción es el único punto que las unifica: El Distrito Federal. Las obras son: *Misa Primera* y *Tangentes*, piezas; *Selaginela*, *Escribir*, por ejemplo..., *Parásitas* e *Hipólito*, monólogos; *El Espejo* y *La Medalla*, farsas; y *El Censo*, comedia. Varias intenciones y diversos géneros, pero siempre el mismo estilo detrás de ellos: el ya bastante conocido y apreciado de este autor.

Carballido acierta siempre cuando se propone tratar a sus personajes con cariño, comprensión y, sobre todo, ternura; rodeándolos, además, de un casi intangible misterio, el encuentro inesperado, las líneas que se cruzan, el pasado y el presente, la nostalgia y el arrepentimiento y, muy particularmente, la soledad, una soledad que los proyecta más allá de sí mismos, haciéndoles adquirir una dimensión poética que aumenta considerablemente su personalidad teatral: *Misa Primera*, *Tangentes* y *Parásitas*. O cuando recurre a su extraordinaria capacidad para transformar en material teatral cuadros de costumbre, haciendo —nunca directamente sino a través de la acción— crítica social: *El Censo*. Falla, en cambio, cuando intenta burlarse de los personajes, satirizándolos: *Hipólito* y *El Espejo*, principalmente, y, en menor grado, *La Medalla*, que se salva, hasta cierto punto, gracias a los toques tiernos, compasivos —nuevamente la soledad— que inmediatamente mueven al lector a sentir simpatía hacia algunos de ellos. En *Selaginela* y *Escribir*, por ejemplo... une varios de los dos primeros elementos, a su conocimiento de la adolescencia y logra también magníficos resultados.

La lectura de estas pequeñas obras —en las que se encuentran todas las cualidades de las de mayores dimensiones del mismo autor, ya que contienen la mayor parte de los elementos con los que compone generalmente sus obras— se hace fácil y agradable. Todas están magníficamente escritas, aunque, naturalmente, algunas destacan por encima de las demás.

Carballido sabe perfectamente cómo emocionar y divertir, sin descuidar los temas que trata, tanto al lector, como al espectador y en este volumen lo demuestra repetidamente. Siempre logra —*Hipólito* y *El Espejo* serían la excepción— producir en el lector las sensaciones que se propone mediante su completo dominio de la técnica teatral, su capacidad de caracterización y el uso de temas interesantes y personales.

J. G. P.

MARIO VERDAGUER, *Medio siglo de vida barcelonesa*. Editorial Barna, Barcelona, 1957, 380 pp.

Biografías, crónicas, colección de instantes, escenas de aquella época internacional de Barcelona, de extraordinaria intensidad; todo eso lo registra Verdaguer con un sentido de buen humor y con ese deleite de exhumar cosas viejas que ahora distraen al lector porque se relacionan con personajes de las letras y de la historia contemporánea. Abre los capítulos con breves pinceladas de la vida de Pompeyo Gener, el extraño autor de *La Muerte y el Diablo*, catador insigne de la vida que transcurre entre sueños y anhelos indescifrables. El gran Peius, como dice el autor, pasa en fantasías pantagruélicas tanto en París como en Barcelona, y finalmente describe, con un tanto de tristeza, el descendimiento del escritor en los días amargos de la miseria y de la muerte.

Desfilan en las páginas otros personajes de antaño, los novecentistas, Ramón del Valle Inclán, Moragas, Picasso, la Otero, Margarita Xirgu, Albéniz, Falla, Isidro Nonell, Weintgartner, Baroja, Rubén Darío, y tantos más. Aparte de las biografías, su prosa narrativa es admirable, y en ocasiones hace hablar a sus personajes de otros que tienen la admiración del mundo. Thibaud cuenta una historia muy interesante del *pauvre* Lelian: "Luego Verlaine habló de Bach. —Bach es el único músico que podría arrancarme de este cuerpo y de este abrigo grasientos —dijo. Bach viene a ser, ¡lo es!, un magnífico reclinatorio construido por notas sobre el cual uno se puede apoyar sólidamente, y no tener miedo a hundirse en su nada. Es un ciclo con todo lo mejor y más tranquilizador que existe. Y todo dentro de un sencillo pentagrama. Un día en mi cuartocho sencillito, pobre y desmantelado, me creí perdido para siempre. Me sentía sin corazón y sin alma. No tenía más que un cuerpo miserable. Entonces me puse a pensar en la 'Misa en sí menor' de Bach, y eso fue todo. Pues bien, mi pena se deshizo, se deshizo la hora... La hora."

Y la señora Grabner, dice Verdaguer, ha referido que conoció al gran Beethoven, y lo describió de la siguiente manera: "Era rechoncho, rostro enrojecido, picado de viruela; ojos negros, agudos y penetrantes; cabellos grisáceos, cuyas mechales le caían a menudo sobre la frente. Su voz era de un tono bajo sonoro, hablaba muy poco y siempre se le veía sumergido en la partitura..."

Para los barceloneses del novecientos que forman una patria común fuera de la patria, el libro es una vida nueva de recuerdos de aquella existencia fastuosa de florecimiento de arte y de belleza en la ciudad condal.

R. R.



EN TORNO A UNA ESTETICA DEL ARTE RELIGIOSO

(Viene de la página 22)

llos pueblos, nos revela el sesgo y el inconfundible *timbre* de su sensibilidad plástica. Un *timbre* que en las exposiciones organizadas por Fernando Gamboa en París, Estocolmo y Londres, hizo escuchar a un público seguramente incapaz de juzgar las creaciones exhibidas desde un punto de vista histórico o etnológico, que sólo pudo comprender y vivir y gozarlas como obras de arte, obras de un arte hasta entonces desconocido o, por lo menos, desconocido en cuanto arte.

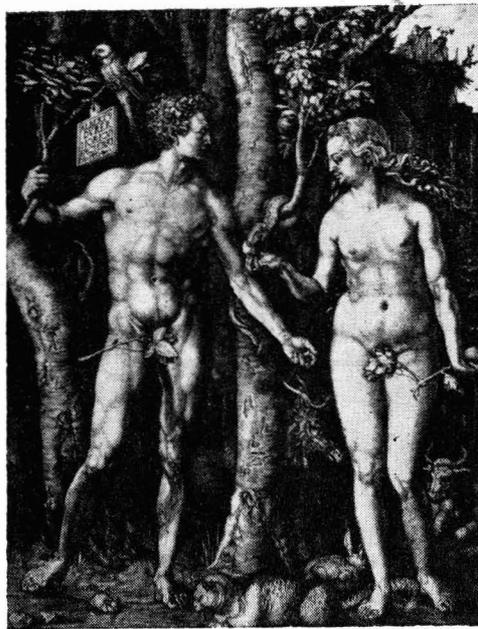
La tarea del arte del México antiguo es dar forma plástica a visiones míticas de una realidad imaginaria. (Ejemplo: la serpiente emplumada.) Para ello se sirve de la forma simbólica, que designa el objeto sin reproducirlo; que es expresiva, expresión de una vivencia espiritual. Crea signos. "Desde los tiempos de la religión más primitiva siempre se ha considerado como signo todo lo que tiene la propiedad de estimular y de expresar el sentimiento de lo sagrado en el hombre" (Rudolf Otto). Al plasmar visiones y conceptos míticos mediante la forma simbólica, mediante el signo, le guía el propósito de transmitirlos con la misma intensidad a aquellos a quienes se dirige. La apariencia exterior de las cosas es de escaso interés; lo que importa es el sentido que esconden y a la vez descubren. Frente al antagonismo entre lo sensible y lo espiritual, este arte opta por reprimir lo sensible. En lugar de dirigirse sólo al ojo, aquel arte apela a la imaginación por medio de ese lenguaje que es la forma. Considera más elocuente la forma pura, en sí un producto espiritualizado, que un idioma plástico hecho a base de asociaciones con lo material real.

Gracias a este estilo, que los diferentes pueblos y tribus impregnan de su idiosincrasia, el arte del México antiguo no conoce la narración descriptiva; gracias a este estilo no es un arte que se dirige en primer lugar a la *ratio* y sólo al través de la *ratio* al sentimiento. Es un arte cuya meta es provocar en el fiel un estado de emoción piadosa, que pueda tomar la forma del arrobamiento místico y de un éxtasis que lo arrastrará a la piedra de sacrificios.

En la parte, digamos informativa, este arte es taciturno. Todo lo que es comunicación, noticia o instrucción queda reservado al códice, que es un texto pintado en escritura pictográfica para uso de los sacerdotes.

En lo demás emplea con energía y consecuencia todos los elementos que acentúan el carácter de lo sagrado, de lo sagrado-monumental: el ritmo, la repetición rítmica, la simetría, la masa de bloque cerrada, el equilibrio estático de la figura sedente o erecta. Es otro indicio de la comprensión que tenían esos anónimos maestros para la esencia y las posibilidades del proceso creador para usar un término moderno. A esta comprensión se debe el que la interpretación de concepciones mágico-míticas se volviera obra de arte. La emoción artística era intensificada por la religiosa, la emoción religiosa por la artística.

Traducción de Mariana Frenk.



"la belleza reside en el encanto sensual"



"el arte tiene la tarea de profundizar la emoción"



"la belleza es un juicio sometido al juicio personal"



"los númenes de una belleza ideal, sobrehumana y a la vez humana"



"la emoción artística intensificada por la religión"



"el arte cristiano recurre también a la belleza"