

UNA CONCEPCION NAHUATL DEL ARTE

Por Miguel LEON-PORTILLA

EL AÑO DE 1957 fue fecundo en estudios acerca del arte indígena mesoamericano. Por lo menos cinco grandes obras directamente relacionadas con este tema, vieron en él la luz pública. En los Estados Unidos el espléndido libro de Miguel Covarrubias, *Indian Art of Mexico and Central América* (New York, Knopf, 1957). En Amsterdam el primer estudio de conjunto escrito en holandés acerca del mundo náhuatl, con una sección íntegra consagrada al arte del grupo azteca: *De Azteken*, por Guda E. G. Van Giffen-Duyvis (Vitgeversmaatschappij, 1957). En Inglaterra, (Phaidon Press, 1957), S. K. Lothrop publicó el libro *Pre-Columbian Art*, tal vez la obra mejor ilustrada que existe sobre el arte precolombino de América y muy especialmente de Mesoamérica. En Alemania, aunque impresa a fines de 1956, se conoció ampliamente a principios del año siguiente una bien fundamentada visión panorámica de las principales culturas indígenas de México debida a Walter Krickeberg, *Altmexikanische Kulturen. (Antiguas Culturas Mexicanas)*, Safari-Verlag, Berlín), en la que se estudian las creaciones artísticas indígenas, partiendo de los aztecas y llegando hasta los horizontes pre-clásico y olmeca. Finalmente en México, además de numerosos artículos y trabajos menores de varios autores, se publicó el libro *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, de Paul Westheim (Fondo de Cultura Económica, 1957).

Estas obras que vienen a sumarse a las ya existentes de Spinden, Dantzel, Toscano, Marquina, Caso, Feuchtwanger y Justino Fernández evidencian una vez más el interés que existe, no ya sólo en México, sino en otros muchos países por conocer e interpretar el arte indígena de Mesoamérica.

No pretendemos juzgar aquí el valor de todos esos importantes trabajos. Baste decir que en casi todos ellos existe el propósito de ofrecer una visión, al menos parcial, de una o varias de las artes prehispánicas de las culturas indígenas mesoamericanas. Junto con lo cual aparece también muchas veces el empeño por encontrar el sentido de ese arte indígena, tan rico y variado y con frecuencia tan alejado de los cánones del arte occidental.

Pero conviene notar, al menos de un modo general, que el éxito de todos esos intentos de elaborar una "estética indígena" se muestra obviamente condicionado por el mayor o menor conocimiento y aproximación humana de sus autores respecto de la cultura indígena a la que pertenecieron las obras de arte que estudian. En función de esto, los estudios mencionados podrían distribuir-



Conejo sentado representando al dios del pulque. Jadeíta. Civilización azteca

SUMARIO: Una concepción náhuatl del arte, por Miguel León-Portilla • La feria de los días • Biblioteca Americana, por Ernesto Mejía Sánchez • Poema y prosa de Blas de Otero • El caballito, por Max Aub • Una nueva aproximación a Heine, por Emilio Uranga • Plan Swift para remediar la miseria, por Ezequiel Martínez Estrada • ¿Qué es enseñar literatura?, por Marcelino Peñuelas • Artes Plásticas, por Jorge del Olmo • Música, por Jesús Bal y Gay • Cine, por J. M. García Ascot • Teatro, por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • Anaquel, por Francisco Monterde • La verdad humana en el Heptaplómere, por Manuel Pedroso • Libros, por Ramón Romero, Huberto Batis, David Ibarra y Juan García Ponce • Dibujos de Andrée Burg, Héctor Xavier, Juan Soriano y Sonia d'Aulnis.

se en dos categorías principales. La de aquellos que miran el arte de las diversas culturas indígenas con una mentalidad netamente occidental y que, aun haciendo profesión de objetividad, en realidad tratan de explicárselo a sí mismo en función de ideas y moldes por entero alejados del mundo indígena. La segunda categoría, en cambio, está formada por aquellos que, como escribió Edmundo O'Gorman, vuelven la obra de arte indígena: "... objeto de una consideración de tipo especialísimo, cuya base se encuentra en un desplazamiento del sujeto que, mediante un esfuerzo, no solamente intelectual, emprende el viaje, saliendo del asiento histórico que le es propio, con el propósito de anular las diferencias de sensibilidad artística entre el espíritu creador y el suyo..."¹

Ahora bien, nos atrevemos a afirmar que para facilitar esa "consideración de tipo especialísimo", saliendo del "propio asiento histórico", existe, respecto de la cultura náhuatl, un camino quizás no aprovechado hasta ahora. El estudio de una parte de la rica documentación en idioma náhuatl (mexicano), recogida de los informantes nativos, principalmente por Fray Andrés de Olmos, Sahagún y los estudiantes indios de Tlatelolco, nos ha puesto al descubierto ese camino.

En fuentes de bien comprobado valor histórico como los *Textos de los informantes indígenas de Sahagún*, la *Colección de Cantares Mexicanos* de la Biblioteca Nacional, y las *Pláticas de los viejos* recogidas por Olmos, hay numerosos textos en los cuales los indios con sus propias palabras hablan acerca del origen histórico de sus creaciones artísticas, de una cierta predestinación o sino (*tonalli*), exclusivo del artista, de lo que busca y experimenta éste al producir sus obras, así como de las diversas clases de artistas dentro del mundo náhuatl prehispánico: pintores, escultores, orfebres, alfareros, cantores, gematistas, etc. Habiendo traducido y estudiado muchos de estos textos, nos parece que hay en ellos algo así como una concepción indígena náhuatl de su propio arte. El material es abundante y de tanto interés que merece ser estudiado ampliamente en un libro. Aquí vamos a ofrecer solamente algunos de los textos más significativos, casi todos ellos nunca antes vertidos al español.

Ante la imposibilidad de repetir en este breve artículo el análisis crítico y la valoración histórica de los textos que vamos a presentar, nos remitimos simplemente a las introducciones, tanto de la *Historia de la Literatura Náhuatl* del Dr. Angel María Garibay K., como a la sección consagrada a analizar las fuentes en *La Filosofía Náhuatl*.² Para mayor claridad, se distribuyen en tres secciones los textos que aquí se ofrecen: 1) origen histórico del arte náhuatl, según la opinión de los informantes de Sahagún; 2) predestinación y características personales del artista náhuatl y 3) diversas clases de artistas.

1) Origen histórico del arte náhuatl.

Los informantes indígenas de Sahagún, en la documentación que se conoce bajo el nombre de *Código Matritense de la Academia de la Historia*, dan una versión del origen histórico de sus creaciones artísticas. Como es obvio, esa versión indígena nos ofrece, más que nada, un testimonio de lo que creían y pensaban los indios viejos, por lo menos desde fines

del siglo xv y principios del xvi, acerca del origen de su arte. Tal vez al relacionarlo con la "edad dorada" de los toltecas, se hacen solidarios de una especie de leyenda o mito cultural. De cualquier manera su testimonio es importante y valioso. Como en casi todas las grandes culturas, hablan de maravillosos tiempos pasados, en los cuales todo fue bueno y hermoso: en ellos nació la *Toltecáyotl*, palabra que significa el conjunto de las artes y los ideales de los toltecas.

La descripción que de la cultura tolteca nos ofrecen los informantes indígenas de Sahagún es muy expresiva. Después de hablar de los varios sitios en que moraron antes los toltecas, describen lo que saben acerca de Tula. Es interesante que los datos que desde luego proporcionan son fruto de un conocimiento directo, casi experimental, de los restos dejados en Tula por los toltecas:

*De verdad allí estuvieron juntos,
estuvieron viviendo.
Muchas huellas de lo que hicieron
y que allí dejaron todavía están allí,
(se ven,
las no terminadas, las llamadas columnas
de serpientes.
Eran columnas redondas de serpientes,
su cabeza se apoya en la tierra,
su cola, sus cascabeles están arriba.
Y también se ve el monte de los toltecas*

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, 10° piso,
Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA
EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA
DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIO-
NALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA
NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS
CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INS-
TITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—
LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA
PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—
PETRÓLEOS MEXICANOS.

*y allí están las pirámides toltecas,
las construcciones de tierra y piedra, los
(muros estucados
Allí están, se ven también restos de la
(cerámica de los toltecas,
se sacan de la tierra tazas y ollas de
(los toltecas
y muchas veces se sacan de la tierra
(collares de los toltecas,
pulseras maravillosas, piedras verdes,
(turquesas, esmeraldas...³*

A continuación, explicando el orgien de todas esas creaciones de los toltecas, nos ofrecen los indígenas informantes la visión ideal de la antigua cultura, de la que los nahuas posteriores afirmaban ser herederos:

*Los toltecas eran gente experimentada,
todas sus obras eran buenas, todas rectas,
todas bien hechas, todas admirables.*

*Sus casas eran hermosas,
sus casas con incrustaciones de mosaicos
(de turquesa,
pulidas, cubiertas de estuco, maravillosas.
Lo que se dice una casa tolteca,
muy bien hecha, obra en todos sus
aspectos hermosa...⁴*

*Pintores, escultores y labradores
(de piedras,
artistas de la pluma, alfareros, hilanderos,
(tejedores,
profundamente experimentados en todo,
descubrieron, se hicieron capaces
de trabajar las piedras verdes,
(las turquesas.*

*Conocían las turquesas, sus minas,
encontraron las minas y el monte de
(la plata,
del oro, del cobre, del estaño, del metal
(de la luna.*

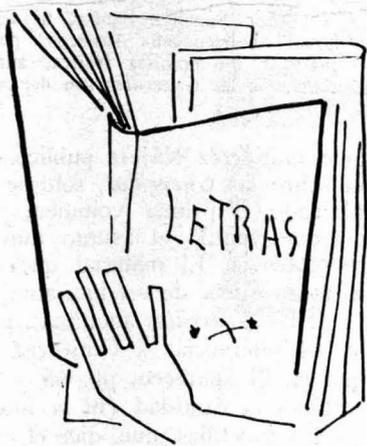
*Estos toltecas eran ciertamente sabios,
solían dialogar con su propio corazón...⁵*

*Hacían resonar el tambor, las sonajas,
eran cantores, componían cantos,
los daban a conocer,
los retenían en su memoria,
divinizaban con su corazón
los cantos maravillosos que
componían...⁴*

Después de haber descrito así los informantes de Sahagún las extraordinarias dotes artísticas de los toltecas, resulta superfluo acumular citas de otros textos indígenas y de cronistas en apoyo de la elevada estimación que tenían los nahuas de los siglos xv y xvi a sus antecesores toltecas. Baste con decir que, así como atestiguan los informantes indígenas que todas sus artes tenían su antecedente y origen en la etapa tolteca, otro tanto afirman respecto de sus ideas más elevadas acerca de la religión, la moral, la filosofía y sus principales instrucciones culturales.

Tal vez la más radical comprobación de todo esto puede hallarse en el hecho de que la palabra *toltécatl* vino a significar en la lengua náhuatl lo mismo que "artista". En todos los textos en los que se describen la figura y los rasgos característicos de los cantores, pintores, escultores, orfebres, etc., se dice siempre de ellos que son "toltecas", que obran como "toltecas", que sus creaciones son fruto de la *Toltecáyotl*. Y hay incluso un texto en el cual, en forma general, se describe la figura del artista, refiriéndose precisamente a él como a un *toltécatl*. Trans-

(Pasa a la pág. 10)



LA FERIA DE LOS DIAS



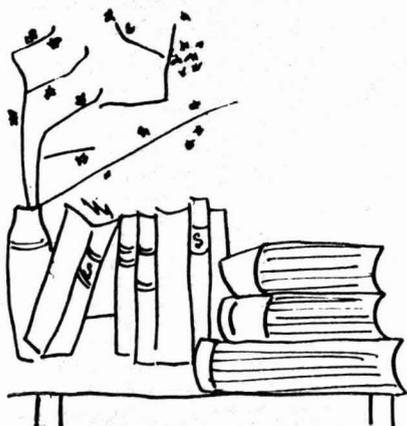
UN CRITERIO

¿UNA HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA?

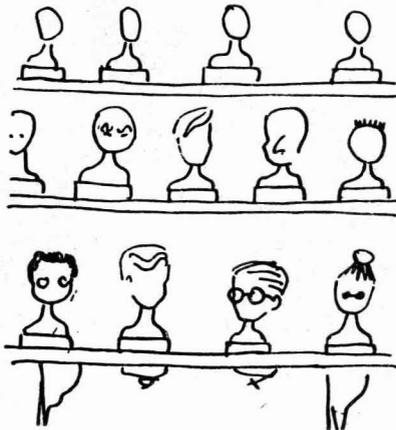
ME PREGUNTO si alguna vez llegaremos a contar con una verdadera historia de la literatura mexicana. Algo más, quiero decir, que las dos o tres someras guías—elementales libros de texto—publicadas hasta hoy; un trabajo que reseñe y defina sistemáticamente el camino de nuestras letras. Logros fragmentarios de tal historia, los ha habido: pienso en *Las letras patrias*, de Alfonso Reyes, en *Literatura náhuatl*, de Garibay K., en los estudios de José Luis Martínez, en la *Antología del Centenario*, y aun en las pintorescas crónicas de Pimentel. También sé de proyectos más generales (uno de ellos auspiciado, hace ya muchos años, por la Universidad) que, por una u otra razón, no han podido jamás llevarse a cabo.

GRAVES PROBLEMAS

SOY EL PRIMERO en deplorar esa laguna. Pero no me extraño demasiado al registrarla. Se trata de una empresa que lleva aparejados graves problemas. Por principio de cuentas, habría que comenzar organizando difíciles y tediosas bibliografías, punto de partida indispensable (y en nuestro caso, virtualmente inexistente) de toda historia literaria.



LUEGO, sería preciso impartir a la faena cierto criterio determinado y unitario, bajo pena de perderse en una selva indistinta de nombres y de fechas, de folletería política, poesía *ad usum famulorum*, maleza de periodismo dominical... O, en el extremo contrario: caer por inercia en caducas normas de grandeza y pequeñez, renunciando de antemano a cualesquiera nuevas y frescas perspectivas.



TEORIA Y REALIDAD

ESTOS DOS ESCOLLOS (no los únicos, aunque sí los mayores) no me parecen, teóricamente, insuperables. Después de todo, un equipo de investigadores podría, dentro de un período más o menos largo, poblar generosas bibliografías; y un grupo de críticos bien adiestrados, con una experta dirección común, se encargaría del resto. Pero si abandonamos el reino de la teoría, para enfrentarnos con la realidad de nuestro medio, los escollos cobran dimensiones asfixiantes. ¿Dónde encontraremos, en efecto, a los investigadores capaces de tamaña acuciosa tarea de búsqueda y ordenamiento? ¿Dónde, los recursos económicos para sostenerlos? ¿Y dónde hallaremos, sobre todo, a los críticos aptos y la dirección justa, esenciales para desbrozar, orientar, pulir y consumir las labores?

CRITICA RUINOSA

LA VERDAD es que la contemporánea crítica mexicana (las muy escasas excepciones sólo confirman la regla) se nutre de frases hechas, radical impreparación, falta de gusto y de auténtico interés por las letras, anacronismos técnicos y confusa charlatanería. Con entera gratitud se erigen altares o se levantan guillotinas; se magnifica o se denigra, no de acuerdo con simpatía o diferencias literarias, lo cual sería legítimo, sino según el humor del día, la demagogia del momento, o el resentimiento personal en turno. O bien se fabrican desabridos pasteles de palabrería indolente. ¿Cómo, pues, cabría solicitar de esta ruinosa crítica la realización de una historia de la literatura?

AMBICIONES Y REQUISITOS

HISTORiar una literatura no consiste en hablar (por hablar) de ella. Es, entre otras cosas fundamentales, valorarla y jerarquizarla razonadamente; penetrar su significado, deslindar sus tradiciones, esclarecer sus fallas y demostrar sus—pocas o muchas—excelencias. Para todo eso se requiere, al menos, pasión, madurez y sabiduría. ¿Podremos conjugar alguna vez con tal propósito, semejantes insólitas virtudes?

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

FINALMENTE, las "Cartas del Jueves" se refieren a dos periodistas mexicanos, contemporáneos de Gutiérrez Nájera, colegas de la prensa que tuvieron diversa fortuna: Trinidad Sánchez Santos y Alfredo Bablot. El primero, nacido en el mismo año que *El Duque Job*, se inició en la carrera tardíamente, cuando *El Duque* ya había alcanzado la redacción de *El Partido Liberal*. Pero sus gacetillas anónimas lograron rápida fama; se imprimieron en volumen aun sin consentimiento del autor, lo que motivó un sonado litigio, antes que la prosa periodística de Gutiérrez Nájera llegara a las bibliotecas. La *Historia de la literatura mexicana* de D. Julio Jiménez Rueda (México, Ediciones Botas, sexta edición, 1957, pp. 342-343) considera que "mención especial merece el gran orador y brillante polemista Trinidad Sánchez Santos, maestro de primera línea en el periodismo". En efecto, Sánchez Santos tiene hoy día biógrafos y compiladores.

De Alfredo Bablot d'Olbeusse, nacido francés en Burdeos, se ignora hasta la fecha de su nacimiento. La historia literaria no recoge su nombre, ningún libro su obra dispersa. Joven aún llegaría a México, y pronto gozó de estimación en los círculos artísticos y literarios. Ya en 1870 lo tenemos, al lado de Altamirano, en la Sociedad Artístico Industrial, ha fundado *El Daquerrotipo*, el primer periódico que dedicó a sucesos teatrales, y hace famoso el seudónimo de *Proteo* con sus revistas de arte en *El Federalista* y sus crónicas musicales de *El Siglo XIX*. "Mi amigo *Proteo*... uno de nuestros más distinguidos escritores en materia de bellas artes...", dice Justo Sierra en 1871 (*Obras completas*, III, p. 124). El año siguiente fue nombrado miembro honorario de la Sociedad Literaria La Concordia. El 6 de agosto de 1874 testificó, también al lado de Altamirano, el matrimonio civil de Justo Sierra (*Idem*, XIV, pp. 13-14). En el Liceo Hidalgo, 5 de octubre del mismo año, pronunció un discurso en honor de Michelet (Cf. Alicia Perales Ojeda, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. México, Centro de Estudios Literarios, 1957, pp. 89, 93, 107 y 131, los datos sobre las sociedades a que perteneció). Desde La Habana, 22 de enero de 1877, escribía José Martí a Manuel A. Mercado: "Esto es sencillo, y U. lo ha entendido noblemente: había yo de deber este favor a Alfredo Bablot a quien debía ya singular agradecimiento" (*Cartas...*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. 10). Desaparecida la *Revista Universal* a la caída de Lerdo, Martí colaboró con Bablot en *El Federalista*, último reducto del lerdismo. Con los años, Bablot llegó a ser director del Conservatorio Nacional de Música. Falleció en Tacubaya, 7 de abril de 1892. Gutiérrez Nájera escribió una necrología en la que hace el elogio del amigo y la elegía de su obra volandera (*Obras de M. G. N., Prosa*, II, México, 1903, p. 345):

¡Y todo eso perdido...! ¡Todo ese talento ya apagado como el esqueleto del castillo que tan deslumbrantes cohetes lanzó al aire! ¡Allá

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

en las colecciones de periódicos que encierran el pensamiento como en ataúd! ¡Allá en la memoria de los amigos que también se va apagando...! ¡El periodista crea para el olvido!

No parece ilusorio ver en este patetismo exclamativo un dejo de lamentación muy personal, a la postre profético. No en balde de la intimididad y el oficio identificaba a ambos amigos.

Caso diferente es el de las relaciones de Gutiérrez Nájera con Trinidad Sánchez Santos; aquí no media la simpatía. El colega periodista ha sido víctima de una injusticia de lesa propiedad intelectual. Esta vez Gutiérrez Nájera puede ser imparcial, aun cuando su imparcialidad defienda sus propios derechos de escritor. En las "Cartas del Jueves", la del 12 de noviembre de 1891 (*El Parti-*



Alfredo Bablot (¿-1892) "precursor de El Duque"

do Liberal, tomo XII, N° 2001, p. 1, col. 1-2), se explican claramente los hechos:

El señor Sánchez Santos publicó en *El Tiempo* ciertos artículos a los que dio el nombre genérico de *Guerrillas*. El señor Agüeros, propietario del *Tiempo*, ha coleccionado esos artículos para venderlos, en volumen, por su cuenta. Sánchez Santos reclama la propiedad de ese libro. Y dice Agüeros: "Yo compré los artículos que lo componen". Y responde Sánchez Santos: "Son míos porque yo los escribí". ¿Quién de los dos tiene razón?

Se trata, pues, de la edición de *Guerrillas*, que debió de hacerse rarísima por la publicidad del litigio. Gracias a D. Rafael Carrasco Puento se describen aquí por primera vez: BIBLIOTECA DE "EL TIEMPO" / Volumen I. *Guerrillas* / PUBLICADAS / EN / *El Tiempo*, Diario Católico. / TOMO I / MEXICO / Imp. de "El Tiempo", a cargo de F. Montes de Oca / CALLE DE LEANDRO VALLE NUMERO 1 / 1891. [Dos volúmenes con la misma disposición tipográfica; el primero de 249 pp. y el segundo de 259.]

No puede tachárseme de parcial en el asunto —escribe Gutiérrez Nájera—, porque muchas de esas *Guerrillas* fueron expresamente dedicadas a zaherirme; no llevo amistad in-

tima con el señor Sánchez Santos, ni tengo mala voluntad al licenciado Agüeros; puedo, pues, manifestar mi opinión franca, aunque sea desautorizada: las *Guerrillas* son del señor Sánchez Santos.

Cuando Gutiérrez Nájera publicó esta opinión sobre las *Guerrillas*, sólo se había publicado el primer volumen, y el tribunal que ventiló el asunto aún no dictaba sentencia. El material que contiene el tomito debe de ser una antología no más de las *Guerrillas* anónimas, puesto que las referencias a Gutiérrez Nájera que en él aparecen, pp. 65 y 216, no justifican la cantidad (ni la intensidad) de las gacetillas, que, dice el poeta, le fueron dirigidas. En las pp. 251-259 del segundo volumen se hace la historia del litigio entre Agüeros y Sánchez Santos, y se transcribe la sentencia judicial que favoreció al primero, contra la opinión de Gutiérrez Nájera:

El volumen vive más que la hoja volante, y por lo mismo es imposible que no requiera más corrección y pulimento que el frangollado artículo de un diario. El escritor tiene que defender su nombre; legitimar después de sesudo examen, lo que ha escrito; ordenarlo, como juzgue conveniente; dar a su obra, en fin, la arquitectura que le plazca, reuniendo dispersos bloques arrumbados en las columnas de la prensa.

¿Quién de nosotros no ha publicado artículos de los que después ha maldecido, porque la pasión se los dictó, o porque fueron producto del apremio con que pide el cajista original? ¿Y podríamos permitir que esos engendros del mal humor, de la necesidad o de la cólera, quedaran en un libro significando nuestra personalidad moral? ¿Podría un editor dar en varios tomos, o en uno solo, o en folleto, los párrafos escritos por el gacetillero de su diario, con el nombre del autor?

Don Trinidad Sánchez Santos no firmaba las *Guerrillas*. ¿Con qué derecho, pues, se publica un libro titulado *Guerrillas*, obligando a que demande su propiedad don Trinidad Sánchez Santos?

La sexta de las "Cartas del Jueves", firmada por *El Duque Job*, apareció cerca de un año más tarde, 22 de septiembre de 1892 (*El Partido Liberal*, tomo XIV, N° 2259, p. 1, col. 1-2). Se refiere exclusivamente a la temporada de ópera, pero se inicia con el recuerdo del amigo desaparecido a principios del mismo año: Alfredo Bablot, revolucionario del periodismo artístico de su época, precursor de *El Duque Job* en más de un aspecto, como él mismo tácitamente lo reconoce en la entusiasta necrología y en el comienzo de la sexta carta:

Esta es la primera compañía de ópera que viene después de la muerte de Alfredo Bablot, aquel buen Alfredo que solía darnos al día siguiente de un estreno, en la "crónica musical", otra ópera tan bella para nosotros cuando leída, como la otra cuando oída... aquel benévolo por benevolencia y no por ignorancia; aquel a quien se le adhería como a ninguno lo exquisito de los libros buenos, así como se adhiere a la mariposa, y matiza sus alas, el polen fecundo de las flores. ¡Ah! El era el único capaz de decir algo nuevo sobre *Sonámbula*, sobre el *Trovador*, sobre estas cosas tan viejas, sobre estos caserones tan antiguos, porque en el campo eriaz o sembrado de sal improvisaba él un jardín. Lo nuevo sería la anécdota desconocida, inventada acaso; el rasgo de ingenio; el dato leído en el libro más reciente; pero todo agradable, todo ameno. Esa ciencia que tuvo en sumo grado Jules Janin, ese arte de ceñir con festones frescos un asunto viejo, es la virtud por excelencia del periodista, del que ha de escribir antes de mucho sobre lo mismo que escribe ahora y, para no ser monótono y entretener, dar al artículo, a la crónica, al párrafo, alguna novedad. Los que no poseemos esa habilidad, enterramos el asunto apenas tocado y seguimos en pos de otro.

MEXICO EN LA CULTURA

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

como las mejores del mundo

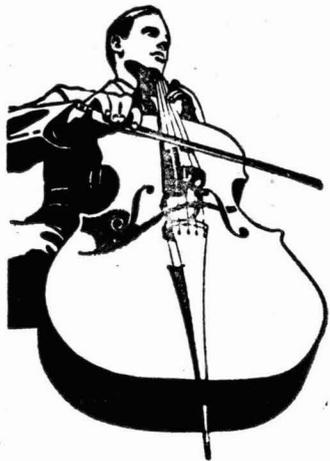


Lea en sus páginas, confiadas a los más connotados escritores de América, la manifestación del pensamiento universal. Pídale en las librerías o con los vendedores de periódicos, todos los lunes.

50 ¢ ejemplar



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



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su dinero que le permitirá terminar su Carrera y le ayudará al principio de 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.

Mido Powerwind



INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

ESTA

REVISTA

NO

tiene agentes

de

suscripciones



UNICAMENTE

CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

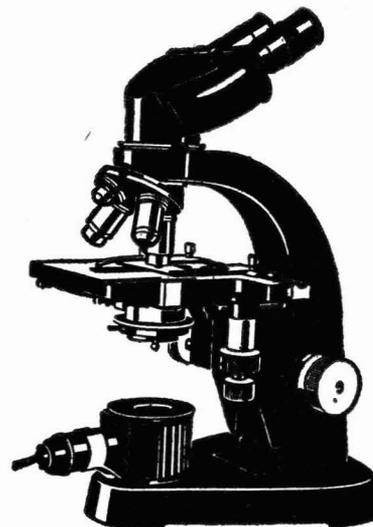
CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

Leitz

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

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



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

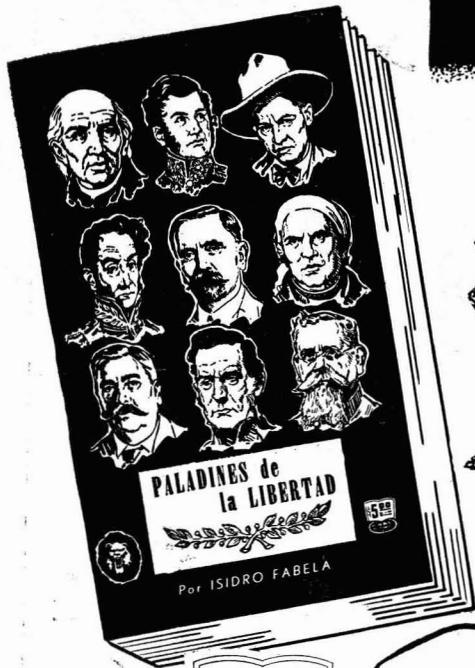
Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

Lea Ud. ¡Paladines de la Libertad..!



\$5.00
EN LA REP.
MEXICANA.
0.50 DLS.
EN EL EXTRANJERO.



“¡Paladines de la Libertad!” ...

Un POPULIBRO-LA PRENSA que es OBRA y PREZ del notable escritor mexicano don ISIDRO FABELA, plasmando en él sus grandes conocimientos de HISTORIADOR, poniendo la pincelada humana del hombre que sabe SENTIR y COMPARTIR las luchas anímicas de quienes fueron escogidos por el DESTINO para forjar un CONTINENTE ...

“¡Paladines de la Libertad!” ...

nos da a conocer, en una forma PRECISA e INTIMA, las brillantes BIOGRAFIAS de los grandes libertadores americanos ...

¡ADQUIERA este POPULIBRO-LA PRENSA, que NO debe faltar en su biblioteca! ...

Se Vende en TODAS PARTES



Populibros
LA PRENSA

VERSO Y PROSA DE BLAS DE OTERO

ZURBARAN 1957

EN CASTELLANO

AQUÍ TENÉIS MI VOZ
alzada contra el cielo de los dioses absurdos,
mi voz apedreando las puertas de la muerte
con cantos que son duras verdades como puños.

El ha muerto hace tiempo, antes de ayer. Ya hiede.
Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro.
Adelantando el paso a través de las ruinas,
hermosa como un viaje alrededor del mundo.

Mucho he sufrido. En este tiempo, todos
hemos sufrido mucho.
Yo levanto una copa de alegría en las manos,
en pie contra el crepúsculo.

Borradlo. Labraremos la paz, la paz, la paz,
a fuerza de caricias, a puñetazos puros.
Aquí os dejo mi voz escrita en castellano.
España, no te olvides que hemos sufrido juntos.

Y EL VERSO SE HIZO HOMBRE

1

HABLO DE LO QUE HE VISTO: de la tabla
y el vaso; del varón y sus dos muertes;
escribo a gritos, digo cosas fuertes
y se entera hasta dios. Así se habla.

Venid a ver mi verso por la calle.
Mi voz en cueros bajo la canícula.
Poetas tentempié, gente ridícula.
¡Atrás, esa canalla! ¡Que se calle!

Hablo como en la cárcel: descarando
la lengua, con las manos en bocina:
“¡Tachia! ¡qué dices! ¡cómo! ¡dónde! ¡cuándo!”

Escribo como escupo. Contra el suelo
(oh esos poetas cursis, con sordina,
hijos de sus papás) y contra el cielo.

y 2

ANDO BUSCANDO UN VERSO que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie —ahí está el detalle—
que hasta diese la mano y escupiese.

Poetas: perseguid al verso ese,
asído bien, blandído, y que restalle
a ras del hombre —arado, y hoz, y dalle—,
caiga quien caiga, ¡ahé!, pese a quien pese.

Somos la escoria, el carnaval del viento,
el terraplén ridículo, y el culo
al aire y la camisa en movimiento.

Ando buscando un verso que se siente
en medio de los hombres. Y tan chulo,
que mire a Tachia descaradamente.

HE AQUÍ
las cosas
que tenemos a mano:
la mesa
de pino, el plato
de sopa (pongo
por caso),
así es la vida, el tenedor
al lado,
dónde
está el trapo,
la libertad tirada por el suelo,
sin embargo
hay
algo,
ocurre
que se reúnen alrededor de un vaso,
saben
que mañana
será sábado,
así en España como en el hambre, libre
y redimido sábado.

SOLEDAD TENGO DE TI

LA CASA.
Tiempo perdido. Pésame, dios mío.
Miradla,
álamo alto, torturante olivo.
Ayer pintada,
hoy amarilla
lámpara en la penumbra del camino.
No pasa
nadie. El río
ordena las hojas rápida
mente. Tiempo perdido.
Agua
pasada por las armas del
olvido.
Abrid
cauce a la esperanza,
ceda
el postigo,
golpeen
las ventanas,
entre la luz con un cuchillo
brillante, ¡ay de mi España!

CANTAR DE AMIGO

QUIERO ESCRIBIR DE DÍA.

De cara al hombre de la calle,
y qué
terrible si no se parase.

Quiero escribir de día.

De cara al hombre que no sabe
leer,
y ver que no escribo en balde.

Quiero escribir de día.

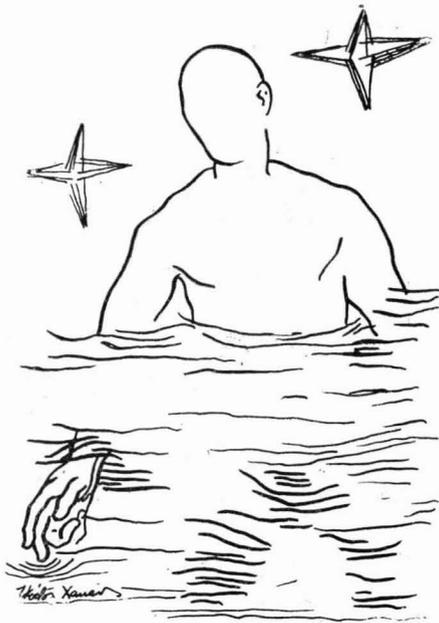
De los álamos tengo envidia,
de ver cómo los menean el aire.

OTRA HISTORIA DE NIÑOS PARA HOMBRES

VIVÍA en aquella ciudad un jarroncito de porcelana que se llamaba Olivia. Como tenía los pechitos a medio crecer, olía a jacinto y a tequieromucho juntamente. Iba al mismo colegio que yo, así que nos hicimos novios. ¿Dije que se llamaba Olivia? Se llamaba Mariví, y sus pechitos olían a rosas de pitiminí. Yo me llamaba igual que ahora, pero mi nombre no había crecido tanto en la fama, y mi muchachita podía pronunciarlo sin ponerse de puntillas. Que yo la ví.

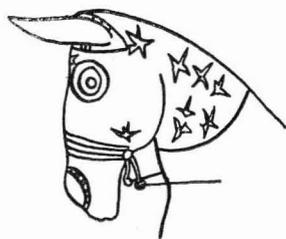
Siempre era abril o estaba a punto de serlo. Yo la esperaba a la salida de clase, solía vestir una blusilla de seda, no sé, y se cogía los cabellos azules con un lazo encendido, alrededor del cual, sin caerse, corrían mis ojos. ¿Dije que se llamaba Mariví? Sí, así se llamaba, viento y mar y vi... En llegando junto a mí, le decía: Tequieromucho, pitiminí. Nos íbamos a un jardín grande, que estaba subiendo por aquella calle, a mano derecha según se subiera y a la izquierda según se bajara. Jugábamos a prendas, por ejemplo, pero siempre había el peligro de que a ella le tocase mi mano en el tequieromucho y se lo rompiese. Sin querer, pero que se le rompiese. ¿He dicho que tenía los cabellos azules? Eran azules hasta la raíz, casi celestes (el cielo, encima, no era más sutil). Sentadita como una silla de muñecas, cantaba aquello de *La niña que está en la bamba...*, por hacerme rabiarse; pero en seguida íbamos a lo nuestro, dejándonos de coplas. ¿Dije que se llamaba jarroncito de porcelana?

Vivía en aquella ciudad donde perdí a mi padre y a mi hermano José Ramón, no sé cómo decirlo, dan ganas de acabar de una vez.



PAPELES INEDITOS

SI AHORA cambio de tema, si dejo a un lado el papel y la pluma al otro, si entro en el mundo y salgo en el periódico, es únicamente por dar una vuelta al Evangelio, pues al fin he comprendido que aprovecha más salvar el mundo que



ganar mi alma. Muy interesante su problema, señor mío, es asombroso lo que sabe Blas de Otero de sí mismo. (Salero, el que tú tienes en las manos.) Seguramente, tendrá usted su pisito en el cielo, con su queridita alma, y su queridito cuerpo, y su queridita...

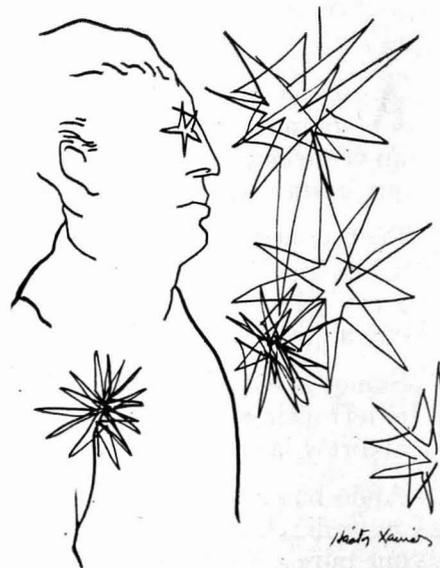
Conozco el truco. Mas ahora, dejando a un lado el cartón y al otro la trampa, salgo del alma y entro en el mar, únicamente por publicar con el ejemplo lo que ya silencé con los papeles.

ULTIMAS NOTICIAS

AMANECER, tanto como amanecer, amanezco todos los días. Pero a las once y veinte, lo más tarde a las once y veinticinco, cierro los ojos y salgo a la calle cojeando un poco de la patilla derecha, debe ser que he calculado mal, o tal vez mi madre no tuvo en cuenta la velocidad adquirida allá en los nueve meses memorables. Sea de ello lo que fuere, a poco que alcance uno la mayoría suficiente, se pregunta si todos los hombres habrán pasado por semejante trance, quiero decir si Javier o Manolo, el muchacho aquel que dormía conmigo en la taberna del muelle, habrán sufrido alguna vez una derrota como la mía: hasta tal punto, que ahora mismo la cambiaba por lo peor que pudiérais imaginar.

Y ya veis qué dispuesto estoy a continuar. Sólo que ahora es absolutamente imprescindible que me ausente por unos años. Porque amanecer, tanto como amanecer, es mucho pedir, posiblemente. Todos tenemos que trabajar, juntarnos. Existen todavía millones de hombres cuya soledad es un lujo. Hijos de judas que no salieron aún de su dilatado vientre. Si hubiese que nombrarlos, yo sé sus nombres, su domicilio, su profesión y el nombre de sus queridas. Aquí los tenéis, besucones del oro, resbalosos de su inmortalidad. Entran y salen de sus ombligos, como si todos los parias de la tierra hubiesen nacido con el exclusivo objeto de abotonarles y desabrocharles su dorada senda. Pero los otros son peores. Se han hecho un dios a su medida, ¡mirad si son soberbios! Y yo os digo que también medrosos, con mucha medrana y poca vergüenza.

Amanecer, sin músicas, ha sucedido. Cerrad los ojos. Alzadlos. Los hijos de la tierra, erguidos por dentro, avanzan hacia el salón damasco de la aurora.



EL CABALLITO

Por Max AUB

Dibujos de Juan SORIANO.

a Jaime García Terrés

I

Villanueva de la Serena, 17
de septiembre de 1948.

QUERIDO AMIGO JAVIER:

Murió mi tío Jesús de una cox. Fue una gran lástima. Desde su vuelta de Méjico había cobrado asco a los caballos. De joven fue muy aficionado a ellos, ahora no se acercaba a la cuadra por nada del mundo. Llegó postrado, hipocóndrico, sin ganas de nada y menos de hablar, lo cual nos sorprendió recordando el que era. Le salía la murria por todas partes: agrio, reconcomido, doliente. Padecía de flato.

La muerte fue imbécil, como suele serlo por accidente. Se soltó la *Rubiales* —era de noche—, galopó alrededor de la finca. Salieron Ramón y Artemidoro para detenerla. Mi tío fumaba un cigarrillo en el patio grande, que dormía mal; se encontró con la yegua, o, mejor dicho, ella se le enfrentó; nadie sabe como fue; lo cierto: le metió un casco en el pecho. Sobrevivió cuatro horas echando tal cantidad de bilis que parecía mentira. No dijo más que incoherencias.

Nunca habíamos podido sacarle la razón precisa de su regreso, y no era hombre disimulado, pero volvió taciturno, dando largas. No sé si te acuerdas: moreno, velludo por todas partes, todo le venía pequeño, hasta la tierra que pisaba. No tropecé nunca con un cura que cubriera tanto altar. Cuando decía misa no se le veía más que a él. Ignoro si será porque, siempre, es impresionante ver como uno de la familia celebra el sacrificio del altar. Una misa dicha por mi tío Jesús y

otra por don Bonifacio eran dos cosas muy distintas, y Dios me perdone.

No dejaba pasar una. Los viejos todavía se acuerdan de cómo era jugando de medio centro. Llegó a capitán del equipo; contra el Zamora se armó una... Muy templado, pero muy bruto; no hubiera querido ser su feligrés. Pensar confesarme con él me ponía la carne de gallina, y conste, tú lo sabes, que no me asusto de cualquier cosa.

No le esperábamos hasta dentro de algunos años. Escribía poco y corto. Su llegada nos sorprendió. No bajaba de calificar a los mejicanos de animales de carga, herejes, bárbaros o desgraciados. Dijo que no volvería allí por nada del mundo, que esperaba que le trasladaran a Fernando Poo. "Por lo menos, con los negros —decía— sabe uno a qué atenerse". Suponíamos que su mal humor provenía, ante todo, de que en San Martín le llamaban: ¡don Chucho! Comprendo que eso moleste a cualquiera, don Chucho por aquí, don Chucho por allá, y, lo que es peor teniendo en cuenta su humanidad, don Chuchito. Mi tío convertido en perrito faldero... Con lo castizo que fue siempre.

Cuentan que de joven les ganaba a todos hundiendo clavos en tablas, a puñetazo limpio. Y como tragaderas, aún hablan del día que le pudo a Serafín, *el Loriga*; vinieron hasta de Badajoz para ver aquello. ¿Cómo pudo aguantar el seminario? Decía que a fuerza de pan. No le importaba lo que fuera, sino la cantidad.

Volvió más flaco, "el tiempo tragador y la vejez envidiosa todo lo destruye" —decía. No que estuviera decrepito, pero se notaba que la panza no era ya del buen comer, descolgada. Las canas, por los disgustos. Ya no se paraba en medio del

paseo para husmear y sorprenderse, olfateando el lejano ramalazo de un guiso o de un asado, calibrándolo. Todavía me acuerdo de cómo se sentaba a la mesa, con qué complacencia apartaba la silla, o el sillón —según fuese en casa de mayor o menor respeto—, cómo se introducía entre su asiento y la mesa dejando caer sin cuidado las amplias posaderas pero acercando, eso sí con suavidad y fruición, la silla, mirando con ansia lo que sostuviera la mesa, comentando el buen estado de los entremeses, si los había (—Este jamón está diciendo comedme—), o el rico olor del gazpacho; de las liebres ¿para qué te hablo? Todo sazonado con el remordimiento y sus sentencias contra la gula, sin perder bocado por mal que estuviere mezclar lo dicho con lo por tragar. ¡Qué manera de comer! Hasta verte Jesús mío, sin duelo, hasta más no poder. Devoraba lo que no engullía, tragando sin mascar. "No peca de gula quien nunca tuvo hartura" —decía, buscando disculpa en la sabiduría popular. La gula —explicaba— es comer de más estando satisfecho: conmigo no hay tal: no como por gula, sino por hambre. Aquietada así la conciencia, seguía engullendo lo que le echaran por delante.

Nos había escrito: "en Méjico no saben comer. No comen, sustentándose con maíz, dos tortillas y no de huevo, y con cinco judías, oscuras para mayor *inri*..."

Vino cambiado. Se quedaba sin abrir boca, la mar de tiempo. Nada le sabía a nada. Se pasaba el día echando pestes, encontrándolo todo mal. Hasta el punto que la abuela se enfadó y le gritó que por qué no se volvía a sus Méjicos, donde tan bien le había ido. ¡Qué bufido! A pesar de todo, creo que aquello le tiraba. No le encontraba gusto a nada y menos a la comida —lo cual era decir— por mucha guindilla que le echara. Según su decir el picante de allá era de otra manera. Allí plantas pimiento dulce y, a los dos años, sale picante. ¡Cómo será aquella tierra! Pura pólvora; por eso allí todos son bolcheviques, según dice, faltando a la verdad, don Froilán. Y ese asco a los caballos.

Revisando sus papeles encontré copia de la carta que le escribió al Señor Arzobispo de Guadalajara. Ella lo dice todo.

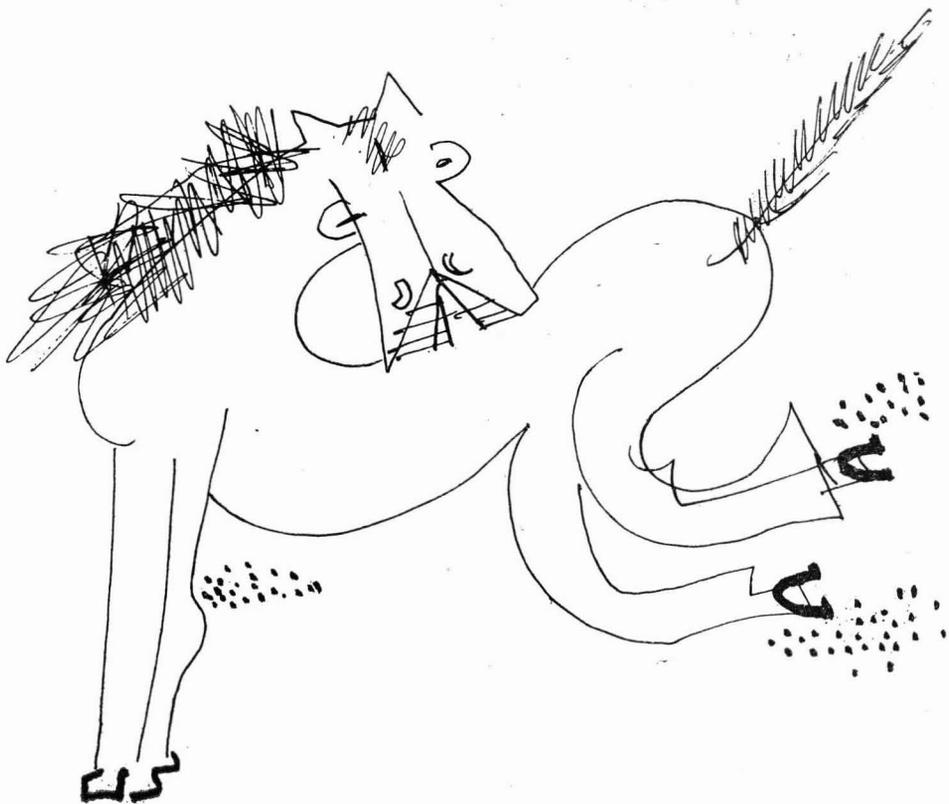
II

Carta del cura de San Martín de Compostela al Señor Arzobispo de Guadalajara.

Ilustrísima:

Su Ilustrísima habrá tenido muchas y diversas noticias de los sucesos de San Martín. No hay duda que debo la vida al favor divino y a la protección de la Santísima Virgen de las Angustias que, a Dios gracias, no me faltó hasta ahora. Pero para que pueda hacerse una debida composición de lo acontecido, tan pronto como estoy en condiciones, aunque malas, de poder dar a Su Ilustrísima noticias fidedignas, lo hago aunque sea por mano interpuesta, ya que todavía no puedo valerme de las mías, como sería mi gusto y mi obligación.

No tengo por qué recordar a Su Ilustrísima, que Dios guarde muchos años, que llegué a Méjico hace ya ocho y que tras una temporada en el seminario de Zamora fui enviado a reemplazar al señor



cura de San Martín de Compostela. Tampoco tengo por qué hacer memoria, la de Su Ilustrísima es mucho mejor que la mía, del triste estado en que encontré, a mi llegada, el pueblo y su contorno. Todo lo sobrellevé con la paciencia de la que hice acopio, en bien de la educación cristiana que había de fortalecer, y aun inculcar, a tantos indios y mestizos que forman lo más de la población que me había tocado en suerte.

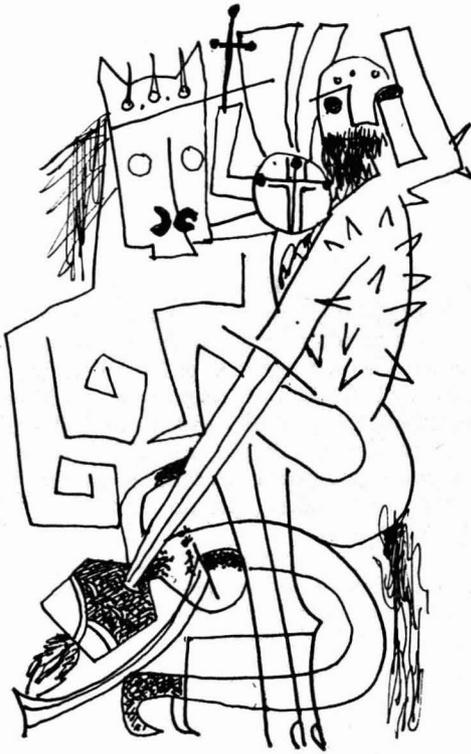
Aunque no quiera pecar de pedante —para serlo se necesitan conocimientos de los que carezco—, me atreveré no solamente a relatar los hechos, sino a intentar dar una explicación de lo sucedido. Como sabe muy bien Su Ilustrísima, San Martín de Compostela fue fundada en 1532, cerca de lo que se suponía el país de las Amazonas, con lo que, en todo, se dibujaban figuras de caballos, que tienen algo y aun mucho que ver con lo sucedido cuatrocientos años más tarde.

Llegaron los conquistadores hasta la desembocadura del río de Santiago. Ruego que Su Ilustrísima tome nota —y perdone la insistencia— de cómo los caballos siguen estando a la base de toda esta parte de la conquista del entonces bastante mal llamado reino de la Nueva Galicia, muy poblado de indios: en el valle de Banderas, se les enfrentaron más de veinte mil. Luego vino Nuño Beltrán de Guzmán, mi paisano, tan vilipendiado (todos olvidan, en este caso, el divino precepto de la primera piedra). ¿Qué verdad hay en lo del sacrificio del rey tarasco Caltzonci como no sea que fue arrastrado amarrado a la cola de un caballo? Siempre el caballo, Ilustrísima. Dicen que luego fue quemado *vivo*. Ejemplo, este sí vivo, de la mala fe de los historiadores en contra de los españoles: si fue arrastrado a cola de caballo, dígame Su Ilustrísima ¿cómo pudieron quemarle vivo?

Santigos hay muchos por aquí, por los caballos. San Martín menos, pero por la misma razón; y que me perdone el santísimo obispo de Tours. San Martín hay en San Luis Potosí, en Puebla, en Jalisco, en Oaxaca, en el Estado de México, en Tlaxcala, en Guerrero, en Hidalgo, en Michoacán, en Querétaro, en Zacatecas, hasta en Coahuila. Casi tantos como en España. Pero aquí es por el caballo.

Igual pasa con los Santigos. Si le voy a citar todos los que conozco no crea Su Ilustrísima que me los sé de memoria. Me los apuntó el señor Salvador Martínez Escarcena, persona sensata si las hay y muy buen cristiano, de la familia de uno de los primeros pobladores. Los llevo siempre encima para justificarme, si llegaba, como ahora, el caso. Este momento me parece pintiparado —perdone Su Ilustrísima la vulgaridad de la expresión— para denunciar esa iniquidad. Bien está que Santiago sea el patrón de España; pero esa preferencia mejicana por el apóstol —conociéndolos— tiene algo de oscuro, por no decir algo más. No crea Su Ilustrísima que desvarío: mi relato se lo probará. Y vamos ahora con lo que importa. Lea atento; nada añadido, ligado al potro de la verdad:

Santiago Amoltepec, Santiago Apoala, Santiago Apóstol, Santiago Coicayán, Santiago Astata, Santiago Atzitzihuacán, Santiago Cacaloxtepic, Santiago Camotlán, Santiago Comaltepec, Santiago Chazumba, Santiago Choapan, Santiago Ixcuictepec, Santiago Ixuintla, S a n t i a g o



Ixtayutla, Santiago Jamiltepec, Santiago Jocotepec, Santiago Juxtlahuca, Santiago Lachiguirí, Santiago Lalopa, Santiago Laollaga, Santiago Laxopa, Santiago Llano Grande, Santiago Maravatío, Santiago Matatlán, Santiago Miahuatlán, Santiago Miltepec, Santiago Minas, Santiago Necaltepec, Santiago Nezapilla, Santiago Nundichi, Santiago Nuyóo, Santiago Papasquiario, Santiago Pinotepa Nacional, Santiago del Río (¡por fin un nombre cristiano!) Santiago Suchilquitongo, Santiago Tamazola, Santiago Tepextla, Santiago Tejupan, Santiago Temoaya, Santiago Tenango, Santiago Teotongo, Santiago Tetepec, Santiago Tetla, Santiago Texcalcingo, Santiago Texcaltitlán, Santiago Textitlán, Santiago Tilaltongo, Santiago Tillo, Santiago Tlazala, Santiago Tlazoyaltepec, Santiago Tulantepec, Santiago Tuxtla, Santiago Xanica, Santiago Yiacuí, Santiago Yitepec, Santiago Yaveo, Santiago Yolomecatl, Santiago Yosondúa, Santiago Yucuyaci, Santiago Zacatepec, Santiago Zautla, Santiago Zochila, Santiago Zoquiapan. No crea que son todos, casi todos los citados están en Oaxaca. Hay más, muchos más: Santiago Rincón de Romos, en Aguascalientes; Santiago San Pedro, en Coahuila; Santiago Manzanillo, en Colima; Santiago Altamirano, en Chiapas; Santiago Santa Bárbara, en Chihuahua. En Guanajuato: Santiago Acámbaro, Santiago Jaral del Progreso, Santiago San Francisco del Rincón. En Guerrero, cosa rara, sólo dos: Santiago Coajinicuilapa y Santiago Tequipac. En Hidalgo, tres: Santiago Atotonilco el Grande, Santiago Lolotla y Santiago Mineral de la Reforma. No; me equivoco, hay más: Santiago San Bartolo Tutotepec, Santiago Tazquillo, Santiago Tlahuiletepec, Santiago Xochiatipán. Aún leyendo, se me enciende la sangre. Santiago Tecalitlán, en Jalisco. Cinco en el Estado de México: Santiago Amatepec, Santiago Teoloyucan, Santiago Villa de Allende, Santiago Villa Guerrero, Santiago Zacoalpan. En Michoacán: Santiago Huaniqueo y Santiago Huetamo, Santiago Chitutetelco, en Puebla. Santiago San Joaquín, en Querétaro. Ah, y uno más en Oaxaca:

Santiago Asunción Ixtaltepec. Añada Su Ilustrísima los de San Luis Potosí: Santiago Tamanzunchale y Santiago Villa de Arriaga. Me cansé, Ilustrísima —aún no estoy para nada—, le mando copiar los que olvidé, por orden alfabético: Santiago Ures, Sonora; Santiago Atzalan, Veracruz; Santiago Pinos, Zacatecas; Santiago Acahualtepec, Ixtapalapa, Distrito Federal; Santiago Acatlán, Tepeaca y Santiago Acozac, en Puebla; Santiago Acutzilapan, Estado de México; Santiago Ahuixotla, Distrito Federal; Santiago Alseseca, Puebla; Santiago Atlepetlac, Distrito Federal; Santiago Bayacora, Durango; Santiago de los Caballeros, Sinaloa; Santiago Casandéjé, Estado de México; Santiago Clavellinas, Oaxaca; Santiago Cochochitlán, Estado de México; Santiago Coltzingo, Puebla; Santiago de Comanito, Sinaloa; Santiago Cuauila, Tlaxcala; Santiago Cuautenco, Estado de México; Santiago Cuautlalpan, Estado de México; Santiago de Cuedhá, Guanajuato; Santiago Cuitlapaltepec, Estado de México; Santiago Cuixtla, Oaxaca; Santiago Chilixtlahuaca, Santiago Auquillilla, Oaxaca; Santiago Domingullo, Oaxaca; Santiago Etlá, Oaxaca; Santiago Yayoltinguis, Oaxaca; Santiago de la Herradura, Zacatecas; Santiago Huajolotipac, Oaxaca; Santiago Ixtaltepec, Oaxaca; Santiago Jacotepec, Oaxaca; Santiago Jicayán, Oaxaca; Santiago Lachivía, Oaxaca; Santiago Lapaguía, Oaxaca; Santiago Malacatepec, Oaxaca; Santiago Mamlahuazuca, Estado de México; Santiago el Menor, Santiago Textitlán, también, ¿cómo no? en Oaxaca; Santiago Mexquititlán, Querétaro; Santiago Michac, Tlaxcala; Santiago Miltepec, Estado de México; Santiago Mitlatongo, Oaxaca; Santiago Mixtla, Veracruz; Santiago del Monte, Estado de México; Santiago Naranjas, Santiago Juxtlahuca, Oaxaca; Santiago Nuxaño, Oaxaca; Santiago Oxtempan, Estado de México; Santiago Oxthoc, Estado de México; Santiago Patlanalá, Oaxaca; Santiago de la Peña, Veracruz; Santiago Petlacala, Oaxaca; Santiago de Pinos, Jalisco; Santiago Quetzalapa, Oaxaca; Santiago Quetzoltepec, Puebla; Santiago Quiavicuzas, Oaxaca; Santiago Quiavigoló, Oaxaca; Santiago Quiopepec, Oaxaca; Santiago del Río, Oaxaca; Santiago Salinas, Guerrero; Santiago Tejocotillos, Estado de México; Santiago Temixco, Guerrero; Santiago Teotlaxco, Oaxaca; Santiago Tepalcpaa, Estado de México; Santiago Tepalcatlápam, Distrito Federal; Santiago Tepetiopac, Tlaxcala; Santiago Tepetitlán, Estado de México; Santiago Tepitongo, Oaxaca; Santiago Tepopula, Estado de México; Santiago Tegla, Puebla; Santiago Tezontlale, Hidalgo; Santiago Tilapa, Oaxaca; Santiago Tiño, Oaxaca, Santiago Tlachcoalco, Tlaxcala; Santiago Tlalpan, Tlaxcala; Santiago Tlaltelolco, Jalisco; Santiago Tlalpacco, Estado de México; Santiago Tlamazapa, Guerrero; Santiago Tlapacoya, Hidalgo; Santiago Tlapanaloya, Hidalgo; Santiago Tlatapusco, Oaxaca; Santiago Tlaxomulco, Estado de México; Santiago Tolman, Estado de México; Santiago Totolimixpa, Jalisco; Santiago de la Unión, Guerrero; Santiago Xihuitlán, Veracruz; Santiago Xochimilco, Tlaxcala; Santiago Xonacatlán, Puebla; Santiago Yagallo, Oaxaca; Santiago Yanhuitalpan, Estado de México; Santiago Yeché, Estado de México; Santiago Yosoticho, Oaxaca; Santiago

Zotoluca, Tlaxcala; Santiago Zula, Estado de México.

Perdonará Su Ilustrísima este alarde geográfico, tan contrario a la humildad de mis conocimientos. Pero lo creo necesario para la explicación de mi actitud y respaldo de mis hechos.

¡Dieciséis Santiagos me tocaron en suerte en estos contornos! Era para pensarlo. Porque, además, repare Su Ilustrísima en ello: el nombre de Santiago, como patronímico, no es lo frecuente que esta múltiple advocación parecería justificar.

La razón, lo mismo para San Martín que para Santiago, es que adoran el santo por la peana. ¿No se oye decir, y perdone Su Ilustrísima la falta de educación en honor a la verdad, no se oye decir: "Se cree el señor Santiago y no es ni los huevos de su caballo"?

Ilustrísima: primero fue una sospecha, luego una seguridad dolorosa para mi pecho cristiano. Tardé más de dos años en darme cuenta. Eche su Ilustrísima la lentitud a lo espeso de mi caletre. Sabe de sobras su Ilustrísima las rarezas —por no decir otra cosa— que perduran en las oscuras mentes fanáticas de estos catecúmenos. Me habían advertido de las supersticiones enemigas de la buena religión, de la unión sacrilega de paganismo e idolatría con nuestra santa religión, del politeísmo unido al misticismo, del animismo revuelto con la ortodoxia, con el triste resultado que es de suponer; pero hay que verlos —Su Ilustrísima los ha visto— los brazos en cruz, inmóviles, de rodillas, horas y horas, impasibles, de piedra, frente a la imagen que adoran. Ahí sí miran de frente, como son incapaces de hacerlo con ningún ser humano, por miedo del mal de ojos, que hasta ahí llega todavía, su ignorancia. Cuando los oigo tildar de hipócritas, por este hecho, procuro desvirtuar ese lugar común y explicar el porqué, inficionados, como lo están, de brujería. No es hipocresía, no es engaño: sino ignorancia y superstición. Dicen: "Echale copal al santo aunque le jumeen las barbas". Y no es imagen o figuración, sino la triste realidad: al lado de cada altar, al pie de cada Santa figura, como cuando uno se descuida encuentra el brasero con la resina encendida.

Su afición a los caballos, su respeto por ese cuadrúpedo, su adoración, se oye en muchas coplas, típicamente mexicanas:

*Mi mujer y mi caballo
los dos murieron a un tiempo,
mi mujer, Dios la perdone,
mi caballo es lo que siento.*

Al llegar, la general afición por San Martín, patrón del pueblo, me pareció natural, a pesar de la desproporción de la afluencia ante su altar comparado con los demás, dejando aparte, por razones obvias, el culto a Nuestra Señora de Guadalupe.

Me apliqué, pues, en mis pláticas, en contarles la muy edificante historia del gloriosísimo santo pareciéndome, además, muy puesto en razón y al alcance de sus primitivos caletres, varias de las aventuras de su dilatada vida: su encuentro con los bandidos, su contestación al "¿Tienes miedo?" de uno de ellos, muy clara para la idiosincrasia de quienes tienen en tan poco la vida. Su muerte, tan extraordinaria, acostado en ceniza, me pareció que habría de llegarles directamente al corazón. Vi, con el disgusto consiguiente, que su interés no radicaba en ello. Al contrario, no les importaba nada.

Poco a poco me di cuenta de que lo que les movía el alma, con perdón de su Ilustrísima, no eran San Martín, sino su caballo. Tal como su Ilustrísima lo oye. A quién adoraban mis bárbaros feligreses, si se puede llamar así, no era al santísimo varón, sino a su cabalgadura. Me explico así el crecidísimo número de Santiagos y Martines entre los pueblos antes citados, ya que en estas tierras siguen vivos, como hace cuatro siglos, el asombro y la adoración por los caballos de los conquistadores.

Y empecé a oír historias extrañas: el "caballito", como dicen, corría por el campo tan pronto como anoecía. No había quien no me certificara haberle oído galopar por todos los contornos. (—Sus patitas— como dicen.) Y aun aseguraban que, por la mañana, si se iba temprano a la iglesia, todavía se notaba el barro pegado a sus cascos.

Me empeñé en luchar contra tal monstruosidad, en enseñarles que lo que tenía por tierra apegotada a las herraduras, eran sencillos desconchados del oro. No contestaban nada, ni se daban por aludidos: como si hablara a las paredes. —¿No lo ves? —Sí— contestaban, pero yo veía clarísimamente que no me hacían el menor caso, como si les dijera despropó-

sitos; seguros de que el caballo de San Martín les protegía y velaba por ellos, tal vez contra mí. Como si les predicara en provecho de mi dedo — como se dice todavía por mi tierra.

Ilustrísima: luché durante tres años con todas las armas que Dios puso en mis indignas manos, en mi mente indignada. ¿Cómo es posible que su idolatría llegara hasta ese extremo? Porque acepto que en el crepúsculo de sus cabezas poco claras adoren piedras o pedruscos; ¡pero llevar su insania a reverenciar un animal que únicamente como atributo llega a los altares, sería tanto como rezarle, por ejemplo, a las llaves de San Pedro! Un ídolo nada tiene que ver con nuestra Santa Religión, pero menos, si es posible, animales como lo son, al fin y al cabo, los caballos. Hacer en ellos adoración es blasfemia, es profanación, es reniego, es befa. Por mucho que les deba la conquista, no fue suya, sino de Dios.

Recurrí a todos los extremos, les hablé claro, tal como creí deber hacerlo, lo cual no facilitó mi ministerio. Nunca pude entablar conversación con ellos acerca de esta barbaridad. Callados, diciendo a todo, falsamente, que sí; parecía como si mi empeño les llevara exactamente a empeñarse en lo contrario. Hasta que no pudo más mi paciencia. Aseguro a su Ilustrísima que resistí lo indecible y fue mucho. ¡Qué gente más cerril!

Aguanté, pero no me resigné; toleré, pero hubo momentos en que ya no pude sobrellevar el peso de tanto absurdo, de tanto empecinamiento. Tengo buenas tragaderas, Ilustrísima, hasta la manga quizá demasiado ancha, pero presenciar, día tras día, ese insulto a nuestra religión, fue algo que, por muy paciente que sea, iba más allá de las fuerzas de un santo; y estoy muy lejos de serlo. Tragué saliva, me revestí de paciencia, pero no me pude conformar, una vez emprendida la lucha, ni transigir. Me cargué de razón, tasqué el freno, hasta que, un día, me vinieron con el cuento de que el dichoso caballito había obrado un milagro: de una patada, había hecho brotar una fuente al pie de lo que fue un teocali. A lo que decían, allí mismo se veían relucientes las huellas del famoso animal. Intenté hacerles comprender la imposibilidad de tal cosa: que si milagro había, era de San Martín y no de su caballo. No hubo manera. No me miraban; yo sentía viva, cada día más dura, su resistencia, su incredulidad acrecentada. Era imposible seguir así. Cada vez acudían menos a recibir los sacramentos.

Entonces, Dios me perdona, tomé la única resolución que tenía a mano: el 11 de noviembre, fiesta de nuestro venerado patrón, lo quité de su cabalgadura y frente al atrio quemé el famoso "caballito".

Lo que resultó otros se lo habrán contado, que yo no podría porque de la primera pedrada me desnucaron. Parece que luego me llevaron arrastrando por la plaza y que si no es por el presidente municipal y unos soldados, acaban conmigo.

Se me olvidaba otra increíble irreverencia: me la contó el sacristán —buena persona, que le recomiendo—: aprovechando cualquier descuido, cuando podían, cuando se daban cuenta de que no les veían, le daban de beber tequila al dicho animal.

Juzgue la superior clarividencia de su Ilustrísima, etc. . . , etc.



UNA CONCEPCION NAHUATL DEL ARTE

(Viene de la pág. 2)

cribimos el mencionado texto, testimonio elocuente de la atribución que hacían los nahuas del origen de su arte a la cultura tolteca:

Toltécatl: *el artista, discípulo, abundante, (múltiple, inquieto, El verdadero artista: capaz, se adiestra, (es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las (cosas con su mente.*

El verdadero artista todo lo saca (de su corazón; obra con deleite, hace las cosas con calma, (con tiento, obra como tolteca, compone cosas, (obra hábilmente, crea; arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.⁵

Vista así brevemente la que pudiéramos llamar conciencia histórica náhuatl acerca del origen de su arte, pasamos a considerar el segundo punto de este trabajo: la predestinación que presuponia el llegar a ser un artista dentro del mundo náhuatl.

2) Predestinación y características personales del artista náhuatl.

No sólo en el mundo náhuatl, sino aun en nuestra propia cultura, es verdad aceptada que se requieren numerosas cualidades para llegar a ser artista. En la ciencia y en el arte no deja de ser verdadero el refrán latino que dice: *Quod natura non dat, Salmantica non praestat* (lo que la naturaleza no da, Salamanca no presta). Pues bien, esto mismo, pero en función de su mitología y su pensamiento astrológico, lo repiten también los nahuas respecto de los artistas.

Para llegar a ser como los toltecas, hacía falta estar predestinado a ello. Esa predestinación se manifestaba de doble manera. Por una parte era necesario poseer una serie de cualidades: ante todo ser "dueño de un rostro y un corazón", es decir, tener una personalidad bien definida. Además, como lo veremos en el texto que a continuación se transcribe, convenía haber nacido en una de las varias fechas que según los conocedores del calendario adivinatorio, eran favorables a los artistas y a la producción de sus obras. Pero esto último estaba necesariamente condicionado a que el artista tomara en cuenta su destino, se hiciera digno de él y aprendiera a dialogar con su propio corazón. De otra suerte, él mismo acabaría con su felicidad, perdería su condición de artista y se convertiría en un farsante necio y disoluto.

A continuación transcribimos un texto de los informantes de Sahagún en el que se expone claramente el tema de la predestinación del artista en el mundo náhuatl:

El que nacía en esas fechas (Ce Xóchitl: Uno Flor...), fuese noble, o puro plebeyo, llegaba a ser amante del canto, divertidor, comediante, artista. Tomaba esto en cuenta, merecía su bienestar y su dicha, vivía alegremente, estaba contento en tanto que tomaba en cuenta su destino, o sea, en tanto que se amonestaba a sí mismo, y se hacía digno de ello.

Pero el que no se percataba de esto, si lo tenía en nada, despreciaba su destino, como dicen, aun cuando fuera cantor o artista, forjador de cosas, por esto acaba con su felicidad, la pierde. (No la merece). Se coloca por encima de los rostros ajenos, desperdicia totalmente su destino.

A saber, con esto se engríe, se vuelve petulante. Anda despreciando los rostros ajenos, se vuelve necio y disoluto su rostro y su corazón, su canto y su pensamiento, ¡poeta que imagina y crea cantos, artista del canto necio y disoluto!⁶

Corroborando esa necesidad de tomar en cuenta su propio destino, existe otro texto en el que se presenta lo que pudiera llamarse el fundamento moral del artista. Se señalan en él las consecuencias que podía tener para el artista obrar con cordura, haciéndose observante de las tradiciones religiosas de su pueblo. Como en otros casos, se indica también en este texto en forma positiva y negativa lo que sucedía al artista que celebraba las diversas fiestas en honor de los dioses protectores del arte. En este caso se trata de la solemnidad que caía en el día calendárico "Siete Flor":

Y el signo Siete Flor se decía que era bueno y malo.

En cuanto bueno: mucho lo festejaban, lo tomaban muy en cuenta los pintores, le hacían la representación de su imagen, le hacían ofrendas.



Guerrero tolteca con un tocado de Tláloc, dios de la lluvia

En cuanto a las bordadoras, se alegraban también con este signo. Primero ayunaban en su honor, unas por ochenta días, o por cuarenta, o por veinte ayunaban.

Y he aquí porque hacían estas súplicas y ritos:

para poder hacer algo bien, para ser diestros, para ser artistas, como los toltecas, para disponer bien sus obras, para poder pintar bien, sea en su bordado o en su pintura.

Por esto todos hacían incensaciones. Hacían ofrendas de codornices. Y todos se bañaban, se rociaban cuando llegaba la fiesta, cuando se celebraba el signo Siete Flor.

Y en cuanto malo (este signo), decían que cuando alguna bordadora quebrantaba su ayuno, dizque, merecía volverse mujer pública, ésta era su fama y su manera de vida, obrar como mujer pública...

Pero la que hacía verdaderos merecimientos,

la que se amonestaba a sí misma, le resultaba bien: era estimada, se hacía estimable, donde quiera que estuviere, estaría bien al lado de todos, sobre la tierra. Como se decía también, quien nacía en ese día, por esto será experto en las variadas artes de los toltecas, como tolteca obrará. Dará vida a las cosas, será muy entendido en su corazón, todo esto, si se amonesta bien a sí mismo.⁷

Al igual que los textos anteriores pudieran aducirse otros varios en los que se habla de la educación especial que recibían los distintos artistas: la severidad y los métodos de enseñanza de las *cuicacalli* o casas de canto. La forma como se proponían los maestros dar a los bizoños artistas "un rostro sabio y un corazón firme como la piedra". Sin embargo, ante la imposibilidad de tratar todos estos temas en un breve ensayo, optamos por presentar en seguida las principales clases de artistas, tal como las describen los mismos nahuas. Al aparecer sus distintas figuras, se irán precisando otras varias características fundamentales del artista en el mundo náhuatl.

3) Diversas clases de artistas.

En la *Colección de Cantares Mexicanos* de la Biblioteca Nacional de México hay varios textos en los que se describen reuniones de poetas, cantores y danzantes. En su *Historia Chichimeca Ixtlilxóchitl* habla también de algo muy semejante a lo que hoy llamaríamos academias literarias y musicales. Y en general, en casi todos los cronistas e historiadores antiguos, se repite que en el mundo náhuatl pre-hispánico había numerosas clases de artistas. Pero, tal vez el testimonio más interesante lo encontremos de nuevo en los textos de los informantes indígenas de Sahagún.

Existe en la documentación náhuatl recogida por Fray Bernardino, toda una



"enseña al barro a mentir"

sección referente a las diversas categorías de artistas. Una vez más repetimos que no es posible presentar aquí toda esa sección. Únicamente daremos los textos que se refieren a algunas clases de artistas: el artista de las plumas, el pintor, el alfarero, el orfebre y el platero.

Comenzando por el *amantécatl*, artista de las plumas, veremos que el texto que describe su figura, señala ya dos cualidades fundamentales del artista náhuatl: poseer una personalidad bien definida, o como decían los indios "ser dueño de un rostro y de un corazón", y además de esto la que debe ser suprema finalidad de su arte: "humanizar el querer de la gente". Y después de presentar el lado positivo del *amantécatl*, que como se sabe trabajaba penachos, abanicos, mantos y cortinajes maravillosos hechos de plumas finas, se traza luego en el mismo texto el lado negativo, aplicable a los torpes artistas de las plumas:

*Amantécatl: el artista de las plumas.
Integro: dueño de un rostro, dueño
de un corazón.*

*El buen artista de las plumas:
hábil, dueño de sí,
de él es humanizar el querer
de la gente.*

*Hace trabajos de plumas,
las escoge, las ordena,
las pinta de diversos colores,
las junta unas con otras.*

*El torpe artista de las plumas:
no se fija en el rostro de las cosas,
devorador, tiene en poco a los otros.
Como un guajolote de corazón
amortajado,
en su interior adormecido,
burdo, mortecino,
nada hace bien.
No trabaja bien las cosas,
echa a perder en vano cuanto toca.⁸*

La figura del *tlacuicthlo*, pintor, era de máxima importancia dentro de la cultura náhuatl. El era quien pintaba los códices y los murales. Conocía las diversas formas de escritura náhuatl, así como todos los símbolos de la mitología y la tradición. Era dueño del simbolismo, capaz de ser expresado por la tinta negra y roja. Antes de pintar, debía haber aprendido a dialogar con su propio corazón. Debía convertirse en un *yoltéotl*, "corazón endiosado", en el que había entrado todo el simbolismo y la fuerza creadora de la

religión náhuatl. Teniendo a Dios en su corazón, trataría entonces de transmitir el simbolismo de la divinidad a las pinturas, los códices y los murales. Y para lograr esto, debía conocer mejor que nadie, como si fuera un tolteca, los colores de todas las flores:

*El buen pintor:
tolteca (artista) de la tinta negra
y roja,
creador de cosas con el agua negra...*

*El buen pintor: entendido,
Dios en su corazón,
que diviniza con su corazón a las cosas,
dialoga con su propio corazón.*

*Conoce los colores, los aplica, sombrea.
Dibuja los pies, las caras,
traza las sombras, logra un perfecto
acabado.*

*Como si fuera tolteca,
pinta los colores de todas las flores.⁹*

La descripción del pintor y del artista de las plumas nos han ofrecido ya varios rasgos del artista en el mundo náhuatl. La figura del alfarero, *zuquichiuhqui*, "el que da forma al barro", "el que lo enseña a mentir", para que aprenda a tomar figuras innumerables. Sin ser un perrillo, la figura de barro semejará un perrillo; no siendo una calabaza, parecerá serlo.

Dialoga también con su propio corazón, "hace vivir a las cosas". Su acción da vida a lo que parece más muerto. "Enseñado a mentir a la tierra", tomarán forma en ella y parecerán vivir toda clase de figuras:

*El que da un ser al barro:
de mirada aguda, moldea,
amasa el barro.*

*El buen alfarero:
pone esmero en las cosas,
enseña al barro a mentir,
dialoga con su propio corazón,
hace vivir a las cosas, las crea,
todo lo conoce como si fuera un tolteca,
hace hábiles sus manos.*

*El mal alfarero:
torpe, cojo en su arte,
mortecino.¹⁰*

Finalmente, para no alargar fuera de todo límite este artículo, concluiremos con un último texto en el que se presentan las figuras de orfebres y plateros. La nota fundamental de este texto es su realismo. La idea de que en el arte náhuatl se buscaba la representación, no por simbólica, menos dinámica de la vida. Al crear en el oro o en la plata la figura de un huasteco, o de una tortuga, o de un pájaro, o de una lagartija, se iba en pos



"representación dramática de la vida"

de una imagen de la vida en movimiento. El texto que a continuación se transcribe, debido también a los informantes de Sahagún, es elocuente por sí mismo:

*Aquí se dice
cómo hacían algo
los fundidores de metales preciosos.
Con carbón, con cera diseñaban,
creaban, dibujaban algo,
para fundir el metal precioso,
bien sea amarillo, bien sea blanco.
Así daban principio a su obra de arte...*

*Si comenzaban a hacer la figura
de un ser vivo,
si comenzaban la figura de un animal,
grababan, sólo seguían su semejanza,
imitaban lo vivo,
para que saliera en el metal,
lo que se quisiera hacer.*

*Tal vez un huasteco,
tal vez un vecino,
tiene su nariguera,
su nariz perforada, su flecha en la cara,
su cuerpo tatuado con navajillas
de obsidiana.
Así se preparaba el carbón,
al irse raspando, al irlo labrando.*

*Se toma cualquier cosa,
que se quiera ejecutar,
tal como es su realidad y su apariencia,
así se dispondrá.*

*Por ejemplo una tortuga,
así se dispone del carbón,
su caparazón como que se irá moviendo,
su cabeza que sale de dentro de él,
que parece moverse,
su pescuezo y sus manos,
que las está como extendiendo.*

*Si tal vez un pájaro,
el que va a salir del metal precioso,
así se tallará,
así se raspará el carbón,
de suerte que adquiera sus plumas,
sus alas,
su cola, sus patas.*

*O tal vez un pescado lo que va
a hacerse,
así se raspa luego el carbón,*



"las plumas nos han ofrecido ya varios rasgos del artista"

*de manera que adquiera sus escamas
y sus aletas,
así se termina,
así está parada su cola bifurcada.
Tal vez es una langosta, o una lagartija,
se le forman sus manos,
de este modo se labra el carbón.*

*O tal vez cualquier cosa que se trate
de hacer,
un animalillo o un collar de oro,
que se ha de hacer con cuentas
como semillas,
que se mueven al borde,
obra maravillosa pintada engalanada
con flores.¹¹*

Conclusión.

La breve presentación de textos indígenas acerca del origen histórico del arte náhuatl, según la opinión de los informantes de Sahagún, la predestinación y características personales del artista náhuatl, y finalmente la descripción de los artistas de la pluma, los pintores, los alfareros, los orfebres y plateros, dan al menos una idea de la riqueza documental de que se dispone para un estudio más amplio acerca de la concepción náhuatl del arte. Este estudio podría aprovechar los textos aducidos en este artículo y otros muchos más que hemos omitido.



"el simbolismo capaz de ser expresado por la tinta negra y roja"

Podría asimismo acudir a códices en los que se ilustra pictográficamente mucho de lo que encontramos en los textos. Resultan fundamentales a este respecto los *Códices Mendocino* y *Florentino*, para no citar otros más.

Después de estudiar en códices, textos indígenas y cronistas lo que podríamos llamar el pensamiento estético de los indios, el paso definitivo consistiría en tratar de descubrir la aplicación de estas ideas hecha por los artistas nativos en sus obras de arte descubiertas por la arqueología. Solamente así, relacionando códices, textos, cronistas y hallazgos arqueológicos, será posible penetrar por lo menos un poco en las modalidades y simbolismo propios del arte de la cultura náhuatl.

Quien haya leído con detenimiento los varios textos citados en este trabajo, podrá entrever la posibilidad que ofrecen para ir descubriendo poco a poco el sentido y las categorías propias del arte indígena. No aplicando *a priori* los moldes occidentales, sino descubriéndolos pacientemente, gracias a la lingüística, la filología, la arqueología y el estudio integral de la cultura, es como podrá uno acercarse al arte maravilloso de los nahuas.

Y debe señalarse también otro hecho de máxima importancia: el conocimiento del sentido y la misión del artista y del arte en el mundo náhuatl no es algo estático y muerto. Puede constituir una verdadera lección de sorprendente novedad dentro del pensamiento estético contemporáneo. En la concepción náhuatl del arte hay atisbos e ideas de una profundidad no sospechada. Recuérdese solamente que para los sabios nahuas la única manera de decir palabras verdaderas en la tierra era encontrando "la flor y el canto de las cosas", o sea el simbolismo que se expresa por el arte.

Con su corazón endiosado, como si fueran toltecas, buscaban los nahuas la forma mejor de introducir el simbolismo de la divinidad en el oro y la plata, en la piedra, en sus códices de papel de amate, en las danzas, la música y la poesía. El haber creado, "enseñando a mentir a las cosas", un mundo maravilloso de símbolos en el que la gente del pueblo encontrara el sentido de su vida, es tal vez la mejor confirmación del valor profundamente humano y sin duda universal, del arte náhuatl prehispánico.

NOTAS

1 O'Gorman, Edmundo, "El Arte o de la monstruosidad", en *Tiempo*, Rev. Mexicana de Ciencias Sociales y Letras, t. 1, N° 3, México, D. F., marzo 1940, p. 191.

2 Para el estudio crítico de las fuentes documentales de procedencia indígena náhuatl, ver: Garibay K., Angel Ma., *Historia de la Literatura Náhuatl*, 2 vols., Editorial Porrúa, México 1953-54, t. 1, pp. 9-56 y León-Portilla, Miguel, *La Filosofía Náhuatl*, estudiada en sus fuentes, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1956, pp. 7-30.

Además en el primer volumen publicado de la Serie "Fuentes indígenas de la Cultura Náhuatl", Informantes de Sahagún, *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*, Seminario de Cultura Náhuatl, Instituto de Historia, UNAM, 1958, pp. 9-37, se ofrece la historia de la investigación y documentos nahuas de los informantes de Sahagún.

3-11 Todos los textos a que se refieren las notas 3 a 11 se deben a los informantes indígenas de Sahagún. Fueron tomados del *Código Matritense de la Real Academia de la Historia*, Edición facsimilar de Francisco del Paso y Troncoso, vol. VII, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1907.

UNA NUEVA APROXIMACION

"Gritar a los cuatro vientos los secretos de la Escuela"...

Enrique Heine.

EL LIBRO DE LOS CANTARES de Enrique Heine goza entre el público alemán de una popularidad comparable a la que tienen entre nosotros las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Más aún, muchas de sus poesías nos hacen pensar, inequívocamente, en Bécquer. Como ésta, elegida al azar, en la traducción de Teodoro Llorente:

*¡Están emponzoñadas mis canciones!...
¿No lo han de estar, mi amor?
Tú mataste mis dulces ilusiones
Con tósigo traidor.*

*¡Mis canciones están emponzoñadas!...
¿No lo han de estar, mi bien?
Llevo en el alma sierpes enroscadas;
¡Te llevo a ti también!*

Esta fama de Heine como poeta no va sin equívocos, pues dejando aparte que muchos no la reconocen como legítima por fundarse en una poesía *convencional*, postiza, ribeteada por una sentimentalidad cursi, otros, más maliciosos, prefieren declararse partidarios incondicionales del poeta para poder condenar mejor al prosista, al hombre Heine.

Martín Greimer, uno de sus más recientes editores, ha acuñado esta ingeniosa frase: "No hay alemán que soporte a Heine, pero todos entonan de muy buen grado sus canciones." Y en apoyo de su agudeza nos recuerda que Schubert, Schumann, Brahms, Mendelsohn y "muchos otros" han puesto música a las poesías de Heine y "que el siglo XIX las cantó hasta la saciedad".

El mismo Heine había ya topado durante su vida con esta doble valoración de su obra, con el intento de distinguir una parte buena y otra mala; y sospechaba los juicios de valor que la motivaban, aunque sabía muy bien desbaratar la malicia de sus insinuaciones. "Desde hace mucho tiempo", nos dice en su ensayo sobre los "Soplones", lo cual no es casual que aquí precisamente se diga, "se me había hecho claro que con los versos no se va muy lejos, y por ello me he trasladado a la buena prosa". Y descartando las intenciones de los que se acogen a su poesía para liquidarlo como prosista eficaz y peligroso, ironiza: "Casi me da por creer que quieren hacerme un favor y obligarme a no desperdiciar mi talento ocupándome de temas ingratos"... la política y la religión.

En el Tercer Reich —la época de Hitler—, solía responderse cuando algún estudiante preguntaba algo sobre Heine a su profesor de literatura: "¡Aturdido!, Heine no es un poeta, Heine es un judío." Hoy se diría: "Heine no es un alemán, Heine es un poeta." Dos respuestas que a mi parecer caracterizan muy bien las dos épocas más recientes de la historia "espiritual" de Alemania, el estilo de su conversión y de su arrepentimiento.

¿Por qué antipatiza Heine a los alemanes? Por un motivo muy humano; porque los ha hecho blanco predilecto de su mordiente crítica; no le perdonan que los haya exhibido públicamente con rasgos a menudo brutales y repelentes, y muy frecuentemente ridículos. Con sus

A

HEINE

Por Emilio URANGA

libros en prosa, y alguno que otro también en verso, Heine ha ofrecido a los parisienses —¡pecado mortal!— el espectáculo de un pueblo de *filisteos* peligrosos y grotescos, y esta contribución a la risa del mundo no va sin un rencor profundo por parte de sus compatriotas. Hay que añadir, lo cual es de justicia, que Heine combate con su sarcasmo a la Alemania patriota y nacionalista, que para justificar sus empresas de dominio echa mano a todas horas del día, y en todas las estaciones del año, del orgullo *teutón*, de "los héroes balandronantes del germanismo que insultan sin parar a los franceses, y que nos declaran, a nosotros pobres poetas de la Joven Alemania, gabachos y

judíos", Alemania rencorosa y sanguinaria que no hay que confundir sin más con la Alemania que Heine creía representar como a su Patria más querida y de la que anhelaba ser amado:

*Un día soñé con una hermosa patria.
La encina se levantaba majestuosa
Y las violetas cabeceaban a gusto.*

Era un sueño.

Me besaba esa patria a la alemana

Y en alemán me decía:

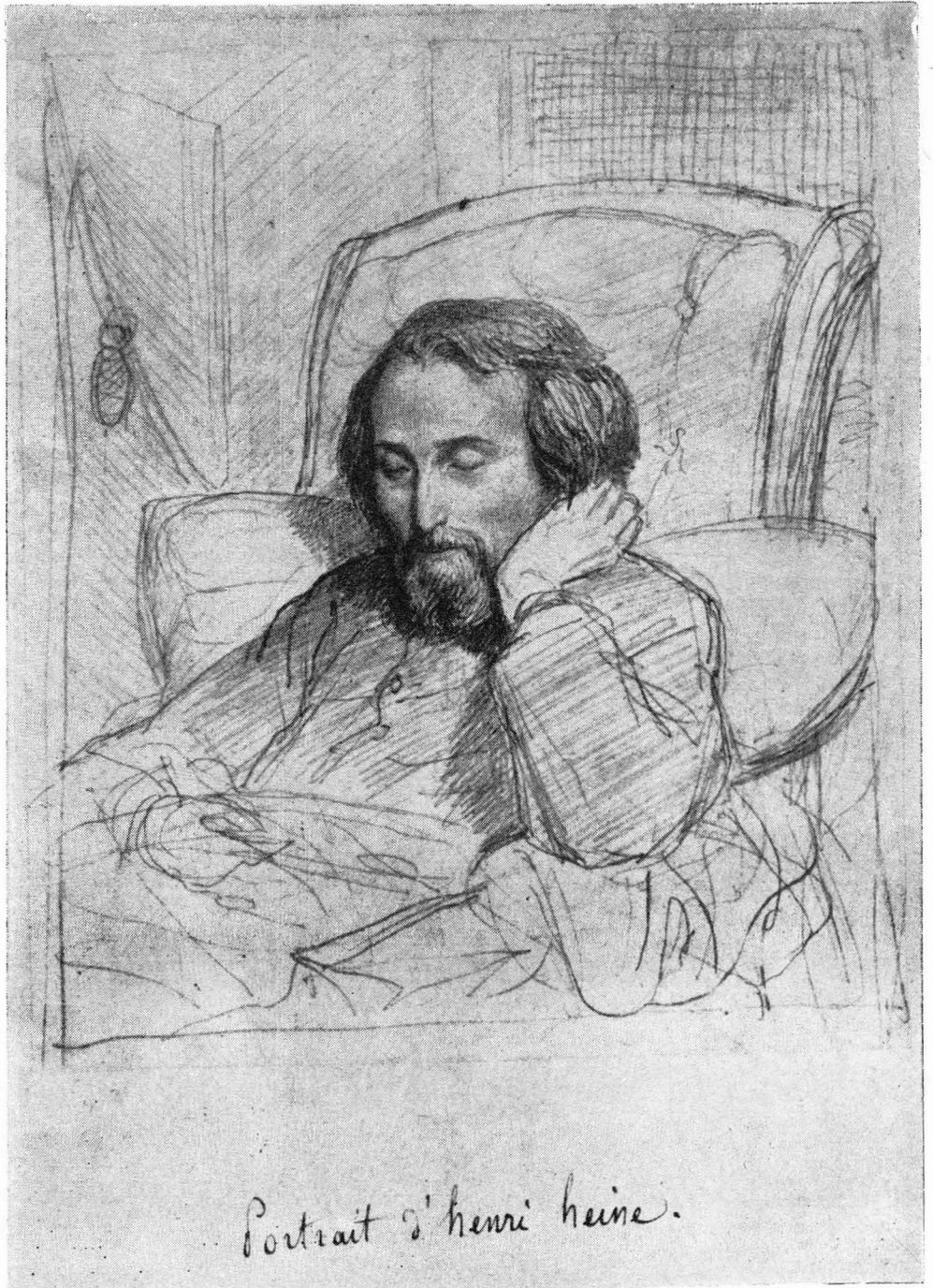
(Apenas puede creerse

Lo dulce que sonaba)

"Te amo".

Era un sueño.

De modo que se puede muy bien poner en duda que estas acusaciones de anti-patriotismo correspondan a la verdad. "¿Qué es lo que hay de cierto, como dicen ciertas gentes honestas, de ser yo culpable de un empujamiento y sobajamiento de Alemania, ante el extranjero?", se preguntaba el mismo Heine. Y por nuestra parte podríamos a la vez preguntar: ¿Hasta qué punto nos ofrece Heine una imagen fiel del alemán, fielmente deformado por su exaltado nacionalismo, y hasta qué punto es más bien la caricatura de ese alemán brotada del



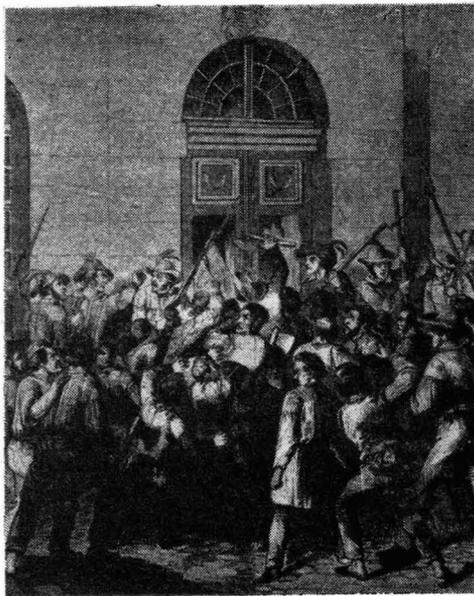
"Heine no es un alemán, Heine es un poeta"

humor descompuesto de un poeta *declassé*? Y la respuesta quizás sólo sea una: del alemán nacionalista sólo puede dar cuenta el *arte* de la caricatura, y Heine que sabía de estas cosas ha sido el artista que más felizmente ha abocetado, con rasgos inclusive *expresionistas*, este sombrío tipo inhumano.

Estamos acostumbrados —pese al reciente y ejemplar descalabro hitleriano— a contar a Alemania entre el grupo de las grandes naciones “civilizadas”, como se decía en el siglo XIX. Pero si se compara su historia con la de Francia e Inglaterra no dejan de acusarse curiosas particularidades que nos la hacen *sospechosa*. Para nosotros, pueblos hispánicos, no es difícil ver de qué se trata, pues España nos ofrece también un *modelo* de evolución anómala, retardataria, o rezagada. Dicho con palabras más claras: Alemania entra tarde, mucho más tarde que Francia, y no se diga que Inglaterra, por el camino de una industrialización y de una “revolución burguesa”; realiza muy tarde, y nunca de modo radical, sino siempre con compromisos, componendas y remiendos, el corte y aniquilación del feudalismo, lo mismo que España, hasta el día de hoy más bien hundida en él, que distanciada. Este tránsito, nunca cabal, del feudalismo al capitalismo da como resultado una estructura histórica y social rica en contradicciones. Nada es feudal en pureza, pero nada tampoco es moderno. Todo anda mezclado y revuelto.

El fenómeno cultural más claro al respecto es el romanticismo alemán. A nadie se le escapa que el romanticismo es medularmente una “vuelta a la Edad Media”, pero a nadie tampoco se le escapa que no se puede volver sin más a la Edad Media, sino que en esa vuelta está entrañada cierta aceptación del mundo moderno, de modo que el romántico quiere ser a la vez medieval y moderno, y no soltar ninguno de los extremos de la cadena. En la poesía de Heine estos forcejeos por no soltar los eslabones tan opuestos se resuelven muy frecuentemente en lo cómico, pues no sin comicidad se puede hacer circular por los patios de un castillo feudal a un ferrocarril. Pero lo más habitual es que el acorde de resolución de estas contradicciones suene armoniosamente. Heibel resumía muy agudamente su impresión del arte de Heine en esta comparación: la poesía de Heine es semejante a ese buey metálico de que nos habla la historia de Babilonia, en que se encerraban para achicharrar a su buena media docena de enemigos, pero que estaba construido tan ingeniosamente que los alaridos de las víctimas del tostador se resolvían por los tubos que escapaban y su combinación en una música melodiosa y suavísima que llegaba al rey de Babilonia para acariciarle los oídos mientras disfrutaba de sus banquetes. El alma del poeta está zarandeada, asada viva por sus contradicciones, pero el poema se plasma con rigurosa serenidad y belleza, aunque con su anticlimax cómico. Por ejemplo, en esta contraposición de la *voz* de la naturaleza, y del absurdo que hay en esperar que nos diga algo:

*Musitan las olas su rumor eterno . . .
El viento aúlla y las nubes pasan . . .
Las estrellas centilan en lo alto . . .
Mudas e indiferentes . . .
Y un tonto ahí clavado . . .
Espera una respuesta . . .*



“el sueño alemán de la revolución francesa”

En este sentido cumple muy bien el papel que se asignaba a sí mismo en la historia de la literatura: ejecutor testamentario del romanticismo e iniciador de la poesía moderna, nihilista o revolucionaria como luego veremos. Por las noches se siente escoltado por una vieja . . . pero digámoslo con sus propias palabras:

*En las noches de invierno
Y en mi cama
Vela conmigo la preocupación.
Se viste un camisón blancuzco,
Un negro gorro de dormir
Y fuma sin parar.*

*¡Sacude atrozmente la ceniza
Y me mira la vieja
Con tal cara . . . !*

*A veces sueño que han llegado
Una vez más las alegrías
De mayo y que soy feliz,
Que vienen los amigos y los bailes . . .
La vieja sacude la ceniza
Me rompe la pompa de jabón
Y se sueña ruidosa . . .*

Los que han viajado por Alemania no habrán dejado de percibir en este pueblo la combinación, a menudo feliz, de lo viejo y de lo nuevo, de lo tradicional y de lo moderno. Conservando sus viejas costumbres Alemania es un país íntegramente modernizado, por lo menos en lo que afecta a la “civilización” material. España en cambio excluye como enemigos irreconciliables lo viejo y lo nuevo. Una familia española con su almota de castillo en ruinas convive con la ruina de su castillo económico, de su miseria actual, política, social y cultural, no hay ni por asomo una síntesis. Los españoles se doran en el interior de su toro, pero de la hoguera no se escapan melodías sino las más atroces blasfemias. En Alemania las agencias contradictorias se tocan y se interpenetran armónicamente. No es infrecuente ver en las calles de sus hermosas ciudades *cuadros* a lo Heine. Me ha quedado muy grabado el espectáculo de una hermosa muchacha vestida con el traje regional que en un callejoncito de Freiburg se acercó a uno de esos monumentales caballos, los percherones, que tiran los carromatos cargados de toneles de cerveza, y le colgó con toda la ternura del mundo unas florecillas en el arnés, y con idílica sencillez se dedicó su buen rato a acariciarle la soberbia cabeza. ¿A quién

no le ha tocado toparse en uno de sus viajes con un grupo de alegres aldeanas, ataviadas con todas las galas de su vestimenta campesina, con su frescura, con su sencillez, que se suben bulliciosas para viajar en un compartimento de los más modernos ferrocarriles de Europa? En cambio un tren nuestro saturado de pobres braceros es un contraste hiriente entre la primera y la segunda clase, una inadecuación castigada con los estigmas de la miseria, de la enfermedad y de la humillación, entre los que tienen todo y los que no tienen nada. O para traer a cuento otro ejemplo. Estas superposiciones sin conciliación posible hacen pensar en una ciudad como el Cuzco en que las dos ciudades indígena y española se superponen sin penetrarse en lo más mínimo, la indígena como soporte, la española como pegote. En Alemania, repito, hay combinación armónica de lo viejo y de lo nuevo, de lo artesanal y de lo industrial, de lo tradicional y lo moderno.

Pero si bien el caso de síntesis feliz no puede negarse en los detalles, contemplando las cosas desde más lejos, o desde más alto, desde una dimensión histórica, los compromisos entre el feudalismo y el capitalismo imprimen a la nación un sello de contradicciones dolorosas y fatales, le plantean un problema y le lanzan un reto que hasta el día de hoy está muy lejos de haber resuelto, y que ha originado toda una serie de catástrofes de proporciones universales. Alemania es un pueblo que, a diferencia de Inglaterra y Francia, ha fracasado en todas sus *revoluciones* y el lastre de estos abortos sangra al pueblo interminablemente.

Heine ha puesto de relieve en su obra fenómenos o manifestaciones que son efecto de esta evolución anómala del pueblo alemán, y su crítica no es, por tanto, asunto de su perversidad sarcástica, cuando más bien efecto de un agudísimo don de observación para acuñar en sus escritos estas contradicciones entre dos mundos normados por leves enemigas, el feudalismo y el capitalismo. La caricatura que brota como expresión de estas contradicciones no la inventó Heine, y si a los alemanes les molesta, por lo menos a cierto tipo de alemanes ello es debido a que perseveran en ella y no les convence que se les venga a decir que se trata de una figura que tarde o temprano se desvanecerá. Haciendo pie en un empecinamiento que define al nacionalismo, hacen de esa desfigura la esencia misma de Alemania, el eterno compromiso desdichado entre feudalismo y capitalismo. El romanticismo alemán carga el acento en el aspecto reaccionario del problema alemán, y aunque moderno a su pesar glorifica las tradiciones más favorables al feudalismo. Nada más típico al respecto que su valoración del catolicismo. En cierto sentido se puede decir que la historia del romanticismo alemán es la historia de las conversiones al catolicismo o la amalgama de catolicismo y germanismo. Mezcla explosiva que Heine confesaba como su “principal enemigo”. Para combatirlo ha escrito sus libros más importantes.

Cuenta Heine en sus *Confesiones* que la idea de escribir *para los franceses* un libro sobre Alemania le surgió como réplica a otro libro sobre Alemania, el de Madame Stael. No se acaba de ver muy claro qué es lo que más le desagradaba en este libro, y si se rastrean sus concurrencias al respecto, se viene a parar en la

insinuación de que ese libro, aunque escrito por una mujer, está inspirado por un hombre, a saber, Augusto Schlegel, o sea, por un alemán romántico y catolizante. Dada la popularidad de la obra, no sólo entre los franceses sino en todo Occidente, valga la nebulosa exageración, se puede decir que todo el mundo tiene de Alemania una idea romántica, o más bien dicho, que se ha popularizado como única la idea que los románticos tienen de Alemania.

Ahora bien, esta Alemania de los románticos es una construcción favorable a su causa, una ideología al servicio de sus intereses. Pero tal imagen de Alemania está muy lejos de ser la única, y desde luego no corresponde a la verdad, no expresa fielmente el juego de representaciones que la realidad contradictoria de ese pueblo hace brotar en la mente de un observador agudo como era Heine. Alemania se refleja de otra manera en su fantasía, y puede compararse tal decantado con el que propone Schlegel al mundo por intermedio de la deliciosa señora Stäel. Se podría seguir ahondando en los motivos que llevan a Heine a rechazar ese *cuadro* de su patria, pero todas las agudezas con que sazona sus análisis paran siempre en el mismo punto. Se cuenta que visitando a Napoleón, y rechazando éste la visita a pretexto de que estaba en el baño, Madame Stäel declaró, "no importa, puedo verlo, el genio no tiene sexo". Pero Madame Stäel, sí; y su libro también, es femenino y ya puesto en plan de malicia, Heine añade: al igual que Augusto Schlegel. Y así por el estilo. Católico, romántico, femenino, el libro indudablemente le atraía, pero le tranquilizaba, y se hizo un cargo de conciencia salirle al encuentro. De aquí surgió como contraste un discurso nada romántico sobre Alemania, nada femenino, pese a su ligero estilo, y lo que es más importante: un libro que demuestra a ojos del mundo que tras de todas las piadosas leyendas sobre la religiosidad de los alemanes y su tranquilidad política hay otra cosa, hay un ateísmo intransigente y una preparación, una formación para la revolución. Alemania es, en la mente de Heine, un pueblo al filo de la revolución, de una revolución a la alemana. Si el libro de Madame Stäel está inspirado por la voluntad de contraponer a la Francia napoleónica, a la brutalidad de su prosa, una Alemania poética y soñadora, el de Heine es, más que un contraste, la mostración de una *afinidad* con Francia, la revelación de que detrás de esos pretendidos sueños, hay en verdad las pesadillas de un pueblo ávido de transformación y de destrucción.

Como estudiante recuerdo haber oído a mi maestro, el Dr. José Gaos, la interpretación de la "gran filosofía" alemana, la que va de Kant a Hegel, como una "gigantesca empresa, la última, de salvación del cristianismo". Frente a una modernidad immanentista, atea, materialista y científica, el idealismo alemán solía ser contrapuesto como una *magna teodicea*. Lo cual hace pensar en el duro juicio de Feuerbach sobre Leibniz: "le debemos haber hecho una vez más, casi en nuestros días, de la filosofía una sierva de la teología". No faltan razones para pensar que lo mismo hay que decir de Kant, Fichte, Schelling y Hegel; pero si no nos faltan razones tampoco nos falta un hombre que es más que una razón, casi es un sistema. Enrique Heine nos propone ver en esa

filosofía todo lo contrario a una teodicea, una destrucción de Dios, un deísmo. El "Dios ha muerto" de Nietzsche no surgió de la nada. La Alemania de Heine es atea y revolucionaria. Tal era el "secreto de la Escuela" que se propuso "gritar a los cuatro vientos".

Despertar a las gentes con redoble de tambor

Levantar a la juventud

Marchar a redoble siempre hacia adelante.

Esta es toda la ciencia

Esta es la filosofía hegeliana...

De modo, pues, que todo se resume en ver a la filosofía como "teodicea", o bien en sentirla como redoble de tambor. Lo cual tiene por lo pronto el efecto de que no se siga soñando o durmiendo. Hay que despertar. "Hemos recorrido —dice refiriéndose a la evolución de la filosofía alemana de Kant a Hegel—, y además con toda felicidad, el ciclo entero del pensamiento, ya está bien que pasemos a la política."

Creo que con mucha justicia ha insistido Albert Béguin, el conocido germanista francés, en destacar la importancia que tiene el *sueño* en el *alma romántica*. Pero no sólo para mostrar los antecedentes románticos del surrealismo, como sue-

le ocurrir, sino a la manera de Heine para rastrear los antecedentes de fenómenos históricos más importantes, como una revolución. Heine contrapone, en una página muy graciosa, el escritor alemán, al inglés y al francés. El inglés, nos dice en resumen, viaja, el francés vive de las delicias de la vida social, y el alemán, pobre y carente de mundo, sueña en su buhardilla. ¿Qué es lo que sueña? "Soñamos", dice, "a la alemana, es decir, filosofamos. Lo notable del caso es que las empresas prácticas de nuestro vecino de allende el Rhin, muestran una notable afinidad con los sueños filosóficos de la pacífica Alemania. Si se compara la historia de la filosofía alemana con la historia de la revolución francesa, podría llegarse a pensar que los franceses se encuentran tan atareados y ocupados con sus asuntos prácticos que no tienen tiempo para dormir y nos han encargado a nosotros, alemanes, dormir y soñar por ellos, y así la filosofía alemana, no es otra cosa sino el sueño alemán de la revolución francesa. Hemos cavado un abismo entre lo existente, lo tradicional, y lo nuevo, pero sólo en el reino del pensamiento, mientras que los franceses lo han hecho en el terreno social; en torno de la Crítica de la Razón Para se han congregado todos nuestros filósofos jacobinos que sólo perdonan la



"la importancia que tiene el sueño en el alma romántica"

vida a lo que esa crítica prescribe. Kant fue nuestro Robespierre. Vino luego Fichte con su yo, el Napoleón de la filosofía, penetrado por un amor sublime y por el más supremo de los egoísmos; omnipotencia del pensamiento y voluntad soberana, que tan pronto se da a improvisar un imperio universal como lo deja desvanecer, idealismo despótico, cruel y solitario. Bajo sus consecuentes pisadas suspiraban todavía flores escondidas que habían escapado con vida de la guillotina kantiana o que sin darse a notar habían florecido desde entonces, espíritus subterráneos de la tierra se ponían en acción y el suelo temblaba. la contrarrevolución estalló, y bajo la égida de Schelling volvió a ser reconocido, y hasta recompensado, todo el pasado con su cauda de intereses tradicionales. Bajo la restauración de la filosofía de la naturaleza empezaron a traficar los sombríos emigrantes, a intrigar sin descanso contra la razón y las ideas, el misticismo, el pietismo, el jesuitismo, el legitimismo, el romanticismo, el nacionalismo alemán, la sensiblería... hasta que apareció Hegel, el Orleans de la filosofía, que instituyó un nuevo gobierno, que ordenó que se constituyera un gobierno ecléctico, en que Hegel no reclamaba un puesto importante, pero a cuya cabeza estaba, y desde la cual prescribía constitucionalmente su lugar a los viejos jacobinos kantianos, a los fichteanos bonapartistas, a los pares de Schelling y a sus propias hechuras."

La actividad de Heine como escritor estaba inscrita muy conscientemente en esta preparación ideológica de la futura revolución. Deshacer todas las alianzas, destruir el poder de la tradición, sacudir las creencias religiosas, todo esto ayudaría a que la clase revolucionaria ascendiera al gobierno de la nación. La Alemania que Heine nos pinta es, en relación con Francia, un país políticamente retrasado, o como dirá Marx unos cuantos años más tarde: un anacronismo. En efecto, Francia tiene ya detrás, como historia cumplida, su revolución, Alemania por delante. Inclusive esa preparación ideológica de que hablamos se opera en Alemania bajo otros signos que en Francia. Los filósofos materialistas, ateos, del siglo XVIII, purgan sus audacias en las cárceles, en el destierro, en la clandestinidad y en el anonimato. Los filósofos idealistas alemanes, por el contrario, dictan sus consignas desde las Universidades del Estado, son inclusive consejeros de ese Estado al que están zapando con sus doctrinas. El esoterismo de sus ideas, la cara oculta de sus sistemas tiene, sin embargo, el mismo sentido que lo predicado por los filósofos ateos.

Cuenta Heine en sus *Memorias* que cierto día, en la Universidad de Berlín, contemplaba desde un ventanal el paisaje nocturno. Mientras el joven poeta estaba sumergido en la ensoñación que le procuraba esa magnífica noche estrellada, se acercó a su lado nada menos que el propio Hegel. Expresando su propia emoción Heine se soltó en disertaciones poéticas sobre las estrellas como "mansiones de los bienaventurados". Hegel le clavó la mirada de sus ojos azules y con sequedad le espetó: "Las estrellas no son más que una lepra blancuzca que le ha salido al cielo." Imagínese la sorpresa de Heine. Sin desanimarse volvió a la carga, y trató de convencer al filósofo de que en definitiva había que creer en la existencia



"entonan de muy buen grado sus canciones"

de un "local", de un recinto en que se daría albergue a los bienaventurados. Pero Hegel imperturbable, y esta vez con tajante rotundidad, volviéndose otra vez a Heine le apostrofó irónico: "¡Ajá! ¿Conque el señor quiere todavía que se le dé por allá arriba una propina en premio de haber cuidado a su madre enferma, y de no haber asesinado a su hermano?"

Por lo visto Heine no olvidó nunca esta lección de incredulidad radical que en privado le había dado Hegel, aunque la resolvió armoniosa y cómicamente diciendo que, en definitiva, lo que Hegel enseñaba es que "el buen Dios, no es verdad, como me decía mi abuelita, que esté en el cielo, sino que el buen Dios soy yo mismo, cada uno de nosotros". He aquí, pues, el *secreto* último de la sabiduría de la escuela, la quintaesencia de una justa preparación para la revolución alemana que se avecinaba.

¿De qué revolución hablaba Heine? Obviamente se trata de una revolución semejante a la francesa de 1789 ó sea una revolución hecha por la burguesía en contra de la nobleza, una liquidación del feudalismo. Pero si bien es cierto que se refiere a un movimiento de emancipación política, por el *anacronismo* alemán de que hemos hablado, tales reivindicaciones de libertad política, el reclamo imperioso de una emancipación de la burguesía, no podía dejar de arrastrar, o descubrir que existían, necesidades revolucionarias más profundas, más materiales, si se quiere; en una palabra, que esa revolución por hacerse ya tan tarde se confundía con la revolución proletaria. Heine supo ver muy bien que aquí andaban mezcladas dos aguas. Lo curioso del caso, lo verdaderamente alemán del caso, es que la preparación ideológica, el secreto de la filosofía, no era simplemente para la burguesía sino a la vez para el proletariado. Por ello pudo decir Engels, muchos años más tarde, que el proletariado "es el heredero" de la gran filosofía alemana. En esto se acusa una gran diferencia con los materialistas franceses precursores de una revolución burguesa, pero no proletaria, mientras que los idealistas alemanes lo son de las dos. Quizá se aclararía la situación si dijéramos que la revolución en que Heine pensaba

combinaba lo que nosotros los mexicanos hicimos en dos pasos: una revolución liberal y política en 1857, otra revolución social y económica en 1917. La revolución alemana era a la vez una y otra, en definitiva su divisa más profunda la acuñó el propio Heine al decir: "el pueblo tiene el derecho humano de comer". Y en una de sus poesías:

*Ni toques de campana
Ni oraciones de curas
Ni decretos de Estado
Muy bien intencionados
Ni tampoco cañones
Con granadas de cien libras
Podrán salvarnos
Queridos míos.*

*Ya no ayudan las sutilidades
De una retórica más que muerta.
Los ratones no se atrapan con*

*silogismos,
Han aprendido a sortear los sofismas
más finos*

*Y en estómagos hambrientos
No hace mella más que una lógica,
La de una buena sopa de fideo
Con buenos fundamentos de retazo
con hueso*

*O argumentos de filete de res
Adobados con citas de salchichas
de Göttingen.*

Los destinatarios de esta advertencia tan rotunda, esos "queridos míos", a los que Heine previene tan abiertamente, son los señores burgueses, de los que Heine no tenía, como aquí se ve, una idea muy elevada. En otra ocasión concretó muy a su estilo: "los ilustrados enrojecerían de vergüenza si pudieran ver en favor de qué gente han trabajado".

Y, sin embargo, Heine nunca fue comunista, hecho a primera vista más inexplicable si se piensa que en el año de 1844 trató con intimidad nada menos que a Carlos Marx, al "joven Marx" —andaba en los 26 años—, pero a segunda explicable por su condición de poeta "panteísta", del que dijo el propio Marx: "los poetas son tipos raros a los que no se les puede juzgar como al resto de los mortales".

Cuando Heine asistió, presumiblemente en compañía de Carlos Marx, a "las asambleas" de los trabajadores alemanes emigrados en París, a las reuniones de los *justos*, de los *puros* del socialismo, el espectáculo de ese comunismo severo, disciplinario, ascético, hecho de privaciones y de pobreza... su afición al comunismo recibió un duro golpe. Heine no pudo nunca sobreponerse a estas escenas. Lo deprimieron para el resto de su vida. Heine creía en un socialismo de la abundancia, utópico, y no tenía paciencia para ver cómo operaba la dialéctica desde esos primeros conglomerados miserables, malolientes, desgredados y puritanos, desde ese "socialismo de falansterio y de cuartel", o lo que él consideraba como el *desideratum* de toda política: un paraíso para todos los hombres, la abundancia, la belleza, la riqueza y la salud al alcance de todas las gentes. Lo cual de rechazo pone de relieve la grandeza moral de Marx que no se dejaba desanimar, como el poeta Heine, por estos inicios sórdidos del comunismo, por este socialismo que como dijo el propio Heine, "huele a queso y a vino baratos".

Vino la revolución tan preparada, vino y fracasó; mejor dicho, la burguesía se

mostró incapaz de utilizar el arma que los filósofos le habían puesto en las manos, no la supo o no la quiso blandir y celebró una componenda con su enemigo, con el feudalismo a nombre de que un tercero en discordia, su aliado, podría quedarse con la parte del león. Pasaron los años de las ilusiones y de los cantos marciales, pasó la juventud de Heine y lo visitaron impertinentes, como únicos amigos fieles de su vejez, la miseria y la enfermedad. Y para el Heine de la vejez, la filosofía alemana, cuyos secretos se había dedicado a divulgar, como hemos visto, se volvió tan inofensiva, tan inocente como antes le pareció destructiva y peligrosa. "El deísmo está vivo, vive con su vida más viva, y menos que nada se puede decir que la filosofía alemana actual lo ha matado." ¿Qué le hubiera dicho Hegel? Pero ya para entonces le importaba muy poco lo que podía responder Hegel. "La dialéctica berlinesa", dice, "tejedora de telas de araña es incapaz de mover a un perro de su sitio al lado del fogón, no es capaz de matar a un pobre, conque mucho menos a Dios". ¿Cómo ha cambiado Heine! Esa filosofía que era la precursora de la revolución la ve ahora como un juego ocioso e inofensivo. "He sufrido en propia carne lo poco peligroso que son sus asesinatos, asesina a las gentes y las gentes se quedan con vida." No nos oculta las causas de su conversión, por el contrario habla de ellas muy elocuentemente. "Me convirtió, dice, la lectura de un libro." "¿Un libro? Si, y un libro viejo, sencillo, humilde como la naturaleza y tan natural como ésta; un libro de presentación modesta y servicial, como el sol que nos calienta, como el pan que nos alimenta; un libro que nos mira tan familiar, tan benéficamente, como una vieja abuelita, que lee también cada día en ese libro, con sus queridos y temblorosos labios y con las gafas sobre la nariz... y ese libro se llama, simplemente, el libro, la Biblia."

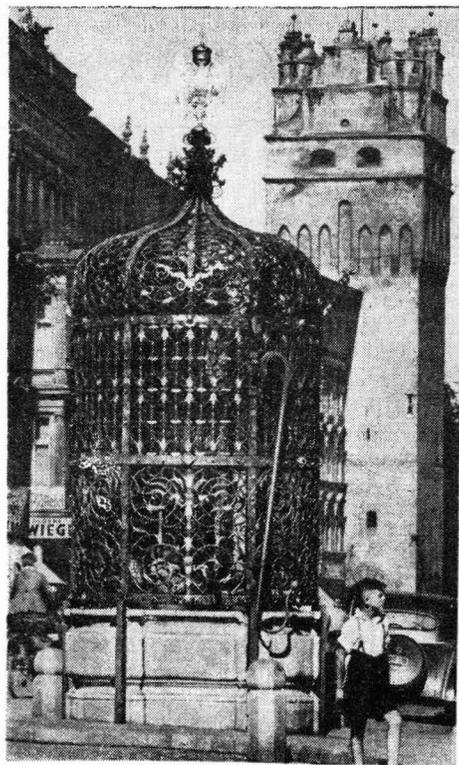
"El portero de la escuela Hegeliana, el malhumorado Arnold Ruge, afirmaba una vez, tieso y seguro o más bien, seguro y tieso, que con su garrote de portero, me había matado a golpes, en los *Anuarios de Halle*, y no obstante por la misma época, yo me paseaba ancho y orondo por los bulevares de París, tan inmortal como siempre. Este pobre y bueno de Ruge no pudo más tarde sustraerse a la más sana de las carcajadas cuando ya aquí en París, le confesé que nunca me di por enterado del contenido de esas atroces hojas, *Los Anuarios de Halle*, en que me había asesinado y a la vez mis cachetes rojos y rollizos, así como el buen apetito con que devoraba ostiones, lo convencieron de cuán poco merecía yo el nombre de un cadáver. En efecto, por entonces, estaba yo sano y rechoncho, me encontraba en el cenit de mi gordura, y era travieso y soberbio como el rey Nabucodonozor antes de su caída. ¡Años después me asaltó una metamorfosis corporal y espiritual!"

"Desde entonces he pensado a menudo en la historia de este rey de Babilonia, que se tenía a sí mismo por el buen Dios y que desde las alturas de su extravío se vino abajo, como una bestia que se arrastra por el suelo y que come yerba (pudo tratarse de la ensalada). En el grandioso y fastuoso libro de Daniel se encuentra esta leyenda que recomiendo para su edificación, no sólo al buen Ruge, sino también a mi amigo, más empecinado aún que Ruge, Carlos Marx, y a los señores Fe-

uerbach, Daumer, Bruno Bauer, Hengstenberg o como se llamen todos estos dioses sin dios. En general hay en la Biblia muchas historias bellas y notables, que merecerían su atención, por ejemplo, en el mero comienzo, la historia del árbol prohibido en el paraíso y de la serpiente, esta profesorcilla universitaria, que seis mil años antes del nacimiento de Hegel, sustentaba la filosofía hegeliana de punta a cabo. Esta marisabidilla sin patas, enseñaba con gran agudeza que el absoluto es la identidad del ser y del saber, que el hombre se hace Dios por el conocimiento, o lo que es lo mismo, que Dios adquiere una conciencia de sí mismo en el hombre. Esta fórmula no es tan clara como sus palabras en el original: ¡Si coméis del árbol del conocimiento seréis como dioses! La señora Eva sólo entendió de toda la demostración que el fruto estaba prohibido, y por estar prohibido se lo comió la buena señora. Pero apenas había probado la apetitosa manzana cuando perdió su inocencia, su inocente inmediatez, y encontró que estaba demasiado desnuda para una dama de su condición, la madre genérica de muchos futuros emperadores y reyes, y se puso a exigir un vestido. Desde luego no más que un vestido hecho de hojas de parra, pues no habían nacido todavía los fabricantes de sedas de Lyon y no había en el paraíso costureras y modistos, ¡qué paraíso! ¡Curioso, tan luego como la mujer adquiere la conciencia de sí misma, su primera idea, es pedir un vestido! Esta historia bíblica, y desde luego el discurso de la serpiente, que no logro quitarme de la cabeza, la antepondría de muy buena gana como epígrafe a la segunda edición de mi libro sobre Alemania para advertir, como en los jardines principescos sucede, a manera de leterrito: "¡Cuidado aquí hay abrojos e inmundicias!"

A manera de testamento Heine redactó las siguientes páginas.

"Quien entiende el sentido de mis palabras sabrá descubrir en todas, la más rigurosa unidad de pensamiento y una adhesión incommovible a la causa de la humanidad, a la idea democrática de la revolución.



"dos épocas que conviven"

"La declaración de que el futuro es de los comunistas, la pronuncio con acentos de preocupación y de miedo atroz... Con horror y temblor pienso en la época en que estos sombríos iconoclastas conquistarán el poder; con sus manos callosas pulverizarán sin piedad las estatuas de mármol de la belleza que tan caras son a mi corazón; reducirán a polvo todos los juguetes y fantásticas naderías en que consiste el arte, y que los poetas aman tanto; hollarán mi jardín de laureles y en su lugar cultivarán patatas; los lirios que ni se afanan, ni trabajan y no obstante están regiamente vestidos como nunca lo estuvo el rey Salomón en toda su gloria, serán desenraizados del campo de la sociedad; las rosas, novias holgazanas de los ruiseñores, a su vez juglares ociosos, serán desterrados... y, mi *Libro de los cantares* irá a parar a las tiendas de abarrotes donde servirá para hacer cucuruchos en que las viejas del futuro empaquetarán su café o sus cigarrillos. Yo preveo todo esto y me sobrecoge una indecible tristeza, en cuanto pienso en la ruina con que amenaza a mis versos el roletariado triunfante, versos que se irán al abismo en compañía del viejo mundo romántico. Y, sin embargo, confieso con toda sinceridad que el comunismo ejerce sobre mí una fascinación de que no puedo sustraerme; dos voces se levantan en mi interior que dan testimonio en su favor, dos voces que no pueden reducirse al silencio y son quizás seducciones del demonio..., pero sean lo que se quiera, de hecho me poseen y con ninguna fórmula de exorcismo consigo desprendérmelas.

"La primera de estas voces es la de la Lógica. ¡El demonio es un lógico!, dice Dante. Me tiene aprisionado un atroz silogismo y como no puedo refutar su premisa mayor: todos los hombres tienen el derecho de comer, me veo obligado a aceptar todas sus consecuencias.

"¡Ya puede irse a la nada este mundo viejo en que la inocencia está pisoteada, en que el egoísmo priva y el hombre es explotado por el hombre! ¡Ya puede irse a la nada este cementerio maloliente en que enseñorean la mentira y la podredumbre! Benditos sean los abarroteros que harán con mis poesías cucuruchos en que las viejas y buenas mujeres del futuro envolverán su café y sus cigarrillos, y a las que tales placeres les están negados en nuestro mundo actual de injusticia... ¡fiat justitia pereat mundos!"

"La segunda de las voces que me solicitan es todavía más poderosa e infernal que la primera, pues es la voz del odio, del odio que le tengo a ese partido, que el comunismo considera como el más terrible de sus enemigos, y que por tanto es nuestro enemigo común. Me refiero a los representantes del nacionalismo alemán, esos falsos patriotas cuyo amor a la patria no consiste en otra cosa sino en el idiota rechazo de todo lo extranjero, y en su aversión a los pueblos vecinos, partido que todos los días derrama su bilis sobre Francia. Estos muñones o epígonos de los teutones de 1815 los he odiado y combatido toda mi vida, y hoy que siento que mi espada se me escapa de las manos, me consuela la convicción de que el comunismo les dará el golpe de gracia; y no será un golpe de maza sino que con un simple pisotón el gigante los despanzurrará, como se aplasta a un sapo."

"Con esta convicción puedo abandonar en paz esta tierra."

PLAN SWIFT PARA REMEDIAR

LA

MISERIA

Por Ezequiel MARTINEZ
ESTRADA

UNA DE LAS OBRAS más sensatas que conozco sobre Economía Política, es el ensayo de Jonathán Swift titulado: "Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país, y para hacer de ellos un beneficio público" (1729). Se anticipa en muchos años a la inquietud de los filántropos que, afiliados o no a las escuelas fisiocráticas y socialistas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se aplicaron a estudiar las leyes de la producción y distribución de la riqueza en las naciones civilizadas. Sin embargo, nadie hasta muy recientemente alcanzó la objetividad científica del precursor. No se coloca a Swift entre los que dieron los primeros pasos inciertos por la senda de la Economía ni lo mencionan los ulteriores maestros de las ciencias económicas. Esta injusticia me parece que se debe a tres razones: a que fue excesivamente audaz, a que tuvo demasiado sentido común y a que escribía en buena prosa. Y por si fuera poco, tenía jocunda imaginación (es el autor de *Los viajes de Gulliver*), facultad negativa en los peldaños más bajos de la investigación. Sobre todo, era excelente observador; implacable crítico de lo que más tarde se acuñaría en frase lapidaria como "la injusticia social". Para evitarla ¿qué mejor que combatirla a ultranza, despiadadamente? El exceso de sensibilidad y de bondad es causa motriz de esa injusticia. La gente piadosa lo sabe bien.

Se propuso Swift como todo autor decente, además de idóneo, fustigar los atropellos que el poderoso comete con el débil, el rico con el pobre, el instruido con el ignorante, y fracasó estentóreamente. No porque fuera hombre piadoso, pues era frío y razonador, y no estaba afiliado a ninguna secta religiosa o política. Ni vociferaba, ni invocaba los derechos conculcados o los preceptos cristianos para hacer saltar por los aires la estructura del Estado capitalista. Jamás se propuso esa barbaridad; sencillamente quiso paliar la miseria de los irlandeses. No obstante, a mi juicio, y acaso sin habérselo propuesto él, Swift ha hecho con ese ensayo más que muchos tratadistas con obras en varios tomos sobre el capital, la propiedad privada, los robos legales que genera, entre ellos la pluvialia, y las monografías sobre moneda, créditos o salarios. A mí, al menos, nada me ha indignado tanto. Y es que en el fondo no son esos problemas otros que los de moral, humanidad, civilidad, como lo entendieron ya los antiguos. Swift no era un dogmático ni un catedrático. Escribía por el placer de hacerlo —naturalmente— y por imperativos de conciencia, por deberes categóricos. No aspiró a dar su nombre a una tesis, ni dejó, como Rousseau o James Mill, un documento para ser utilizado en la construcción de un sistema político o económico. Su ensayo plantea, con esa forma clara de razonar de los filósofos y los físicos del siglo XVIII, el problema de la Economía como tal —producción, comercio y consumo—, desvinculado de toda relación, y menos conexión, con otros fenómenos como ser políticos, financieros, religiosos, éticos, sentimentales, etc., que han dado lugar a la organización del saber técnico correspondiente en sendas cien-

cias. La tesis es, como lo indica el título, encontrar el procedimiento más eficaz, simple y racional para evitar la miseria en las familias prolíficas. Swift es un tecnólogo puro, como Taylor, y es preciso comprenderlo antes de refutarlo. Dice que da pena, al que viaja por Irlanda, ver tantas mujeres pidiendo limosna, cargadas con sus críos. Son madres que no tienen tiempo para dedicarse a otra tarea que



Jonath. Swift.

la mendicidad, y que pierden los hijos en cuanto éstos alcanzan edad de robar o de irse a otro país. Todo el mundo sabe que es agobiador el número de hijos de que se cargan esas infelices, pero embarullan el problema y no le hallan solución. Swift ha cavilado como economista y como irlandés en ese problema muchos años, y al fin halló que los planes excogitados hasta ese momento por los especialistas, se basaban en cálculos erróneos. También las madres calculaban mal. Los términos reales del problema son éstos: el niño recién nacido no origina gastos; durante el primer año no cuesta más de dos chelines, y es a esta edad cuando se debe disponer de ellos para evitar que los padres tengan que seguir alimentándolos y vistiéndolos. Pues lo cierto es que muchas madres matan sin necesidad apremiante a sus hijos, y no los aprovechan. Si se calcula que en el Reino Unido habrá alrededor de millón y medio de habitantes, de los cuales unas doscientas mil parejas en edad núbil; y si se descuentan treinta mil que pueden sostener a sus hijos, quedarán ciento setenta mil madres para socorrer. Término medio, nacen ciento veinte mil niños al año de padres pobres; ¿cómo criarlos? Tal como marchan de mal las cosas, no se les puede emplear en fábricas ni en huertas, y ya no se construyen casas ni se labra la tierra. Por otra parte,

rara vez un niño puede robar antes de los seis años, aunque tenga hambre.

Los comerciantes afirman que, varón o mujer, antes de los doce años no es "mercancía de trabajo" vendible, y el costo de mantenimiento hasta entonces habría subido a varias veces más que su precio en el mercado de la desocupación. La proposición de Swift, asesorado por un norteamericano muy entendido en la materia, es ésta:

Un niño sano y bien nutrido, al año es manjar delicioso, sea estofado, asado, hervido o hervido, fricasé o guisado. Dejando para cría una cuarta parte de los nacidos, como se hace con lanares, vacunos y porcinos, tendremos cien mil criaturas para ofrecer en venta. Esto merece un examen más detenido. Al llegar al mundo, un niño pesa unas doce libras; al año, si se lo alimenta bien, veintiocho. Se puede proveer al mercado durante todo el año, aunque es preferible hacerlo en el mes de marzo. Si alimentarlo y vestirlo ha costado dos chelines, ¿qué caballero no dará diez por él? Y si el comprador desea obtener economías, si es ahorrativo, puede desollar al niño que adquiera, y con la piel hacer guantes para las damas y calzado de verano para los caballeros. Una objeción aparece ahora: ¿y el abastecimiento? No habrá inconvenientes en hallar mataderos en Dublín, y puede asegurarse a los carniceros un abasto regular y constante. Aunque mejor sería aderezar al niño cuando aún está caliente del cuchillo, como hacemos —dice el autor— con los lechones. Un verdadero amante de su país, del progreso y de la buena mesa —tales los ingleses y escoceses— hallará por sí otros refinamientos al proyecto; ya se verá. En cuanto a la carne de edulto —posible competencia— no se espere sacar provecho; como la de los escolares que hacen ejercicio todo el día, es dura.

A este plan, expuesto en sus líneas fundamentales, siguen luego consideraciones de carácter político y, sin duda, satírico que afean la elegancia y sencillez del proyecto. Aparte esa intempestiva digresión, desde el punto de vista de la Economía pura es una concepción estupenda y fácilmente realizable. Además es malthusiano, eutanásico, bancario, mercantil, demográfico y resuelve, por añadidura, los problemas fastidiosos de la superpoblación y de la desocupación. Una maravilla por dondequiera que se lo mire, sensiblerías aparte. Sólo pueden oponérsele reparos de menor cuantía y extraños, en definitiva, al planteo científico, como ser: si todas las madres entendieran aritmética y contabilidad por partida doble, indispensables para aceptar de plano el negocio; si los caballeros y las damas de paladar grosero preferirán el cristianito al lechón, y otras fruslerías por el estilo. Esa sentimentalidad es lo que echó a perder la *Economía* de Marx, quien, después de haber averiguado qué es la mercancía, qué el trabajo humano asalariado, qué el jornal que se paga por él en el mercado de la oferta y la demanda, y qué las ganancias, salió con que era inicua la explotación del asalariado, como si eso tuviera algo que ver con la ecuación M-D-M. Por confundir las esferas de acción de las fuerzas sociales en juego, se han producido muchos cortocircuitos. Así, también, en los problemas de Derecho Público y de Enseñanza Superior, que se han enredado con otros de moral, historia, ciencias sociales, y hasta con ideas religiosas, obstando a los gober-



"quedarán ciento setenta mil madres para socorrer"

nantes y maestros el poder aplicar los mejores y más expeditivos métodos para gobernar sin oposición y para enseñar sin huelgas.

Claro; como dijo un gran economista, creo que sueco, cuando un genio encuen-

tra la solución de un arduo problema, lo toman por insano o por cronista del explorador Gulliver. O, como dijo un novelista armenio del siglo XIV, cuando todo está maduro para una cosecha abundante, cae una granizada y arrasa la huerta.

¿QUE ES ENSEÑAR LITERATURA?

ASI TODO PROFESOR de literatura al comenzar el curso ante la atención expectante de un grupo de jóvenes que le miran y escuchan, unos llenos de curiosidad e interés y otros con indefinible hermetismo se habrá hecho alguna vez esta pregunta. Y más de uno, sinceramente preocupado por la responsabilidad y trascendencia de su misión, irá más lejos añadiendo esta otra reflexión: pero... ¿se puede enseñar literatura?

Dichas preguntas surgen con fuerza al comparar la literatura con otras disciplinas de estudio. En una clase de física, por ejemplo, el problema desaparece. La materia a estudiar es algo concreto. El alumno desconoce una serie de hechos, fenómenos, leyes y relaciones que debe aprender en el curso. El aprendizaje de todo ello es un proceso claro, definido y limitado. Cuando el libro de texto no basta el profesor se limita a explicar el tema con más amplitud o más claridad hasta hacerlo comprensible. En este caso aprender es comprender en su sentido elemental, y la comprensión no es más que la aprehensión de hechos, leyes y relaciones previamente establecidos y en cierta forma inmutables. Incluso cuando se trata de hipótesis dicha aprehensión tiene las mismas características que el estudio de una ley ya establecida y demostrada. Ocurre lo mismo con el estudio de cualquier otra ciencia. Por eso la enseñanza de estas materias no presenta grandes problemas.

Pero cuando se habla de literatura, el significado del verbo enseñar es muy distinto. Porque no se trata esencialmente de impartir conocimientos o de la comunicación de conceptos intelectuales de existencia previa y clara que hablan directamente a la razón. Se trata de algo más y de mayor trascendencia en la total formación del individuo.

Se habla ahora mucho de crisis de la educación, pero en algunos países como Estados Unidos existe la marcada tendencia de concretar dicha crisis a los es-

Por Marcelino C. PEÑUELAS

tudios científicos lo cual es un evidente y peligroso error de perspectiva. Ello es debido a que los problemas planteados por los satélites rusos y la carrera de armamentos, en sus repercusiones inmediatas, son de carácter científico. Pero el tronco o base de la educación ha sido siempre, es y continuará siendo, ese proteico conjunto de disciplinas que se conocen con el nombre vago y general de letras o humanidades. Y la única forma de abrirse camino, de recibir algo de luz aunque sea cambiante y difusa en el doloroso proceso de intentar comprender y sentir las aspiraciones, conquistas y fracasos humanos es mediante el contacto de nuestra mente y espíritu con un Shakespeare, un Cervantes, un Dostoiewsky, un Toynebee o incluso un Einstein. Con una apreciación muy superficial del problema educativo el estudio de las ciencias ha sido



orientado en algunos países y sobre todo en Estados Unidos como si se tratase de una serie de ramas aisladas, suficientes por sí mismas y con raíces propias. Las consecuencias son evidentes. Un típico ingeniero o técnico, producto de este sistema, muy rara vez podrá llegar a ser un hombre culto aunque haya cursado varios años en la universidad. En este caso el apelativo científico que en su sentido más alto entraña esa educación superior resulta presuntuoso.

Es decir que la formación de hombres completos, objetivo necesario de cualquier sistema educativo, ha de partir de una base común de sólidos estudios humanísticos. Es conveniente repetirlo porque mucha gente se olvida frecuentemente de ello. Y para conseguirlo no hay otro medio que la lectura selecta e intensa de los libros que los siglos han ido seleccionando por contener, destiladas, las esencias culturales y humanas; por encima de fechas, fronteras y de deficiencias exteriores y accesorias. Así la importancia de la literatura, en su más amplio sentido, es evidente y no necesitaría panegíricos si no hubiera quien irresponsablemente saca estas cosas de quicio. Y todo lo relativo a su enseñanza deberá por tanto figurar en lugar destacado siempre que se hable del proceso educativo total.

El primer paso, y problema importante, es el de la enseñanza de la lectura. Aprender a leer; a leer bien, se entiende. Porque mucha gente, valga el lugar común, no sabe leer aunque sea capaz de leer. Y también en este sentido se puede llamar analfabeto no sólo a quien no ha recibido la instrucción elemental en el arte de la lectura, sino también al que, sabiendo leer, no lee. El resultado es el mismo y tan ignorante es uno como el otro.

Por lo que la enseñanza de la literatura está íntimamente unida a la de la lectura y comienza, o deben comenzar juntas. Y ello es tan importante que cuando son separadas en los pasos iniciales, en el necesario balbuceo de letras, palabras e ideas, luego es ya muy difícil unirlos de nuevo.

De aquí la extraordinaria importancia que cobran los maestros de primera y segunda enseñanza en este y en los otros aspectos de la educación. Una buena y sólida labor en los cimientos facilita y mejora todo el trabajo posterior. La selección de lecturas para niños que comienzan a leer con soltura cobra así capital importancia. Y todavía más cuando llega el momento de iniciar al muchacho en la lectura de las buenas obras literarias. Desde luego en la escuela secundaria los alumnos ya deben comenzar a leer a los grandes autores, aunque, como es natural, se les escape la mayor parte del contenido humano y literario de sus creaciones. Pero un buen maestro con entusiasmo, dedicación y competencia, puede hacer que dichas lecturas les resulten agradables y útiles en este importante y decisivo paso del proceso educativo.

Se ha discutido mucho la conveniencia y eficacia de llevar a las clases de adolescentes obras como el Quijote o Macbeth. Se ha razonado en pro y en contra, pero no cabe duda que un buen maestro puede hacerlo con éxito aunque la tarea está llena de obstáculos de todas clases. Una acertada selección previa del material acompañada de adecuada presentación y de sincero entusiasmo y amor por parte del maestro puede producir, y produce

frecuentemente, resultados sorprendentes (todo ello mucho más difícil y complejo que explicar el teorema de Pitágoras o el principio de Arquímedes por ejemplo) hasta el punto de que en buen maestro, que *inspire* a los alumnos, puede tener influencia decisiva en la orientación del joven, dejando marcada huella en sus gustos y preferencias para el resto de su vida. Frecuentísimos son los casos de jóvenes aficionados a las matemáticas o a las buenas lecturas por la simple y poderosa razón de que en la escuela secundaria tuvieron un magnífico maestro en estas materias. Y también lo contrario, muchos a quienes un mal maestro determinó que se despertara en ellos antipatía y repugnancia por la disciplina estudiada cuyas bellezas y valores eran consistentemente destruidos en clase. Entusiasmo y amor por lo enseñado y por la enseñanza, ese fuego que debe arder en el espíritu de todo maestro, además de competencia, resuelve el problema educativo de forma que las técnicas pedagógicas nunca pueden hacerlo. Claro es que dichas técnicas tienen también su relativo y secundario valor, pero últimamente se ha exagerado su importancia en algunos sistemas educativos al colocarlas en lugar preferente, por encima de todo lo demás. Esto es evidente en las escuelas públicas norteamericanas.

De suerte que el momento crítico, de mayor trascendencia para la futura formación en el campo de los estudios literarios (y en los otros también) queda localizado en esa época, indefinible exactamente, en que el alumno comienza a despertar a las ilusiones y sinsabores que lleva consigo la pubertad, principio de la madurez física mental y moral de la persona. Y esa época crítica llena de sueños y crudas realidades coincide con los años en que los jóvenes cursan la segunda enseñanza. Entonces se forman los cimientos sobre los que descansará toda esa compleja y ambiciosa fábrica de lo que se conoce con el nombre de *educación superior* o universitaria.

Desde luego al ingresar el estudiante en la universidad es ya poco menos que irremediabilmente tarde para comenzar a iniciar al joven en el fascinante y amplio campo de los estudios literarios. Esta es la frecuente situación que tienen que afrontar los profesores de literatura en las universidades. Y es peligroso en este caso orientar la clase hacia los estudiantes deficientemente preparados. Claro es que no hay que perderlos de vista pero nunca a costa de bajar el nivel de la clase. La educación universitaria ha de ser necesariamente selectiva si quiere seguir siendo *superior*.

Las consideraciones precedentes tocan el tema central de esta digresión sólo de una forma indirecta. Y es que el intento de tratar dicho tema de frente, directamente, corre el peligro de que lo esencial se nos escape de las manos. En otras palabras, el intentar someter los problemas pedagógicos de una clase de literatura a una serie de reglas sistemáticas es limitar y en cierto modo destruir las inmensas posibilidades que los estudios literarios ponen al alcance del profesor. Es mejor no intentarlo porque en la enseñanza y estudio de la literatura hay poco de ciencia y de sistema y mucho de arte y de intuición. Lo cual no quiere decir que el profesor debe llegar a clase sin una cuida-

dosa preparación y confiar sólo en la improvisación. Ni mucho menos.

Pero lo que sí se puede hacer es apuntar alguna norma de sentido negativo. Porque de toda la compleja cuestión destaca con claridad lo que *no es* literatura, lo que no tiene nada o poco que ver con la formación educativa en el amplio sentido en que los estudios literarios deben ser considerados.

Se tropieza en primer lugar con las clases que limitan dicho estudio al acopio de datos. Fechas de nacimiento y muerte de los escritores, listas de obras, fechas de su publicación, número y fechas (otra vez) de las ediciones, detalles insignificantes del argumento... Desgraciadamente es el método más socorrido y si todo ello tiene relación con la historia literaria, la excesiva insistencia en el valor de estos datos puede convertir un estudio que debe estar lleno de vida y calor humano en algo muerto. Un mínimo de estos detalles es conveniente y hasta necesario, pero solamente como complemento. Aunque ello suene a lugar común hay que re-



petirlo una y otra vez porque se abusa de este nocivo sistema, sobre todo en los célebres cursos generales que suelen tratar sólo de historia literaria. Si en estos vistazos panorámicos no se leen algunas obras significativas, al menos hay que tener siempre a mano una buena antología. Y hay muy pocas buenas de la literatura española e hispanoamericana. Sobre todo de esta última no recordamos ninguna. Hacen falta antologías generales como la excelente de la poesía española e hispanoamericana de Federico de Onís.

Verdad es que el estudiante debe desarrollar un *sentido histórico* al estudiar literatura. Pero ello es muy diferente al trabajo de recordar fechas que en la mayoría de los casos carecen de sentido en la mente del joven. Dicho sentido histórico, de capital importancia, se logra mucho mejor leyendo las obras, sobre todo unas cuantas bien seleccionadas, y alrededor de dicha lectura las fechas pueden cobrar real significado. Al principio no es conveniente insistir mucho en las fechas concretas y hablar más de épocas y de siglos. Así luego en estudios más completos las fechas exactas pueden servir para concretar y matizar actitudes, relaciones, influencias, etc.

Lo mismo se puede decir al tratar de los géneros literarios, de su desarrollo y significación; y de los datos históricos,

económicos y culturales que forman el fondo que puede dar sentido a una obra o a la actitud y alcances de un escritor. En el nivel universitario, sobre todo, ello es de gran importancia, y entonces, partiendo de la imprescindible lectura de las obras, el enseñar literatura se convierte en *hablar de literatura*. La labor del profesor en este caso, esencialmente de estímulo y guía, puede resultar muy efectiva ayudando a la ambientación del alumno y despertando su sensibilidad e intuición hasta el punto de que la obra cobre vida y sentido en el espíritu del estudiante.

Pero en el mejor de los casos el profesor tendrá que afrontar un importante problema que en esta clase de estudios es inherente a la juventud de los alumnos. Salvo muy contadas excepciones éstos preferirán la lectura de una obra ligera de aventuras o melodramática con argumentos complicados y recargados al *Quijote* o a cualquiera de las obras maestras. Y no hay que extrañarse ni hacer aspavientos ante ello. Es perfectamente normal y natural. En un joven suele haber más imaginación que reflexión. El placer e inefables sensaciones que las obras maestras pueden despertar en el lector requieren cierta madurez intelectual y de experiencia que se logra, cuando se logra, sólo con los años. Lo leído encontrará eco en el lector solamente cuando haya en su espíritu suficiente sensibilidad, intuición y experiencia vital para vibrar al unísono. En este sentido la literatura puede ensanchar y profundizar más la concreta experiencia y sensibilidad del lector, pero nunca sustituirlas.

Entonces el profesor puede considerar que su labor produce fruto si logra que el alumno llegue a vislumbrar, aunque sea con la lejanía que sus años le permiten, algo de lo profundamente humano que dichas obras contienen. Y también parte de sus bellezas artísticas, de las descubiertas y sentidas por el profesor y de las que él por su propia cuenta puede hallar. Es bastante en ocasiones si el estudiante llega a darse cuenta que la pura acción, el argumento, es secundario. Y que en una obra literaria hay mucho más porque no es sólo la razón y la lógica elemental o que entra en funciones, sino, y ello especialmente, la intuición, la sensibilidad y el sentido estético del lector. Por eso lo único que se puede hacer en las clases de literatura es iniciar, estimular y orientar al joven. Los estudios en este campo no pueden ni deben terminar el día de la graduación. Es un proceso que sólo comienza en la escuela y que rinde frutos y satisfacciones durante el resto de la vida. El estudiante debe saberlo y estar de ello convencido.

A pesar de los esfuerzos del maestro siempre habrá estudiantes para quienes todo ello no tiene sentido. Faltos de inteligencia y sensibilidad, además de preparación y madurez, tienen incapacidad en parte natural para apreciar, comprender y sentir lo que encierran las obras literarias de arte. Como otros la tienen para tocar el violín o aprender matemáticas. Y hay que tratar por todos los medios que algunos de éstos no lleguen a convertirse en profesores de literatura. Aunque al parecer la cosa es muy difícil de evitar...

Pero no hay que olvidar que, como dice Dámaso Alonso, las obras literarias no nacieron para ser estudiadas y analizadas sino para ser leídas y directamente in-



tuidas. Y dicho gran crítico y poeta llega a decir: "Que nadie se interponga —si es posible— entre el lector y la obra." Esto es lo ideal, naturalmente. Si la gente supiera leer y leyerá espontáneamente no existiría el problema. La realidad es muy otra y en las clases corrientes de literatura el profesor tiene que hacer mucho más que interponerse entre el estudiante y la obra porque eso presupone que el alumno la tiene en las manos y la está leyendo. El primer paso, que el joven tome el libro y lo abra, tiene que partir generalmente del maestro o del amigo. Y después necesitará con demasiada frecuencia convertirse en un humilde intermediario y apuntar, indicar, comentar, glosar el texto original. En las obras lejanas en el tiempo y en el espacio su intervención tendrá que ser más intensa necesitando aclarar también la historia del lugar, de la época y los difíciles problemas de la lengua. Y desde luego le ayudarán mucho sus conocimientos de filosofía.

Pero su labor principal, como decíamos anteriormente y dadas las circunstancias de una clase corriente de literatura, es de estímulo y guía. En términos muy generales, claro. Por eso tiene que ser en cierto modo un artista porque su éxito dependerá, además de la solidez de sus conocimientos y competencia, de su entusiasmo, imaginación, humor, vehemencia, intuición...

Quizá la cualidad más sobresaliente de todo maestro sea el entusiasmo. Lo que no se siente profundamente no se puede comunicar y aquí no caben engaños. De aquí que los mayores enemigos de una clase de literatura sean la falta de entusiasmo, la superficialidad, la frialdad de exposición y la monotonía. Hay que dirigirse con calor a la sensibilidad, a la intuición, a la emoción y a la razón de los alumnos.

Cuando se hable de poesía hay que comunicar en primer lugar la indefinible emoción que despierta lo poético. El estudio de la versificación o el sólo análisis del asunto del poema puede destruir su poesía. Incluso el único aspecto del estudio literario al que presuntuosamente se quiere calificar de "científico", el de la estilística, tampoco puede estar sujeto a reglas fijas y a normas seguras dirigidas a la razón. En este caso también el mejor camino es el de la intuición, y lo corrobora el mejor estudio que hay en español sobre esta "ciencia", el libro excepcional

de Dámaso Alonso *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*.

Alrededor de las anteriores consideraciones flotan la serie de reacciones complejas, vagas, inefables, que entraña la apropiada lectura de las buenas obras literarias. En ellas se está siempre al borde del misterio. Y hay que hacer lo posible para que el joven lector se acerque a la cima.

La lectura de dichas obras para ser provechosa ha de ser tensa e intensa. La rapidez puede a veces ser un obstáculo y más vale leer poco y bien, regustando, que mucho y con prisa. Por eso las clases, muy populares en Estados Unidos, en que se enseña por sistema a leer rápidamente, a la carrera con el objeto de ahorrar tiempo, son esencialmente antiliterarias. En último caso el joven que lea mucho acabará haciéndolo con más y más soltura; con una velocidad adaptada a la naturaleza de la lectura, a su poder de comprensión y a su temperamento.

Por último, al hablar de literatura en clase, se entra de lleno directa o indirectamente en el campo de la crítica literaria. En los niveles superiores la lectura de los buenos ensayos críticos es de gran valor para el alumno y para toda persona interesada en ver a los autores y a las obras bajo penetrantes y nuevos puntos de vista. Es siempre preferible leer los comentarios críticos después de la lectura de la obra, aunque ello suponga otra lectura posterior o simultánea. También es frecuente el caso de que un buen comentario crítico despierte interés por una obra que posiblemente no se hubiera leído en otras circunstancias. Pero, siempre que ello sea posible, la lectura de los trabajos de crítica debe ser posterior a la de la obra u obras, al objeto de que el lector no quede demasiado influido por los puntos de vista y actitudes del crítico y despierte prejuicios en sus apreciaciones. Sobre todo los lectores de poca experiencia se dejan llevar con facilidad y tienen excesivo respeto por las opiniones impresas.

Dos palabras sobre los tests o exámenes escritos. En el campo de las humanidades y especialmente en los estudios de literatura hay que ir con mucho cuidado con los llamados *objetivos* porque sólo miden la memoria del alumno. La excusa de que son fáciles de calificar no debe tener valor para un maestro con un mínimo de competencia. El mejor examen, que debe ser casi exclusivo en los estudios de letras o humanidades, es el desarrollo escrito de un tema más o menos general. En ellos se manifiestan los aspectos más importantes de los estudios humanísticos:

la asociación e integración de ideas y conocimiento. En los niveles más altos de los estudios literarios deben los estudiantes también escribir comentarios y trabajos sobre los libros leídos, en los cuales muestren hasta donde llega su comprensión e interpretación de los mismos, encareciendo en dichos comentarios el punto de vista personal. Por tener poca fe en la tan cacareada objetividad creemos que no se debe insistir demasiado en ella y sí en el desarrollo de puntos de vista personales. Como complemento de todo estudio los alumnos deben también formar una bibliografía todo lo más completa posible para su uso en clase o para referencia posterior.

Desde luego estas consideraciones lanzadas un poco a voleo no intentan ni pueden agotar el tema. Cada profesor tiene su sistema y por abundar mucho la vanidad en la profesión cada uno cree que el suyo es el mejor. Y quizá lo sea, aplicado por él en su clase. Por eso y por la complejidad del problema hay que repetir que no se pueden dar normas concretas y definitivas. Ello equivaldría a limitar un campo tan amplio, profundo y de infinitas posibilidades.

La preparación y personalidad del maestro son factores decisivos y mucho más importantes que las técnicas pedagógicas. El proceso educativo en este campo, sobre todo en el nivel universitario, es más bien de inefable absorción en cierto modo comparable metafóricamente a la osmosis. Y aun mejor que de osmosis se puede hablar de *contagio*. Para que en los estudiantes se despierten genuinos deseos de leer además de la clase y del profesor hace falta la influencia poderosa del ambiente. Si nadie lee en casa, libros buenos desde luego, y en la universidad fuera de las clases no se habla y discute de libros y de autores, el estímulo y motivación que se puede desprender de una clase de literatura no es suficiente para la gran mayoría de los estudiantes. Ante la falta de este estimulador ambiente se puede estrellar el esfuerzo de cualquier profesor al intentar despertar y desarrollar el interés de los alumnos. En este sentido a la formación de un ambiente propicio a las buenas lecturas deben contribuir todos los profesores de humanidades. Y los de filosofía, historia, arte, etc., pueden y deben insistir y colaborar en este aspecto y depender menos del estrecho y limitado libro de texto que incluso en el caso de que sea excelente no basta. Claro es que cuando dicho ambiente existe la situación es ideal, desaparecen la mayor parte de los problemas y la labor de una clase de literatura se simplifica y facilita.



ARTES PLASTICAS

FELIPE ORLANDO

Por Jorge del OLMO

POR TERCERA O CUARTA VEZ, aparte de las veces que lo ha hecho colectivamente, el pintor cubano Felipe Orlando expone en México. En esta ocasión el suceso tiene lugar en la galería de Antonio Souza. La exposición consta de dieciocho cuadros en los que Orlando recoge y resume todos los elementos con los que hasta ahora había realizado sus trabajos, agregándoles, además, un nuevo y sorprendente sentido que marca un nuevo rumbo en la obra del pintor.

En las anteriores exposiciones la pintura de Orlando convenía y agradaba siempre. Los motivos eran evidentes: Orlando componía sus cuadros con absoluta sabiduría y buen oficio; usaba sus colores base —ocres, tierras, naranjas, verdes, rojos, colores que pueden calificarse de "vivos"— con maestría, justo equilibrio y pasión; la iluminación en sus cuadros era siempre admirable y precisa. Sin embargo el tema era siempre el mismo, sin que esto pueda objetarse como defecto, pues Orlando abordaba el tema más amplio que pintor alguno pueda encontrar: la pintura misma; pintaba a la pintura. No importaba el tipo de figuras usadas o el hecho de que el cuadro encerrara la posibilidad de una anécdota particular; las mujeres, las lámparas, los animales, las mesas, figuras que frecuentemente aparecen en los cuadros de Orlando, eran tan sólo marco, pretexto adecuado para servir al pintor en su apasionada búsqueda. Importaban los volúmenes, el sentido de la composición, la vida de los colores, la luz; nunca la anécdota: la mesa, el quinqué antiguo, el instrumento musical o la mujer que aparecían —y aparecen aún— como tema aparente, desaparecían como tales en el cuadro convirtiéndose tan sólo en materia de pintura, con el mismo valor abstracto que los efectos de color y la exactitud en la composición. En esta forma los cuadros podían tener un título objetivo: "Hombre comiendo sardinas", por ejemplo, pero no representaban más que la posibilidad que una figura humana en tal actitud tiene de convertirse en material utilizable para un cuadro, mediante el logro de un preciso equilibrio en sus formas y la aplicación de un color, cuyo tono corresponde a las exigencias plásticas del mismo y no a las de la figura. Por esta misma razón Orlando podía denominar a otra de sus composiciones "Homenaje a Vivaldi" y sugerir la esencia misma de la música —abstracción por excelencia— encontrando sus posibles equivalencias con determinados valores plásticos, aun cuando en la composición intervinieran una viola, un papel pautado, el nombre mismo del compositor y la mesa sobre la que descansaban los objetos. El cuadro resultaba ser la transcripción a un medio de expresión individual —la pintura— de las sensaciones que la música o el recuerdo del compositor producían en el artista.

En la exposición actual, en cambio, la pintura de Orlando ha experimentado una

definitiva transformación (no hacia atrás o hacia adelante, mejor o peor, sino simplemente hacia un nuevo sentido interpretativo, cuya valorización con respecto al anterior no es tiempo aún de hacer).

Antes que nada se advierte un cambio en el uso de los colores, que el pintor empezaba a experimentar ya en su exposición anterior. Conociendo el clarísimo sentido que tiene Orlando del valor del color por el color mismo, es necesario explicar este cambio.

Los colores "vivos" que anteriormente dominaban con absoluta primacía en sus cuadros han ido cediendo el paso al blanco, al gris, al azul pálido, al rosa que po-

drían, siguiendo el mismo símil, calificarse de "muertos". Entonces ¿por qué este cambio? Forzosamente porque el pintor se ve obligado a equilibrar su escala cromática con ciertos nuevos valores plásticos que desea expresar. Los cuadros de Orlando han pasado de una alegría lujuriosa a la nostalgia, casi sería mejor decir a la melancolía. Hay en ellos una especie de meditación sorpresa ante el nuevo sentido que los volúmenes y las formas parecen adquirir al diluirse en los tonos muchas veces uniformes.

Además de esto se advierte que Orlando ha agregado a sus cuadros un nuevo elemento: la anécdota. Esto no quiere decir que el artista pretenda usar la pintura para relatar directamente, sustituyendo los valores plásticos por sucesos —burdo engaño— sino que sugiere sensaciones, y dota a sus cuadros de la posibilidad de ser interpretación plástica de un momento determinado en un relato inexistente; pero que puede intuirse por medio de la situación revelada en el cuadro.

Este efecto produce un sentimiento ajeno al simple valor visual, da la posibilidad de situar a sus figuras, convertidas ahora en personajes o elementos de un determinado ambiente que puede corresponder en unas ocasiones a una época histórica o al ámbito mágico de un relato fantástico en el que intervinieran hechizados, animales y objetos con poderes sobrenaturales, y antiguos castillos. El título de los cuadros indica de antemano esta intención: ahora es "Lunática" y no simplemente mujer en tal o cual actitud, como podía haber sido anteriormente. Esto es: mujer con un determinado carácter que la personaliza. Ahora es "Encuentro con fantasmas", en lugar de "Encuentro" nada más, o "Parábola del pescador", no "Pescadores". Ahora bien, ¿Cuáles son los medios plásticos de los que se vale Orlando para lograr este cambio? Sus figuras tienen el mismo trazo que la de sus cuadros anteriores, y resultan, como antes, interpretaciones personalísimas de



El relojero y su mujer



El puerto

una determinada figura real; la composición posee el mismo rigor; los objetos son en todo semejantes a los anteriores, las mismas mesas, las mismas sillas, los mismos quinqués y fonógrafos antiguos y unas cuantas figuras humanas, y, sin embargo, el efecto no es el mismo. ¿Qué es lo que hace que en sentido cambie tan totalmente? En esencia, dos cosas: la primera, el pintor se preocupa ahora de crear para estos elementos un particular ambiente, situándolos en un medio característico que tiene un valor real dentro de la composición del cuadro; pero que, por otra parte, personaliza dichos elementos, fijándolos como representantes de una determinada realidad, o incluye objetos que contribuyan a formar un sentimiento (el globo que se pierde en la distancia en el cuadro titulado así, es un ejemplo clarísimo de esto último). La segunda, Orlando coloca a sus figuras humanas en el momento de ejecutar un acto vital de cualquier especie que sugiere posibilidad de cambio, o fija un acontecimiento que debe tener importancia para la personalidad de la figura, situándolas así dentro del tiempo, haciéndolas susceptibles de evolucionar de un acontecimiento o una actitud

a otra, con lo que la figura tratada se desprende de su anterior característica de simple forma plástica.

Por otra parte, el mundo que Orlando crea ahora es fundamentalmente mágico, subjetivo. El artista sigue ofreciendo interpretaciones muy personales de la realidad y su pintura sigue siendo esencialmente eso: pintura; pero ahora además es relato, mundo particular en el que el artista se sitúa voluntariamente para alimentar su fantasía. Podría decirse que Orlando ha agregado un valor metafísico a su pintura, y que de Braque o Juan Gris (nombres usados nada más para ejemplificar el apoyo a una determinada intención plástica) ha caminado hacia Chirico —sentido del tiempo, nostalgia— Leonora Carrington o Remedios Varo —magia, aparición de lo inesperado, sentido oculto de la realidad— y, en algunas ocasiones se acerca a algunos primitivos tanto flamencos como italianos —pureza de trazo, sencillez en el tema. El significado que pueda tener esta evolución dentro de la obra general del artista no puede ser determinado aún; pero los resultados alcanzados con este sistema sólo pueden calificarse de excelentes.

El *Retablo* restablecerá pronto y violentamente —como una santiguada contra aquellas tentaciones— el sentido de una evolución que podríamos calificar de ascética. El paso que Falla da en esa obra es enorme. Pero detrás viene *Psyché*, música en la que el autor evoca el perfume de las rosas de Francia, y con ella vuelve a quebrarse la famosa curva. Al timbre cálido de una voz de mezzo-soprano se añaden el de la flauta —equivocamente angélico y pánico—, el del arpa —suntuoso y decorativo— y el del trío de cuerda —sensual por naturaleza—. Y será preciso que aparezca el *Concerto* para que la ascesis se consume de pronto y cierre su curva de modo egregio.

La verdad es, pues, que no hay tal continuidad en la obra de Falla, en cuanto progresivo y continuo acrisolamiento de la materia sonora. En cambio puede afirmarse que ya en su primera obra importante, *La vida breve*, asoma inequívoca la tendencia a economizar los medios expresivos, a dejar sólo lo esencial de la música, tendencia que ha de verse realizada con toda plenitud en el *Retablo* y el *Concerto*. En resumen: esa tendencia es innegable y tan antigua como *La vida breve* (1905), pero no describe la curva continua y ascendente que se ha querido ver en la evolución del maestro.

Ruptura, que no continuidad, encontramos también en otro plano. Esa ruptura acaece en 1919. Falla, desde sus primeras obras, había estado hablando en andaluz. Giros melódicos, armonías, sonoridades instrumentales, todo en sus obras resultaba exaltación de Andalucía, de una Andalucía profunda que nadie hasta él había descubierto, como única base posible de un nacionalismo musical firme y legítimo. Pero en aquel año, con la aparición de *El sombrero de tres picos* y la *Fantasia baética*, dice adiós a su Andalucía para en seguida internarse, con el *Retablo*, en la realidad española total —de hoy y de ayer, de una y otra región—, bajo el signo de lo castellano. Y ahora sí del *Retablo*, terminado en 1922, al *Concerto*, terminado en 1926, no habrá solución de continuidad, todo será adentrarse y ahondar en aquel sentido, al mismo tiempo que acrisolar la armonía y dar lógica a la estructura formal.

Pero así como para sus obras anteriores había tenido que extraer él mismo, con tesón y clarividencia, lo esencial de la música que había de utilizar, para el *Retablo* no necesitó de tal labor previa, pues se la encontró realizada en libros de música antigua española. Lo que éstos le brindaban no requería destilación alguna: era ya en sí puras esencias de lo tradicional. Y así lo tomó. Pero hay que aclarar que, no siendo él musicólogo, ni por formación ni por afición, no podía enfrascarse directamente en los viejos libros de polifonía vocal, de vihuela y tecla o de teoría. Así hubo de recurrir a lo publicado por Eslava, Pedrell y Barbieri en transcripciones asaz defectuosas. Pero ni la *Lira sacro-hispana*, ni la *Hispaniae schola musica sacra*, ni la *Antología de organistas*, ni el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* parecen haberle servido gran cosa para la composición del *Retablo*, aunque sí para obtener una idea general de lo que había sido la música culta es-

M U S I C A

MANUEL DE FALLA, DEL "RETABLO" AL "CONCERTO"

Por Jesús BAL Y GAY

LA AUDICIÓN de un disco que acaba de aparecer, conteniendo *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*,¹ me hizo ver la necesidad de plantear de nuevo ciertos problemas del caso Falla. Con frases felices y brillantes y unos cuantos dítirambos, quienes hasta ahora escribieron sobre la música del genial andaluz universal creen haber despachado para siempre una problemática que, en realidad, es bastante marraja y está por lidiar. No seré yo el que pretenda hacer la faena definitiva, pero sí contribuir con unos capotazos para llevar al toro hasta los terrenos en que sea posible hacerla.

En la obra de Manuel de Falla hay que distinguir lo que es evolución de lo que es tendencia. Vista panorámicamente, esa obra presenta una curva continua, la de su evolución, que parece representar una progresiva depuración de la materia musical hasta llegar, en el *Concerto*, a verdaderas quintaesencias. De ahí que generalmente se haya admitido la tal curva como representación de una tendencia inflexible y continua del compositor. Pero esa idea no se ajusta a la realidad. Aunque por su fácil brillantez hizo fortuna entre los musicógrafos más autorizados, está necesitando una revisión a fondo. Es muy cierto que los árboles suelen impedir que se vea el bosque, pero en el presente caso parece como si el bosque no permitiese ver algunos árboles.

Uno de esos árboles es *El sombrero de tres picos*. Situada cronológicamente entre *El amor brujo* y *El retablo de maese Pedro*, la música del famoso ballet que re-

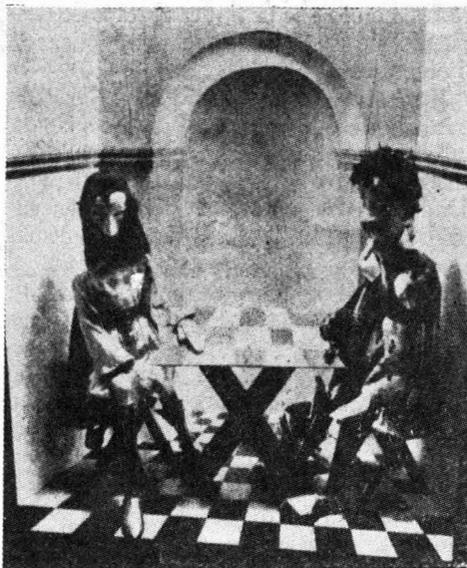


Manuel de Falla, dibujo de Picasso

veló a Falla universalmente como uno de los primeros compositores de nuestro tiempo, viene a romper la continuidad que se pretende ver en la obra total de su autor. En ella se deja llevar Falla a un plano bastante sensual y exuberante, se entrega al juego, al *flirt* podríamos decir, con una materia musical llena de gracia y coquetería hasta el punto de caer a veces dominado por los encantos pingües de opulentas sonoridades, como si, olvidado de *El amor brujo*, retrocediera a las *Noches en los jardines de España*.

pañola en otros tiempos. En cambio, los materiales que necesitaba los fue a encontrar en el *Cancionero* de Pedrell, obra fruto del entusiasmo y la certera visión de aquel maestro suyo, verdadero evangelio del nacionalismo musical español, aunque plagado de errores de transcripción imputables no a falta de inteligencia y laboriosidad del autor, sino al atraso en que entonces se encontraban los estudios musicológicos. En los tomitos de su *Cancionero* había reunido Pedrell canciones tradicionales de todas las regiones de España y —esto es lo que aquí más nos interesa— transcripciones de piezas para vihuela, de piezas para instrumentos de tecla y, en fin, de aquellos sabrosísimos ejemplos que Francisco de Salinas —el primer folklorista que tuvo España siglos antes de que se inventase el folklore— recoge en pleno siglo XVI de boca del pueblo para ilustrar sus *De musica libri septem*. Con genial intuición, con milagroso instinto, Falla toma lo mejor, lo potencialmente más fecundo que de la vieja música española hay en aquella obra de Pedrell y de ello hace la base o, mejor, la entraña del *Retablo*. En 1923, al año siguiente de concluir esta obra suya, Falla se expresará así en un artículo publicado por *La Revue Musicale* de París: “Este cancionero, que cual preciosa arca guarda la esencia sonora de nuestros más íntimos sentimientos, nos hace vibrar con su magia sugeridora de lugares y épocas insignes en la historia y la leyenda de la península hispana. Pero si tales riquezas encierra para todo aquel en que está viva la facultad de sentir, ¿qué enseñanzas no promete al músico español consciente de su arte? En él hallará, no sólo una abundante y diversa manifestación de nuestra música natural, sino también los múltiples valores modales y armónicos que se desprenden de la substancia rítmico-melódica de esa música”. Tales frases revelan cuan útil debió de ser para el autor del *Retablo* la obra de Pedrell.

El *retablo de maese Pedro*, que lleva el subtítulo o calificación de “Adaptación musical y escénica de un episodio de *El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes”, es una obra profundamente castellana, austera, cervantina, pero —como España misma— abundosa en resonancias desprendidas de diversas regiones peninsulares. Al lado de una melodía de romance castellano surgen giros andaluces y cadencias catalanas, todo fundido en una apretada unidad de estilo. En pura sustancia musical fallista se transmutan una *cantiga* de Alfonso el Sabio, la gallarda, la zarabanda, la *Canción del marabú* y hasta la marcha real española. (Estos dos últimos elementos, más una recatada cita de la *Canción del fuego fatuo* del propio compositor, confirman el gusto de Falla por las alusiones de índole irónica que ya había asomado en *El sombrero de tres picos*.) Y de todo eso no desentona la cantilena del Trujamán que va explicando lo que sucede en la escena, con sus inflexiones de pregón popular y de salmodia gregoriana, todo admirablemente realizado por una orquestación de color arcaico en la que maderas y metales afirman sus timbres por encima de un corto número de cuerdas, el clavicímbalo y el arpa-laúd. El ritmo interno —eso que tanto preocupó siempre a Falla— se mantiene tenso a lo largo de toda



El retablo de maese Pedro
Marionetas de Remí Bugano (New York, 1925)

la obra, y a él se debe que ésta fluya con una continuidad que en principio está amenazada por lo fragmentario de aquella serie de breves escenas o cuadros que la componen.

En el *Concerto per clavicembalo* (o *pianoforte*), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello se extrema aún más lo que ya bastante extremado parecía en el *Retablo*. La economía del medio instrumental corre parejas con la concisión del material temático y lo descarnado de las armonías. Castilla, seca y ardiente, elevada y rectilínea —“¡Caballero, en Castilla no hay curvas!”—, se exclama en *El espectador* de Ortega— es el alma de la obra, por mucho que en el último tiempo la gracia dieciochesca se envuelva en un ligero aroma de claveles andaluces.

Se trata en realidad de un sexteto y si Falla lo denominó *concerto* fue para situarlo paladinamente en la línea de la música concertada preclásica, a diferencia de los *concertos* posteriores en los que se pone frente a frente un instrumento solista tratado virtuosísticamente y un conjunto instrumental homogéneo. Aquí, de hecho, como música de cámara quintaesenciada que es, no sólo cada instrumento tiene categoría de solista, sino que además está tratado en un plano virtuosístico. Por encima de las dificultades de ejecución de cada parte hay una, general, que corresponde al equilibrio de la dinámica al mismo tiempo que al ensamblaje de todas las partes, dificultad que no parece que pueda vencerse sin el concurso de un director. Hay un disco muy antiguo en el que está grabada esta música con el propio autor tocando el clavicímbalo y dirigiendo al mismo tiempo; el resultado —sobre todo en el *vivace*— no es nada satisfactorio, por falta de un director que, independiente de toda otra función, presida y ordene el conjunto.

El *Concerto* es una obra tan enérgica como delicada. Hay que ejecutarla como fue concebida: con el alma en vilo. El menor descuido o falta de comprensión puede convertirla en un montón de ruinas. El segundo tiempo, *lento* (*giubiloso ed energico*), fechado “A. Dom. MCMXXVI. *In Festo Corporis Christi*”, y al que Ravel calificó como la obra maestra de la música de cámara de nuestra época, es quizás el más peligroso de los tres, con un aparente fragmentarismo que sólo una

compenetración absoluta con el espíritu ardiente que lo informa podrá desmentir. Y luego el tercero, que exige una gran precisión de ataque y una gran ductilidad de fraseo en todos y cada uno de los ejecutantes para que se haga justicia a su apretada escritura contrapuntística.

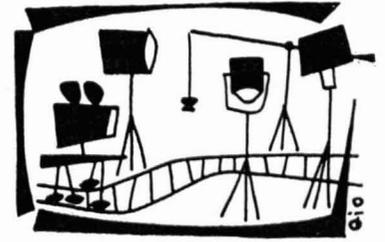
Y por lo que se refiere al equilibrio dinámico entre el clavicímbalo y los demás instrumentos, se hace necesario un gran cuidado en la colocación de cada miembro del sexteto para que aquél se oiga como es debido. Al frente de la partitura puso Falla esta advertencia: “El clavicímbalo debe ser lo más sonoro posible. Se colocará en el primer plano, ocupando el grupo de los vientos y cuerdas del segundo y aun el tercero... Los matices indicados en las partes de los vientos y las cuerdas serán regulados de acuerdo con la sonoridad del clavicímbalo, de manera que no la cubran, sin dejar de respetar las intenciones sonoras y expresivas de los matices señalados. El clavicímbalista deberá, en cambio, aumentar un grado el valor de los matices, sirviéndose en la mayor parte de la obra de la plena sonoridad del instrumento.” Quiere decirse que éste se ha de oír con una potencia que iguale a la del resto del conjunto. Hará falta, por tanto, que esté bien situado y sea, de por sí, un instrumento de gran sonoridad, como el que Wanda Landowska —a la que está dedicada la obra— había de utilizar en su ejecución. Y aun así... Con todo lo que de sacrificio significa en cuanto al color, somos bastantes los que preferimos el piano al clavicímbalo (sustitución por otra parte autorizada en el título mismo de la obra), porque así sólo se puede obtener un equilibrio dinámico perfecto, sino también realizar plenamente numerosas acentuaciones prescritas por el autor. Recuerdo que, al comentar una audición del *Concerto* en la primavera de 1936 en París, en la que intervino Rosita Bal utilizando el piano, como acostumbra, André Coeroy escribió que hasta entonces no había entendido la obra, pues el piano era “como una ventana abierta de par en par” sobre esa música admirable. Y en esa opinión abundó también entonces Ricardo Viñes.

Todos esos problemas de realización provienen y están en razón directa de la depuración misma de la materia musical. Por eso lo que en el *Concerto* aparece extremadamente agudizado, en el *Retablo* —música de gran pureza, pero no tan extensa— ofrece aspectos menos alarmantes. Con todo, el equilibrio entre las voces —sobre todo la de Don Quijote— y la orquesta no deja de ofrecer dificultades. Son dos obras, en fin, cuya realización óptima parece reservada al disco, pues con un hábil manejo de micrófonos y controles podrá lograrse esa realidad que todos aquellos que han leído sus partituras sienten cantar en su interior, pero nunca lograron oír hasta ahora. En este sentido el disco que suscitó el presente artículo —notable por la interpretación— deja bastante que desear. Y así seguiremos esperando el que venga a hacer justicia a esas dos obras de tan grande belleza y pureza tan honda.

1 Disco London en cuya grabación intervinieron Robert Veyron-Lacroix, Julita Bermejo, Carlos Munguía, Raimundo Torres, elementos de la Orquesta Nacional de España y como director el recientemente fallecido Ataúlfo Argenta.

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT



MEXICO EN EL CINE

MÉXICO acaba de situarse en un primer plano mundial en la orientación y el arte cinematográficos mediante una producción sin precedentes en la historia del cine. En efecto, por primera vez en esta historia los intelectuales más destacados de todo un país colaboran en la realización de un film.

Se trata de la película *México mío*, producida por Manuel Barbachano Ponce y dirigida por Carlos Velo (equipo que ha logrado triunfos internacionales tan notables como *Raíces*, *Torero* y diecisiete documentales que han logrado otros tantos premios internacionales).

Entre los intelectuales que han aportado su cooperación, a *México mío* (temas, ideas, orientaciones e historias) se encuentran nombres como:

Jaime Torres Bodet, Alfonso Caso, Octavio Paz, Fernando Benítez, Antonio Castro Leal, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Angel María Garibay, Salvador Novo, Jorge Portilla, Juan Rulfo, Luisa Josefina Hernández, José Luis Martínez, Rubín de la Borbolla, Ricardo Pozas, Jorge Carrión, Ramón Beteta, Santiago Ramírez, Federico Bonet, Carlos Graeff Fernández, Guillermo Haro, Fernando Barajas, Pablo González Casanova, Jesús Silva Herzog, Manuel Gómez Morín, Blas Galindo, Jesús Bal y Gay, José Pablo Moncayo, Luis Quintanilla, Rodolfo Usigli, Gastón García Cantú, David Alfaro Siqueiros, Alvar Carrillo Gil, e innumerables más para los que me falta espacio en esta crónica.

Unos créditos de presentación semejantes jamás han sido reunidos en película alguna, y este conjunto de escritores, poetas, historiadores, filósofos, etnógrafos, psicólogos, biólogos, físicos, economistas, pintores y músicos pueden hacer

de *México mío* un paso radicalmente nuevo y decisivo en el desarrollo del arte cinematográfico, dando origen a la primera película rigurosamente *colectiva* y *nacional* que se haya realizado nunca.

He tenido la oportunidad de ver una gran cantidad de *rushes* de *México mío* filmados por diferentes camarógrafos en distintas y remotas partes de nuestro país. Son verdaderamente *extraordinarios* por su calidad fotográfica, por su expresión tanto de lo grandioso como de lo íntimo y personal, por su poesía, por su profunda percepción de la vida y por su fidelidad a la realidad mexicana.

La técnica usada es Cinemascope, color y sonido estereofónico que proyectará en los cines de todo el mundo las pistas originales de sonido, muchas de las cuales —ya grabadas— revelan un mundo mágico de música y ritmos nunca antes recogidos por colección alguna.

Pero claro está, nunca le falta a nuestro cine una mancha en el horizonte. Resulta que una *troupe* extranjera de documentaristas solicita ahora un permiso a nuestras autoridades *para realizar rápidamente una película semejante*. Después de haber filmado varias películas de tipo *explorador* en las regiones más remotas y primitivas del globo quieren atacarse ahora —probablemente con el mismo criterio— a la realidad mexicana. Este *intervencionismo* resulta hasta cierto punto normal en sitios en que, como en Borneo, Sumatra o el Matto Grosso, no existe un cine propio, consciente, desarrollado y moderno. Pero resulta no sólo absurdo sino hasta ofensivo pretender aplicarlo aquí.

Tenemos la seguridad de que nuestras autoridades cinematográficas tendrán frente a este gravísimo problema la conciencia de la tremenda responsabilidad que entraña otorgar a estos exploradores-

documentaristas el permiso para realizar su proyecto.

México, nuestro país, debe de tener la película que merece. Y por los hombres que colaboran en ella y por lo que he visto realizado hasta ahora *México mío* tiene todas las trazas de serlo.

EL EXPEDIENTE NEGRO (*Le Dossier Noir*) de ANDRÉ CAYATTE.

CAYATTE es un extraño director de cine. Abogado de formación, de carrera y de espíritu, utiliza la película no como un fin, sino solamente como un *medio* para la transmisión de un mensaje generalmente jurídico-social.

Esto, por una parte, le da un determinado valor a sus obras. Todas ellas son valientes, actuales, críticas. Todas ellas obligan al espectador a hacer el esfuerzo de un juicio, no sobre la película en sí, sino sobre algún problema del mundo que nos rodea. Todas ellas —unas más, otras menos— tocan alguna llaga de nuestra sociedad y despiertan algún nervio dormido. Este es su intento, esta es su meta, esto es lo principal para Cayatte.

Pero, por otra parte quizás esto mismo haga que sus películas no convengan del todo. Por querer demostrar una tesis determinada y enfocar todo su esfuerzo a la estructuración de su *caso* Cayatte sacrifica el propio vehículo de la demostración: la película misma, la obra como obra, el cine en fin.

Para abarcar sin resquicios temas tan complejos como los que ha tratado hasta ahora (la eutanasia, la pena de muerte, la criminalidad juvenil y los trasfondos del aparato policiaco-judicial) Cayatte necesita hacer una múltiple fragmentación de su *historia*. Como buen abogado no puede permitir huecos, silencios, sobrentendidos, paradojas u omisiones. Hay que tapar toda posible grieta de la argumentación, sellar toda rendija. Esto lo lleva a tratamientos que incluyen gran cantidad de personajes, personajes que son engranes, facetas o indispensables matices del caso jurídico que constituye la película.

Esto automáticamente trae consigo una consecuencia: no es materialmente posible profundizar en ninguno de estos personajes. Y caemos en la paradoja: en este cuadro realista que aparentemente ofrece Cayatte, la realidad se nos escapa continuamente. Y es que la realidad no es sólo situacional, panorámica, sino fundamentalmente personal, interior, en profundidad.

En *El expediente negro* como en las demás obras de Cayatte —y aún en mayor grado— la realidad interior resulta resumida, apenas mencionada o *contada* en breves momentos. Lo interior no es visto como tal, sino de una manera superficial, externa. La multiplicación de personajes obliga a una gran simplificación de sus *motivos* de acción, y esto lleva a una gran *gratuidad* en esta misma acción. O bien los personajes representan pasiones simples —demasiado simples (que hay pocas así)— celos, envidia, honradez, cobardía, cólera, valor, rencor, etc., o bien, cuando hay algún personaje complejo, como no



México mío—"México, nuestro país, debe tener la película que merece"

hay tiempo material para desarrollarlo, sus actos resultan casi gratuitos, inexplicables y a veces hasta contradictorios. Ejemplo de lo primero serían el juez, el periodista, el rico del pueblo, la hija del rico, el comisario brutal, el delator. Ejemplo de lo segundo: el morfinómano, su hija, el fiscal, la hija del fiscal, la viuda, su pequeño hijo y el cuñado. Se sugiere en estos todo un mundo interior, cada uno suficiente para una sola película. Pero ese mundo no se nos da. Y si esto es muchas veces válido en literatura, en donde el lector dispone de un *tiempo* mental totalmente diferente (en Hemingway por ejemplo), en el tiempo irreversible y compacto del cine resulta absolutamente inadecuado.

Todo ello nos lleva a un mosaico que no es ni lo suficientemente amplio para constituir un mural, ni lo suficientemente apretado para ser un auténtico retrato.

La película sin embargo lleva todo un contrapeso de valores, aunque estos no sean propiamente cinematográficos. El conocimiento de los ambientes, el tono justo de la realidad visible llegan a prender al espectador en su verdad. Todo ello nos *agarra* en su aparición inmediata, y si después llega la decepción, es por no haber apretado, no haber ahondado progresivamente en ese mundo cuya promesa era precisamente de tensión y de profundidad.

Todas estas carencias provienen también de otro aspecto de la obra de Cayatte. Este realizador está ya siendo con exceso un *profesional* del tema social. En esta película se ven ya demasiados artificios de construcción y se va haciendo menor la genuina vibración humana de sus primeras obras. ¿Dónde termina el auténtico grito de protesta, y dónde empieza el *reporte-script* cuidadosamente calculado?

Cayatte está filmando una nueva película, ahora sobre los problemas de la cirugía estética. ¿Hasta dónde el cine de contenido social puede seguir llevando este nombre?

Y DIOS CREO A LA MUJER (*Et Dieu créa la femme*) de ROGER VADIM.

Resulta extraño que críticos como Claude de Givray establezcan comparaciones de estilo entre Vadim y Joshua Logan (*Picnic*). Podrá no gustar Logan, pero por ahora todavía hay mucha diferencia entre ambos talentos.

Es cierto que existe en el cine actual, muy actual, una determinada tendencia a abolir algunas formas de continuidad narrativa por medio de una cierta arbitrariedad, una libertad especial con la sintaxis cinematográfica (en las películas del propio Logan, Kazan y Tashlin por ejemplo). No se trata de un estilo de montaje sino más bien de una carencia, una negación del mismo, un "porque sí" en donde pesa más la libre voluntad del director que las necesidades internas de la obra.

Muchas veces esta arbitrariedad aporta un elemento positivo, crea un estilo, corresponde a una personalidad que se afirma *des-formando* a su antojo un lenguaje y dándole un relieve nuevo, una "síncopa" que abre muchos caminos y posibilidades. Pero otras veces no. Y este es el caso de *Y Dios creó a la mujer*. El uso —hoy frecuente— de secuencias aparentemente *inútiles*, que muchas veces resultan una aportación al lenguaje cinematográfico, aquí no trasciende a nada. Y éstas resultan efectivamente *inútiles*. Este es el sello principal de la película.

De inútil puede calificarse primariamente al tema mismo: un drama rural manido apenas modernizado por su ubicación en un sur de Francia muy *entre deux festivals* y adornado con efluvios radiofónicos de boleros y cha-cha-chás.

Lo mejor de todo ello resulta lo marginal: el personaje de Curd Jurgens y dos secuencias en que toma parte: un diálogo con Brigitte Bardot alrededor de una vitrola y un diálogo absurdo y hemingwayano con Christian Marquand en un automóvil desviado del camino. Hay que añadir a esto la parte que se inicia con la petición de boda de Jean Louis Trirtignant y que culmina con el banquete-noche de bodas en donde el realizador logra plenamente la realización.

Después hay un instante que promete: un momento de magnífica crueldad, de gran tensión, de vergüenza, de ácidos, desagrado y celos (el baile de Brigitte Bardot) pero que termina con el más pedestre e infumable de los montajes acelerados para *epater les bourgeois*. Pero el *bourgeois* en 1958 ya está muy de vuelta de estas cosas.

Hay además muchas secuencias cortadas (¡incluso "para adultos"!) Quizás algo de lo bueno de la película se encontrará en ellas.

¿Y Brigitte Bardot? ¿y B. B.? ¿No vamos a hablar de ella? Sí, claro, puesto que toda la película está constituida por, sobre, y alrededor de ella.

Pues bien, B. B. resulta indudablemente una valiosa aportación para la mitología erótica del cine. Pero no para la mitología artística del mismo. Y es que el propio erotismo necesita de algo más que el atractivo físico. Atractiva, lo es indudablemente. Atractivísima. *Sexy*, lo es, a más no poder. Pero al tratar de explotar al máximo este poder directo de atracción se destruye a sí misma en su propia esencia. Su papel es la de una niña-gata básicamente natural. Es la *naturalidad* misma (y el título de la película insiste en cierta forma en ello). Pero durante las dos horas de proyección, Brigitte Bardot afirma y subraya en cada ocasión con la palabra: "yo soy muy natural... yo soy así, nada más... yo no sé mentir... no sé nunca lo que me pasa... soy como un animalito..." etc. Y con el gesto se frota, se unta con una insoportable *naturalidad* de simple gatita en celo a todo lo que se encuentra a su alrededor: animal, vegetal o mineral. Después de este *show* no hay quien crea ni en su naturalidad, ni en su

primitivismo, ni en su sinceridad. Una gran actuación hubiera podido convertir el artificio en una especial verdad. Pero su actuación es deplorable... excepto un breve instante en que después de recibir tres bofetadas (toda similitud con *Gilda no es* ninguna coincidencia) por fin brota de su rostro algo natural, una mirada, una medio sonrisa que dejan abierto el camino para una muy leve esperanza.

Muchas películas en la historia del cine han girado sobre una personalidad de mujer. Roger Vadim (entonces marido de B. B.) ha querido incluir *Y Dios creó a la mujer* en este ya famoso grupo. ¡Pero qué lejos estamos —en cuanto a cine-mitología femenina— de un *Angel azul* (Marlene Dietrich), de una *Gilda* (Rita Hayworth), de una *Laura* (Gene Tierney), de una *Sabrina* (Audrey Hepburn), de un *Comezón de séptimo año* (Marilyn Monroe) o de una *Bruja* (Marina Vlady)...!

NOTAS SOBRE OTRAS PELICULAS

CLUB DE MUJERES (*Club de femmes*) de RALPH HABIB.

La total ineptitud de Habib arrastra vulgar y desesperadamente lo que hubiera debido ser una comedia sin pretensiones, pero por lo menos ágil y ligera. Sirve como ejemplo de anti-cine. ¡Qué lejos estamos del *Rendez vous de Juillet* de Jacques Becker!

SAYONARA de JOSHUA LOGAN.

Se trata de una película lenta y larga, sí, pero *intencionalmente* lenta y larga. Y en cine hay dos elementos que casi siempre requieren tiempo: el amor y la maduración de una conciencia. Y estos son precisamente los temas de Sayonara.

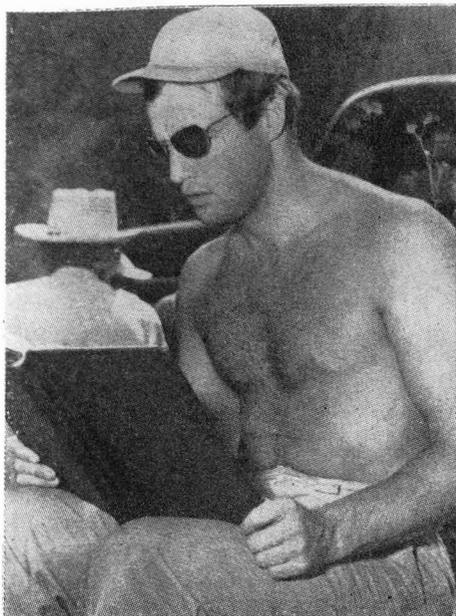
No podemos, desde luego, afirmar que estamos ante una gran película. Pero cuando una película consigue emocionarnos le debemos gratitud y respeto; y Sayonara lo consigue sin duda en muchos momentos.

En este Shangri-la a la medida del hombre común, percibimos, invisible y asfixiante, la realidad siempre presente de un mundo del que se quiere huir, de un mundo al que se le ha descubierto el vacío que lleva encerrado. Sayonara es el Shangri-la de los *Martys*.

A través de todo ello preside un gran intérprete: Marlon Brando, en una más



Y Dios creó a la mujer—"hay además muchas secuencias cortadas (incluso "para adultos")"



Marlon Brando

de sus innumerables transformaciones de ser a ser humano, de individuo a persona, aunque ahora en un nivel distinto a la mayor parte de sus anteriores interpretaciones.

Era una gran tentación —y facilísimo— pasarse de la raya y falsificar inmediatamente el personaje. Bastaba bajarlo o subirlo un poco de nivel. De todas las posibles interpretaciones Brando ha escogido la más difícil y la menos brillante... pero también la más rica en sugerencias, la más exacta, la más verdadera. La de un gran actor.

A PROPOSITO DE...

Por fin acaba de celebrarse en México un homenaje a Luis Buñuel exhibiéndose durante una semana siete de sus películas realizadas en México (aunque en copias verdaderamente infumables y criminalmente presentadas). Entre estas películas se encuentra *Ensayo de un crimen*. Esta cinta se estrenó en Francia el año pasado, y he aquí la lista de los críticos que la incluyeron entre las diez mejores películas presentadas en aquel país durante el año: Henri Agel (en 2º lugar), André Bazin (en 9º lugar), Jean Domarchi (10º), Jacques Doniol Valcroze (3º), Claude de Givray (9º) Jean-Luc Godard (8º), Féreydoun Hoveyda (1º), Pierre Kast (1º), Louis Marcorelles (7º), Claude Mauriac (5º), Luc Moullet (3º), Alain Resnais (7º), Jacques Rivette (5º), Georges Sadoul (5º) y François Truffaut (8º).

Destaca el hecho de que estos críticos representan a veces tendencias radicalmente opuestas. Hay críticos sensatos (Doniol Valcroze, Bazin, Mauriac), los hay desenfrenados (Hoveyda), los hay de tipo social (Sadoul), los hay entusiastas casi exclusivos del cine norteamericano (Truffaut, Rivette, Domarchi) y los hay a su vez realizadores y documentaristas (Resnais). Pero todos coinciden. Y la competencia no era fácil, pues incluía películas de la categoría de *Noches de Cabiria*, *El puente del río Kwai*, *Un rey en Nueva York*, *El crepúsculo de un cirquero*, *Doce hombres en pugna*, *Puerta de Lilas*, etc.

Si comparamos esta selección con la poca importancia concedida en México a *Ensayo de un crimen*, encontraremos resultados muy significativos...

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE y José Luis IBÁÑEZ

TREBOL DE MUERTE

THE OLD LADIES es el título original de esta obra inglesa, escrita por Rodney Ackland, y que llega a México, después de veintitres años de estrenada en Londres, para inaugurar el teatro Arcos Caracol.

May Beringer, Lucy Amorest y Agatha Payne comparten, por una coincidencia, la frustración y la decadencia de sus vidas. May se aferra desesperadamente a sus recuerdos (ilustrados en una figura de ámbar) para luchar contra su insatisfacción, mientras que Lucy conserva la esperanza (el regreso de un hijo cuyo paradero desconoce) y Agatha hace todos los esfuerzos imaginables para acabar de arrebatarles sus símbolos y destruir a las otras dos. Finalmente, destruye a la más débil, a May, mas no consigue destruir a la esperanza.

Tal como está escrita, *Trebol de muerte* trasluce sus intenciones, pero no las realiza. No es posible llevar a cabo un estudio dramático de tres caracteres supuestamente tan complejos, sosteniéndolos durante tres actos sobre uno y medio de sus rasgos solamente; refiriéndose con insistencia a una frustración común sin establecer claramente sus causas y (para remate) bajando el telón sin definirnos qué consecuencias tendrá en los otros dos



Trebol de muerte, M. Douglas y M. T. Rivas

la muerte de uno de los tres personajes presentados. *Trebol de muerte* termina solemnemente como un enigma con: la muerte de May, la sorpresa de Lucy unida al mutismo de Agatha ante el suceso... y nuestro más absoluto desconcierto.

La obra principia a desaparecer mucho antes de que haya caído el primero de los tres telones, pues la caracterización es débil e incompleta, el diálogo paupérrimo, y los recursos en general son ingenuos. No por falta de material, sino por la manera de aprovecharlo y diluirlo, Rodney Ackland ha escrito torpemente esta obra, cuyo propósito exigía una evolución congruente de sus personajes para sostener los símbolos establecidos por las acciones de las tres mujeres y con ellos encontrar un objeto dramático convincente.

A nosotros nos pareció que el autor confió demasiado en el talento de las tres únicas actrices que intervendrían en la escenificación de su obra, y así lo que queda de *Trebol de muerte* (contrariamente a sus propósitos) es un estudio inconsistente y superficial de tres personajes femeninos.

Seguramente en una obra de más sólidas bases, la compañía que representó ésta hubiese encontrado un lucimiento espectacular de las facultades que nos han hecho apreciar en otras de sus intervenciones. En esta ocasión sus esfuerzos se han estrellado contra un texto estéril, y la consecuencia es un lamentable desperdicio. Doña Prudencia Griffell y María Douglas soportaron con mucha dignidad las limitaciones de sus personajes. María Teresa Rivas recurrió a gestos y tonos de voz demasiado obvios, y nos pareció que físicamente no correspondía a la personificación de Agatha Payne. A la dirección de J. de J. Aceves se le escaparon las deficiencias de *Trebol de muerte*, y llega a participar de ellas, cuando como en el tercer acto permite que las puertas de las habitaciones queden abiertas y Lucy, ilógicamente, no escuche las llamadas de auxilio de May. La escenografía de Julio Prieto es agradable, y hubiese resultado perfectamente expresiva, de haber establecido con claridad la separación entre las habitaciones de May y Agatha, ya que frecuentemente llegan a confundirse como una sola.

Hay un punto más que debemos señalar a propósito de esta producción: la traducción hecha por Eleazar Canale. Nos parece censurable porque utiliza un español corrompido y descuidado, que además permite percibir sin esfuerzo la construcción propia del diálogo en inglés.

LA VIDA CON PAPA

Howard Lindsay y Russell Crouse han tenido la suerte de ver cómo su comedia *Life with father* se ha sostenido durante ocho años en Broadway, y que gracias a esta circunstancia la obra se sigue representando en muchos países y en varios idiomas.

En realidad se trata de una comedia como muchas otras; sólo que a ésta el público le concedió ocho años consecutivos de cartel, y como ninguna otra obra ha conseguido superar o igualar su record, *La vida con papá* sigue presentándose, llena cualquier teatro y permanecer en él durante mucho tiempo. Vive aún, y se sostiene dignamente, porque su estructura es muy firme y hay un equilibrio bien logrado entre diálogo, situación y personajes. Uno se olvida de ella a los cinco minutos de haberla visto, porque esta forma de reflejar la vida familiar resulta sosa por superficial, y por su aplicación del sentido del humor que notoriamente se esfuerza por ser inofensivo. Es por ello que Clarence y Vinnie siempre serán bien recibidos por el público: representan el aspecto más exterior, más estereotipado y menos comprometedor de un matrimonio.

Esta fase de la vida con papá y mamá es la de bromas, los problemas de solución inmediata y simple; las enfermedades de fácil cura; las visitas inoportunas; y, naturalmente, la escasez de servidumbre eficaz. Ciclo que las comedias españolas y norteamericanas nos han hecho aprender perfectamente de memoria, pero que el público siempre está en mejor disposición de favorecer, aun cuando a veces le dé lo mismo escuchar el diálogo que no hacerlo.

Este tipo de público (el más abundante) ha encontrado en el Teatro de los Insurgentes su espectáculo ideal. Allí tiene la seguridad de encontrar más o menos lo mismo cada vez, de manera que no hay engaño posible y por el precio de su boleto recibe lo que busca y pide.

La producción de *La vida con papá* le ofrece al espectador mencionado un decorado de Julio Prieto aparatoso, muy bien construido, lujoso, amplio, que ayuda notablemente a un desarrollo más ligero de la representación; un decorado muy realista y cinematográfico, como al público le gusta. Por otra parte, las actuaciones y la dirección conservan una armonía que da a la función un decoro elogiabile, y si bien no puede encontrarse allí algo que provoque nuestro entusiasmo, tampoco hay nada que provoque nuestro desagrado.

Esta idea de un teatro neutro, nosotros no la compartimos. Es triste ver que el público acude al teatro con el mismo espíritu con que se sienta a ver el álbum fotográfico de su abuelita. Es un tipo de teatro que siempre existirá, pero que no por ello puede bastarnos en ninguna circunstancia. De ahí que la armonía entre texto, decorado y actuación, por esta vez no sea suficiente para obtener un aplauso entusiasta, y que a pesar de que Manolo Fábregas y Malú Gatica desempeñen sus papeles de Clare y Vinnie correctamente, y que los apoye un conjunto muy homogéneo de donde destacan, por su simpatía y sus ya evidentes posibilidades, los niños Jorge Kreutzmann y Xavier Gómez. La dirección, como ya se apuntó, es acertada y supo aprovechar con inteligencia los elementos más expresivos del decorado de Julio Prieto, que así luce y funciona ampliamente durante la representación.

LOS SUEÑOS ENCENDIDOS

Como segundo programa de su temporada 1957-58, la Unión Nacional de Autores ha llevado a escena, en el Teatro Juárez, *Los sueños encendidos*, obra en tres actos de un nuevo autor mexicano: Luis Moreno.

Los sueños encendidos es, o pretende ser, una obra realista, de acción interior, en la que la progresión dramática se basa en la revelación y la evolución de un punto de vista a otro, de un cierto número de personajes que se prestan por sus características especiales a dar vida teatral a una idea moral o a demostrar, con sus actos, la veracidad de una tesis. A ellos se les reúne bajo una anécdota general, cuyas peripecias los envuelven y revelan su interioridad. El triunfo o fracaso del autor en un caso como éste depende de la profundidad que logre alcanzar en el tratamiento de los personajes, de la veracidad que se desprenda de la caracterización y de su evolución poste-

rior, de la exactitud en la construcción, de la calidad y belleza del diálogo, y de la sensatez y claridad con que llegue a conclusiones precisas y convincentes.

En *Los sueños encendidos* el diálogo funciona dramáticamente, a pesar de que en varias ocasiones el autor se deja llevar por el afán de hacer *literatura* y hace que los parlamentos no sólo se tambaleen y tropiecen, sino que se acerquen demasiado a lo cursi e inadecuado, especialmente porque acumulan imágenes sobre bases falsas. La construcción permite que la anécdota se desarrolle con naturalidad. No podría calificarse como absolutamente correcta, porque la falta de experiencia del autor lo ha hecho incurrir en falsos aprovechamientos, como el recurrir a la presencia de personajes que exclusivamente subrayan el ambiente o facilitan la exposición de los antecedentes, y así, las escenas se recargan con exceso y el desarrollo de la trama se hace moroso.

Ahora bien, ¿hasta qué punto ha logrado Luis Moreno profundizar en sus personajes, convirtiéndolos en representantes característicos de un determinado ambiente, y hasta qué extremo éstos actúan después de acuerdo con la caracterización establecida por el autor para presentarlos en escena? Sin lugar a dudas la intención de *Los sueños encendidos*, más que demostrar la veracidad de una tesis, es la de hacer compartir al público el sentido de una idea: la de que el amor y la actitud sexual tienen un valor absoluto en la vida humana, y que no deben ser coartados por ninguna regla moral, ningún prejuicio social, ningún sistema educativo, ni ningún afecto familiar. Para desarrollar esta idea, Luis Moreno ha creado cuatro personajes fundamentales: Piedad, que deberá elegir entre el amor (y con él la libertad), o la obediencia, o los principios en los que ha sido educada y que el medio ambiente le impone; Loreto, una mujer que ha convertido su conocimiento del amor y de su libertad sexual en justificación de una vida; Lupe, la hermana de Piedad, que se ve afectada emocionalmente por los acontecimientos aun cuando no participa activamente de ellos; y Justina, la madre de las dos muchachas, que representa las fuerzas a

las que la primera de ellas debe enfrentarse para realizar sus deseos. A estos cuatro personajes presentes físicamente en el escenario, y que tienen las cualidades necesarias para serlo, se une el padre (ausente) que influye decisivamente en la anécdota y motiva varias discusiones, y cinco personajes más que funcionan nada más como medios de información o para dar ambiente (y que para tales fines resultan excesivos). La elección de los personajes principales es acertada y éstos se prestan debidamente para dar vida escénica a la idea del autor; pero ¿se profundiza lo suficiente en ellos? ¿Se logra convertirlos en personajes reales y convincentes y actúan después con la lógica debida? No por completo, y éste es el principal defecto de *Los sueños encendidos*. La veracidad y la precisión con que los cuatro personajes principales quedan establecidos hacia la primera parte de la obra se transforma después en ingenuidad por parte del autor, y ello distorsiona el sentido de las acciones con efectos contrarios a sus propósitos.

Los sueños encendidos tiene, sin embargo, una virtud fundamental: la sinceridad con que fue escrita. Uno puede sentir claramente que los defectos de la obra obedecen, más que a una falta de recursos, a la estrecha perspectiva que puede ir implícita en la necesidad irreprimible de exponer y discutir este problema y a ese sincero apasionamiento de la idea. A esto se debe también que las conclusiones de la obra sean vagas e inconsistentes por unilaterales (quizá porque el mismo autor no haya encontrado aún la respuesta concreta).

Además de esta sinceridad y apasionamiento se advierten ya en Luis Moreno, como autor de *Los sueños encendidos*, una destreza para establecer con exactitud el ambiente a que se va a referir; su capacidad de observación y un claro sentido de la progresión dramática, que si bien no le han bastado esta vez para redondear y hacer de su obra una pieza madura, sí son cualidades propias del dramaturgo.

Fernando Wagner dirigió la producción de *Los sueños encendidos*, presentada por la Unión Nacional de Autores. Los aspectos elementalmente técnicos de su escenificación (luces, desplazamientos, etc.) funcionaron correctamente. Además el director logró disfrazar con habilidad algunas deficiencias peligrosas del diálogo; aunque en varias ocasiones permitió que las actrices recurrieran a gestos demasiado enfáticos y en general proyectaran sus emociones por fórmulas que han sido muy repetidas y explotadas en otras representaciones.

La escenografía de David Antón es agradable, está bien solucionada y recrea con exactitud el ambiente provinciano.

La actuación es irregular. Magda Guzmán, como Piedad, a veces afectada, a veces natural, no desvirtúa su personaje, pero tampoco logra proyectarlo con eficacia. Andrea Palma, presenta a su personaje, durante el primer acto, con derroche de simpatía, y en el segundo y el tercero se conforma con el efecto fácil, y la imagen de Justina se le escapa. La mejor del reparto es Lola Tinoco, como Loreto: he aquí una actriz excelente que completa los rasgos proporcionados por el autor, reafirmando y enriqueciendo su caracterización con muy elogiabiles y personales re-



"Ana Ofelia Murguía hace de Juana"

Revista "INGENIERIA"

Organo oficial de la Escuela Nacional de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el número de abril de 1958:

- Fabricación y propiedades de los tubos de acero sin costura. Ingenieros F. Indaco, Hugo Keller y J. Gómez Llerena.
- Algunas consideraciones sobre el diseño sísmico y su relación con el partido estructural. Doctor Emilio Rosenblueth.
- La propulsión de vehículos automotores. Ingeniero Ignacio Avilez Serna.
- La ecuación de Kötter en el análisis de estabilidad de taludes simples formados por suelos cohesivos. Ingeniero Eulalio Juárez Badillo.
- Clasificación de suelos empleados en la construcción de terracerías de caminos. Ingeniero Manuel Bustamante y señor Raúl Arias Butze.
- Nota biográfica del doctor Diesel, con motivo del centenario de su nacimiento.

Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual (4 números): \$ 20.00

De venta en el Palacio de Minería,

Tacuba 5. México 1, D. F.

Tels.: 12-80-94 y 21-30-95.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

PROMOCION, ORGANIZACION Y FINANCIAMIENTO DE EMPRESAS, por Antonio Manero. 388 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$40.00.

DERECHO ADMINISTRATIVO, por Gabino Fraga. Séptima edición. 534 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$60.00.

DERECHO PENAL MEXICANO. LOS DELITOS, por Francisco González de la Vega. Quinta edición. 459 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$50.00.

INSTITUCIONES DE DERECHO PROCESAL CIVIL, por Rafael de Pina y José Castillo Larrañaga. Cuarta edición, corregida y aumentada. 562 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$60.00.

ELEMENTOS DE DERECHO, por Efraín Moto Salazar. Quinta edición. 356 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$35.00.

TRATADO GENERAL DE SOCIOLOGIA, por Luis Recaséns Siches. Segunda edición revisada y corregida. 636 pp. 1958. Encuadernado en Tela. \$70.00.

ELEMENTOS DE DERECHO MERCANTIL MEXICANO, por Rafael de Pina Vara. 444 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$45.00.

Distribuidores exclusivos:

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

Av. República Argentina, esquina con Justo Sierra

y en su única sucursal en la Av. Juárez N° 16.

México 1, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



En la Colección *Letras Mexicanas*

ACABA DE APARECER

LA REGION MAS TRANSPARENTE

novela de CARLOS FUENTES

(Volumen N° 38. Empastado. 464 pp. \$ 25.00)

OTROS TITULOS

CARMEN BÁEZ: *La roba-pájaros*. (Cuento, N° 34, 128 pp. \$ 12.00).

GUADALUPE AMOR: *Yo soy mi casa*. (Novela, N° 35, 352 pp. \$ 20.00).

ROSARIO CASTELLANOS: *Balún-Canán*. (Cuento N° 36, 292 pp. \$ 20.00).

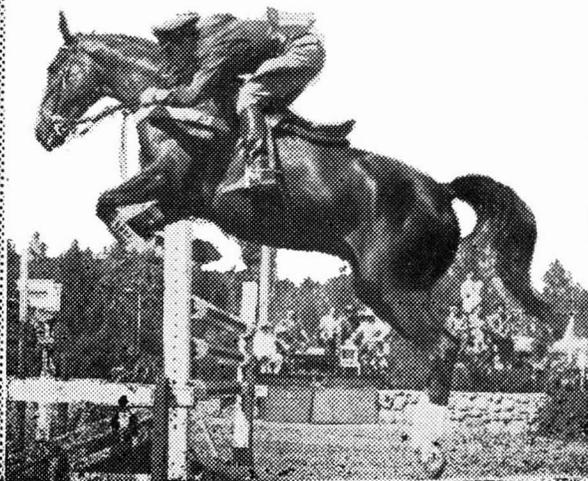
ALBERTO MONTERDE: *Calavera y Jueves Santo*. (Cuento N° 37, 135 pp. \$ 13.00).

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)



EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



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

NO OLVIDE QUE:

SIEGE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO!



DISCOS CLASICOS

DISCOS POPULARES

DISCOS FOLKLORICOS

DISCOS DE LITERATURA

MARGOLIN, S. A.

Alvaro Obregón y Córdoba

Tel.: 46-33-01



OBRAS COMPLETAS

DE

JOSE RUBEN ROMERO

Estudio preliminar y notas bibliográficas del

Dr. Antonio Castro Leal

* * *

Un volumen encuadernado en tela, tamaño 15.5 x 23 cms., con XXIV - 840 páginas

* * *

Ediciones Oasis, S. A.

Pida folleto a los Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL LABOR MEXICANA, S. de R. L.

Orizaba, 115-119

Teléfonos: 46-68-94 y 14-47-37

Apartado 21852

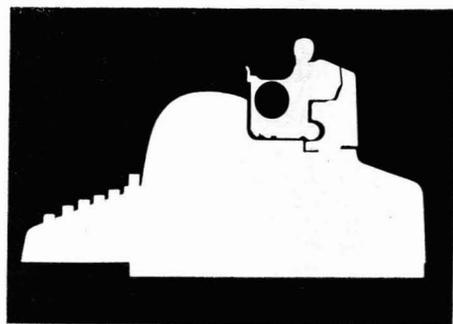
México, D. F.

O solicite esta obra en su librería preferida.



**Largas
horas,
breves
horas.**

Quien escribe en la Lexikon Elettrica está en mejores relaciones consigo mismo, con su propio trabajo, con sus colaboradores. Sabe que emplea un instrumento que le ayuda, una máquina que no se hace servir, sino que sirve. Donde entra una Lexikon Elettrica, hay un ambiente distinto; las horas, largas por la calidad y la cantidad de trabajo realizado, se hacen más cortas para el que lo ejecuta.



**Olivetti
Lexikon
Elettrica**

OLIVETTI MEXICANA S. A.

México 1, D. F. - Ave. Juárez 28

Tel. 21.90.40 y 21.97.34 [diez líneas]

PARA LA MUJER



MEXICO EN LA CULTURA

Contiene temas que interesan a la mujer. La moda, los cotidianos problemas del hogar, la educación de los niños, etc. etc., son tratados en MEXICO EN LA CULTURA con especial cuidado para orientar a la mujer mexicana.

DE VENTA EN LIBRERIAS
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRELO
CADA LUNES

50¢

UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

CUPON

"NOVEDADES" EL MEJOR DIARIO DE MEXICO
BUCARELI 23 MEXICO 1, D. F.

Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por
(un año — \$26.00) (seis meses — \$13.00) para lo cual adjunto
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE _____

ESTA ES MI DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____



Si usted tiene un aparato con frecuencia modulada ¡Esto le interesa!

Llámenos al 12-87-53. Denos su nombre y dirección y a vuelta de correo recibirá completamente gratis, nuestra programación mensual de música selecta que transmitimos diariamente a través de los 100.5 megaciclos de XEOYFM, una creación más de Radio MIL.

Todos nuestros suscriptores recibirán en breve, por medio de nuestros micrófonos, la noticia de valiosos regalos.



Una estrella de
Primera Magnitud
en el Cielo
de México

El *Super Starliner* de AIR FRANCE

Air France, siempre la primera en México en incorporar a su flota los últimos adelantos, le ofrece vuelos diarios desde México, a Nueva York y Europa, en el fabuloso SUPER STARLINER el avión comercial más moderno que existe.

Gracias a sus alas; más largas y delgadas que las de cualquier otro avión, el SUPER STARLINER desarrolla una velocidad mucho mayor en recorridos largos.

Además, el largo de las alas hace posible colocar los motores más alejados de la cabina que en otros aparatos, lo cual redundo en beneficio de los pasajeros ya que la vibración y el ruido se reducen a un mínimo.

El SUPER STARLINER es el avión de mayor radio de acción en el mundo, porque la gran capacidad de sus tanques para combustible (36,350 litros) le permite volar 10,000 kilómetros.

El moderno equipo de radar del SUPER STARLINER permite a la tripulación "ver" las condiciones del tiempo con media hora de anticipación y así hacer los cambios necesarios en la ruta para que el pasajero disfrute de vuelos más rápidos y "suaves".

Los lujosos interiores del SUPER STARLINER diseñados por expertos franceses, han sido creados para dar al pasajero mayor descanso, lujo y confort.

En síntesis, el SUPER STARLINER de Air France es el avión comercial más lujoso, cómodo y moderno de todos los aviones trasatlánticos.



A LA VANGUARDIA DEL PROGRESO

AIR FRANCE

¡La red aérea más extensa del mundo!

Reforma No. 76. Tel. 46-91-40

Consulte a su **Agente de Viajes** o a Air France.

Para mayores informes, sírvanse remitirnos este cupón a AIR FRANCE.

Nombre _____

Dirección _____

Teléfono _____

Fecha aproximada de salida _____

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16 y Ciudad Universitaria

EDICIONES DEL
CENTENARIO DE LA CONSTITUCIÓN DE 1857

Serie conmemorativa publicada por acuerdo del doctor Nabor Carrillo, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigida por el H. Consejo Técnico de Humanidades.

1. *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856)*. Luis Reyes de la Maza. Instituto de Investigaciones Estéticas.
2. *Leandro Valle. Un liberal romántico*. Alfonso Teja Zabre. Instituto de Historia. (Publicaciones del Instituto de Historia, N° 36.)
3. *La ciencia en la Reforma*. Eli de Gortari. Centro de Estudios Filosóficos.

Imprenta Universitaria

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16 y Ciudad Universitaria

ESTUDIOS Y FUENTES DEL ARTE EN MEXICO

- I. *Documentos para la historia de la litografía en México*. Recopilados por Edmundo O'Gorman. Con un estudio por Justino Fernández. 1955.
- II. *Pedro López de Villaseñor. "Cartilla Vieja de Puebla"*. Texto preparado por J. I. Mantecón. (En preparación.)
- III. *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, Alarife que trazó la ciudad de México*. (Texto preparado por J. I. Mantecón.) Introducción de Manuel Toussaint. 1956.
- IV. *Textos de Orozco*. Con un estudio y un apéndice por Justino Fernández. 1955.
- V. *El Teatro en México en 1858*. Documentos. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza. Prólogo de José Rojas Garcíaueñas.
- VI. *Arquitectura de los coros de monjas en México*. Por Francisco de la Maza. 1956.
- VII. *Panorama de la Música Tradicional de México*. Por Vicente T. Mendoza. 1956.
- VIII. *Una casa del Siglo XVIII en México. La del Conde de San Bartolomé de Xala*. Reseña, selección y notas de Manuel Romero de Terreros. 1957.

Imprenta Universitaria

LA REVISTA
"Universidad de México"

Se Encuentra a la Venta en:

LIBRERIAS

- PORRUA HERMANOS, Argentina y Justo Sierra.
GARCIA PURON, Palma 22.
MADERO, Madero 12.
LABOR, 5 de Mayo 20.
ZAPLANA, Letrán 39.
LIBRERIA JUAREZ, Juárez 104.
LIBRERIA FRANCESA, Paseo de la Reforma N° 12.
ATLANTIDA, Balderas 36.
PASAJE HOTEL DEL PRADO, Juárez 70.
CENTRAL DE PUBLICACIONES, Juárez 4.
I.D.E.E.A., 5 de Mayo 6.
CRISTAL, Pégola Alameda.
CRISTAL, Edificio Las Américas.
CRISTAL, Paseo de la Reforma (Lomas Chapultepec).
CRISTAL, Calle de Niza.
CRISTAL, Cine Paseo.
CRISTAL, Cine Ariel.
BRITANICA, Lerma 2.
CHARLES, Insurgentes 182.
WASHINGTON, Londres 28 A.
HIDALGO, Av. Hidalgo 17.
AVENIDA, Insurgentes 168-A.
LIBRERIA UNIVERSITARIA, Ciudad Universitaria.
LIBRERIA UNIVERSITARIA, Justo Sierra 16.
SANBORN'S, Reforma 45.
SANBORN'S, Palacio de Hierro.
EL GUSANO DE LUZ, Hamburgo 22.
ELSA, Paseo de la Reforma 510.
NOVEDADES, Mexicali, B. C.
LEON E. NAVA, San Miguel Allende, Gto.
LATINO-AMERICANA, Paseo de la Reforma 95. Local 16.
LIBROS Y DISCOS, San Juan de Letrán 2.

GALERIAS DE ARTE

- DOLORES ALVAREZ BRAVO, Amberes 12.
EXCELSIOR, Paseo de la Reforma 18.
DIANA, Paseo de la Reforma 489.
EXPENDIOS DE LA UNION DE VOCEADORES DE LA PRENSA.
FACULTADES Y ESCUELAS DE LA U.N.A.M.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16 y Ciudad Universitaria

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. Schiller desde México: Prólogo, biografía y recopilación de la Dra. M. O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli: *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría*. Traducción y nota del Dr. Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel: *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. Carlos Guillermo Koppe: *Cartas a la patria. (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830.)* Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp: *Kant y la Escuela de Marburgo*. Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea: *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica*.
7. Federico Schiller: *Filosofía de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos: *La filosofía en la Universidad*.
9. Francisco Monterde: *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética*.
10. José Torres: *El estado mental de los tuberculosos y cinco ensayos sobre Federico Nietzsche*. Prólogo biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre: *Lógica formal y lógica dialéctica*. Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. Patrick Romanell: *El neo-naturalismo norteamericano*. Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna: *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano*.
14. Thomas Verner Moore: *La naturaleza y el tratamiento de las perturbaciones homosexuales*. Traducción y nota preliminar del Dr. Oswaldo Robles.
15. Margarita Quijano Terán: *La Celestina y Otelio*.
16. Romano Guardini: *La esencia de la concepción católica del mundo*. Prólogo y traducción de Antonio Gómez Robledo.
17. Agustín Millares Carlo: *Don Juan José de Eguíara y Eguren y su bibliotheca mexicana*.
18. Othón E. de Brackel-Welda: *Epistolas a Manuel Gutiérrez Nájera*. Prólogo y recopilación de la Dra. Marianne O. de Bopp.
19. Gibrán Jalil Gibrán: *Rosa El-Hani (novela) y Pensamientos filosóficos y fantásticos. Breve antología literaria árabe*. Traducidas directamente por Mariano Fernández Berbiela.
20. Luciano de la Paz: *El fundamento psicológico de la familia*.
21. Pedro de Alba: *Ramón López Velarde*. Ensayos.
22. Francisco Larroyo: *Vida y profesión del pedagogo*.
23. Miguel Bueno: *Natorp y la idea estética*.
24. José Gaos: *La filosofía en la Universidad. Ejemplos y complementos*.
25. Juvencio López Vásquez: *Didáctica de las lenguas vivas*.
26. Paula Gómez Alonso: *La ética en el siglo xx*.
27. Manuel Pedro González: *Notas en torno al modernismo*.
28. Francisco Monterde: *La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo*.
Miguel León-Portilla: *Siete ensayos sobre la Cultura náhuatl*. *
Federico Schlegel: *Fragmentos*. Invitación al romanticismo, semblanza biográfica y traducción de Emilio Uranga. *
Sergio Fernández: *Cinco escritores hispanoamericanos*. *
Matías López Ch.: *Estadística elemental para psicólogos*. *
Wilhelm Windelband: *La filosofía de la historia*. Prólogo y traducción de Francisco Larroyo. *

* En prensa.

Imprenta Universitaria

cursos. El resto del reparto, con excepción de Celia Manzano (que enfatiza demasiado sus actitudes) y Eric del Castillo (que no supo cómo imprimirle a su Gerardo cierta fuerza que contrarrestase la insignificancia de este personaje), actúa discretamente y conserva el propósito que el autor le dio a sus papeles: apenas darse a notar.

LA ALONDRA

Bajo la dirección de Jaime Cortés el "Grupo de Actores" formado con alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Bellas Artes ha llevado a escena una de las obras más brillantes de Jean Anouilh: *La Alondra*. Anouilh hace en esta obra derroche de su sentido teatral, y demuestra que la escena no guarda secretos para él. Tomando como pretexto la biografía, tantas veces narrada ya, de Juana de Arco, Anouilh juega a la historia y al teatro, haciendo que la vida de Juana y la historia del desarrollo de una representación se mezclen y confundan continuamente. Los personajes son actores del drama histórico y "actores" en la obra que se representa. El espectador asistirá así a un juego, un juego dramático en el mejor sentido de la palabra y entre ironías y risas la historia se le revela de pronto con todo el impacto que puede alcanzar; los personajes son más vivos y humanos que nunca y participan de la historia sin comprender el peso que más adelante tendrán sus actos. El orden histórico no le interesa a Anouilh en esta obra: expone los acontecimientos de acuerdo con su valor meramente teatral, y así el relato da saltos hacia adelante y se brinca hechos que pueden parecer importantes, o regresa hacia atrás en busca del verdadero sentido de la vida de Juana, con deliberada libertad. Juana es al mismo tiempo la mártir, la guerrera gloriosa y triunfante y la niña alegre y sencilla; los jueces son grandiosos y ridículos, apabullantes o apabullados; el rey y la corte son ridiculizados o engrandecidos, pero siempre dotados con la más fina ironía. El teatro dentro del teatro. Todo es esencialmente parte del juego y puede cambiar de tono, de sentido o de orden, sin más motivación que las reglas del juego mismo. Así Anouilh muestra en esta obra al mismo tiempo las dos técnicas principales de su teatro: es al mismo tiempo el dramaturgo amargo y cruel hasta el cinismo que sabe profundizar y denunciar con absoluta sinceridad las lacras de la sociedad que trata, y el comediógrafo burlón y siempre irónico que juega al teatro, que hace que sus personajes jueguen a vivir, sin olvidar que todo es una comedia y lo importante es representarla.

Desgraciadamente, en esta representación, el director prefirió recurrir a la adaptación (notoriamente inferior) de la norteamericana Lillian Hellman, y no a la obra original, disminuyendo así las posibilidades de éxito. Por otra parte, la dirección resulta pobre en recursos y metódica y la obra se alarga hasta el cansancio.

En general la actuación es deficiente debido más que nada a que el texto fue dedicado a actores de una técnica particular, preparados para matizar con la debida variedad los largos parlamentos de que la obra está cargada; pero no puede dejar de mencionarse la interpretación que

Ana Ofelia Murguía hace de Juana. A pesar de que no logra proyectar en su totalidad la imagen compleja y clara de su personaje, revela en la actriz una capacidad de ternura y simpatía que se une a su evidente y esforzado estudio del pa-

pel para llevarla a sobresalir del conjunto.

La solución de la escenografía es correcta, pero sus elementos no lucen porque la combinación plástica es desafortunada y demasiado evidente, particularmente en lo que concierne al vestuario.

LIBROS

DE KAFKA A SU PADRE

Por Ramón ROMERO

FRANZ KAFKA en la primera edad acumuló en su espíritu una sensibilidad extrema, alimentada diariamente por una serie de observaciones del mundo exterior. Su placer al encontrar los detalles aligeró la memoria e hizo de ella una cámara donde pudo colocar bien especificados los pensamientos que habían de trazarse en el tiempo su vida de hombre infortunado. Esa cantidad de recuerdos, precisos, concluyentes, tornáronse al correr los días en el equipaje de emociones de su naturaleza enfermiza, de arraigo sombrío, de dolor, de culpa, tanto en lo que era bueno o malo, recogido por la sensibilidad, sin que pudiera precisar si estaba más allá o en la penumbra de la vida.

La *Carta a mi padre** es una recopilación de todas sus emociones recibidas en el hogar: ello indica una infancia desvalida y deformada por la riqueza de la sensibilidad de un organismo sin equilibrio, por alguna causa; y esa latencia del ensueño doloroso se apoderó con dominio propio de la memoria, ese venero rico de impresiones. Amor de hijo al padre, sin duda, pero ese amor era sometido al análisis constantemente en relación con las palabras y los hechos del hombre y del jefe del hogar, examen prolijo visto siempre a través de la sensibilidad de niño, de donde nacía el temor, o la repulsión a la aspereza, a la ironía, o a la inoportunidad de las palabras del padre.

La vida del niño, tal como la recuerda cuando llega a la madurez, no es normal. Padece de una angustia dolorosa porque ve a su manera un mundo que le asusta y al que teme sin saber por qué. Rondan en su mente los fantasmas de ideas que a diario ha de recibir del exterior, ideas complejas y extrañas que ha de transformar de lo real a lo ideal en su imperiosa fantasía. Es la evasión constante de la mente hacia una visión adolorida, fenómeno producido por la neurosis hogareña, que solamente es posible cuando el dador, el padre en este caso, es del mismo grupo que el enfermo. El sedimento que forman los hechos y las palabras del padre se forma con amargura y desolación. Dice Kafka: "Por eso dividía el mundo en tres partes: la una, donde vivía yo, el esclavo, regido por leyes inventadas exclusivamente para mí, a las cuales, además, y no se por qué, no podía adaptarme por completo; luego, un segundo mundo, infinitamente lejano del mío, en el que vivías tú, ocupado en gobernar, impartir órdenes y enfadarte por su incumplimiento

to; y, finalmente, un tercer mundo, donde la gente vivía libre y alegremente, sin órdenes ni obediencia".

Esta neurosis hogareña la confiesa Kafka en otra parte: "Cuando reflexiono debo confesar que mi educación me ha dañado en muchos sentidos. Ese reproche alcanza a una cantidad de personas; es decir, a mis padres, a algunos parientes, algunas personas que visitaban regularmente nuestra casa... en fin, este reproche se insinúa a través de toda la sociedad como un puñal, y nadie, lo repito, nadie puede por desgracia estar seguro de que la punta de ese puñal no se le aparecerá de pronto por delante, por detrás o por el flanco".

Max Brod, el crítico y amigo íntimo de Kafka, solamente puede ver el contenido de la carta y no puede apreciar en su conjunto la idea persistente de su amigo, la de subestimar la personalidad del padre y esa presión del temor, de la debilidad y del autodesprecio que aparece en el mensaje; pero hay que suponer en Brod otra ideología y la ausencia de la sensibilidad enfermiza que dominó al gran novelista.

La *Carta* es la revelación del yo profundo de Kafka, fielmente conservada en la memoria prodigiosa del escritor, con esas emociones que aún viven en él tal como se sucedieron en sus días infantiles. Toda su obra obedece, posteriormente, a la sutil ensoñación de cómo veía y sentía en sus primeros años, con esa sensibilidad que le obliga a rebelarse contra la agresividad autoritaria del padre en el hogar o en el escenario del comercio con los dependientes, o con su mujer y los otros hermanos en quienes supone alegría y fortaleza de la vida.

Escenas sin importancia y solamente medidas por una emoción intelectual, semejante a una asociación de ideas, Kafka las clasifica en su interior con ese horror de las cosas consumadas, temblando de que así fuera cuando no es más que la aparatosa intención del padre al tratar de arreglar un hecho vulgar de la vida, y al describirlo Kafka experimenta un placer de dolor, de una culpa inexistente, suya y de su padre, de algo sucedido que traspasa el ambiente y lo recoge, al pasar, el ánfora del alma, toda estremecida por el ala del misterio. "También es verdad, dice Kafka, que prácticamente no me golpeaste nunca. Pero los alaridos, el enrojecimiento de tu rostro, el rápido movimiento al sacarte los tirantes y la colocación deliberada de los mismos sobre el respaldo de la silla casi era peor para mí. Es como cuando alguien debe ser ahorcado. Si efectivamente se lo cuelga, está muerto y todo ha pasado. Pero si debe

* Franz Kafka, *Carta a mi padre y otros escritos*. Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1955, 298 pp.

asistir a todos los preparativos para la ejecución y se le informa de su indulto sólo cuando el lazo con el nudo corredizo le oscila ante los ojos, es probable que tenga que sufrir por ello durante toda la vida".

Hay una culpa o un sentimiento de culpa que se advierte en cuanto somos dominados por alguien, por la familia, por las escasas amistades, y en forma instintiva surge la rebelión a manera de fuerza substitutiva del sufrimiento. Es una forma de buscar el equilibrio, la línea recta en el ser. Kafka ha visto en los primeros años a su padre en el hogar con su afán autoritario, con su violencia y su ironía, en el desdoblamiento de su personalidad ante otros, y eso se le antoja que no es la justicia, ni el amor ni la amistad: flota entre los hijos y el padre un proceso incomprensible creado por la fantasía de Kafka, en todas las motivaciones sean reales o fingidas. Y de aquí extrae otra conclusión, problema humano, la relativa libertad del hombre ya que su vida está sujeta al querer, a la opinión de los demás y a veces, las más, a su propio destino: "Yo siempre estaba en posición ignominiosa, ya sea obedeciendo tus órdenes, que me afrentaban por ser solamente valederas para mí, o adoptando una actitud terca, lo que también era bochornoso, pues era imposible mantenerse obstinado ante ti..."

Advierte la culpa si piensa en su matrimonio o en su imposible realización. Habría querido que otra voluntad le hubiera trazado un plan, o que su padre decidiera por él, y luego, casi inmediatamente, resuelve no pensar más en eso, pero se queja de la ausencia de palabras dichas con serenidad y alegría acerca de su proyecto. De pronto surge la evasión de la mente, de la idea, hacia la derrota, como si esta situación fuera la necesaria para él, y exclama, "Temo, porque en este campo malogro todo".

Impresionante en Kafka es la neurosis aguda que sufre en la infancia, un desarreglo nervioso persistente que ha de formar en años subsiguientes una red muy sutil de angustias y el terror a las noches y a los sueños. No puede explicarse ese estado, y la misma enfermedad le imprime un anhelo de evasión hacia otros campos del espíritu, marcando una rebelión constante, pero una rebelión efímera, muerta en su propio espíritu.

La vida de Kafka, a pesar de su gran tragedia labrada en parte por él mismo y en lo demás por el organismo enfermo, es una hoguera que da luz cegadora en la noche cerrada y misteriosa del hombre: un mundo y una enseñanza de astro de primera magnitud.

GLORIA GINER DE LOS RÍOS, *El paisaje de Hispanoamérica a través de su literatura* (Antología). Imprenta Universitaria. México, 1958, 262 pp.

La autora ha concebido este libro como uno "de lecturas ilustradoras y amenizadoras de mis clases de Historia y Geografía", en los EE.UU.; pretende incitar a un magisterio de estas disciplinas en el que el escenario aparezca vivo y sabroso. Más de 100 autores y más de 300 textos (cuyas fuentes precisas en la bibliografía adjunta los hacen fácilmente localizables), si bien no todos de primera línea o de genuino valor estético (junto a los Güiraldes, Lugones, Gallejos, Reyes, Sarmientos, están los Robles,

los Rodríguez, los Wasts o los Chirveches) si necesarios a la intención de la obra porque logran "una acertada pintura del lugar que deseaba incluir".

Uno es el personaje central de esta antología: la naturaleza en su estado virginal, estático, esencial (selva, pampa, río, sierra...) de la primera parte; la naturaleza modificada por el hombre (ciudades, caminos, plantaciones...) en su mutación e identificación con el tiempo y la voluntad de los hombres, de la segunda; la naturaleza dinámica y fenomenal (huracanes, tempestades, terremotos...) de la telúrica tercera parte; y, por último, la naturaleza según la estación y la hora (lunas, soles, modificaciones atmosféricas menores...) en su continuo devenir, vuelta ya no sólo víctima del tiempo, sino creadora, ella misma, de tiempo.

Poco se ha hecho por la invención del ser de nuestro paisaje hispanoamericano en nuestros autores. Creemos que este libro da el primer paso en este sentido, al ofrecernos un acervo enorme de material, susceptible de una más escrupulosa, literaria selección; al hacer las inevitables comparaciones en los estilos, irán sobrenadando los valores más auténticos.

Pero a más del servicio pedagógico-geográfico que presta este libro, de la ayuda al investigador y ensayista, cualquier lector puede encontrar deleite en estos murales —verbales— de nuestra tierra americana. El espíritu viaja a medida que los ojos recorren el itinerario en que nos intrinca este libro. Dice Alfonso Reyes: "Caminante: has llegado a la región más propicia para el vagar libre del espíritu."

H. B.

DONALD BAILEY MARSH, *Comercio mundial e inversión internacional*. Fondo de Cultura Económica, México, 1957, 741 pp.

El comercio internacional de nuestro tiempo parece encontrarse en un callejón sin salida. Una mayor interdependencia que favoreciera el fortalecimiento de la división internacional del trabajo en apariencia sería ventajosa para todos. Sin embargo, los pueblos jóvenes están empeñados en un esfuerzo titánico por desarrollar sus economías, por industrializarse; y esto hace nugatoria cualquier política que tienda a mantenerlos indefinidamente como productores de materias primas y artículos semi-elaborados. A mayor abundamiento, los Estados Unidos —principal centro acreedor del mundo— no han querido o deseado liberalizar, en la práctica, su comercio exterior, provocando así una escasez mundial de dólares que, como es obvio, ha hecho surgir nuevas restricciones proteccionistas.

El libro de Marsh constituye un valiente intento por encontrar una solución a ese dilema fundamental de la economía

mundial. El método de exposiciones es excelente; guía al lector desde la descripción de los elementos reales que integran el comercio internacional y la revisión de los conceptos teóricos, hasta hacerle centrar la atención en las medidas de política que, en opinión del autor, favorecerían el florecimiento del comercio internacional.

Otro de los méritos de Marsh consiste en no dejarse llevar por un liberalismo estrecho; en muchos lugares del libro es fácil encontrar concesiones bien justificadas al proteccionismo y al intervencionismo del Estado. Sin embargo, no se pueden aceptar completamente todos sus puntos de vista, sobre todo en materia de política práctica. En efecto, creemos que confía demasiado, contra lo que parece demostrar la experiencia inmediata, en los buenos oficios de ciertos organismos de carácter internacional para lograr la armonía económica entre los países del mundo occidental.

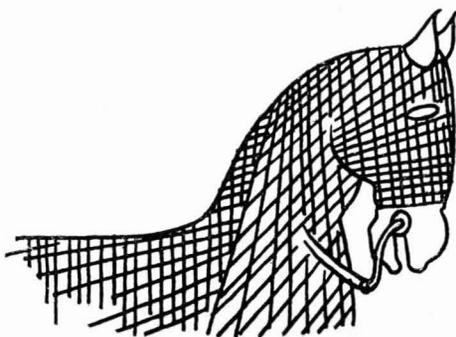
Por lo demás, la objetividad del método de trabajo con que está preparada la obra, nos hacía esperar una mayor comprensión a los problemas que confrontan los países *subdesarrollados*; desgraciadamente no es así: los peligros de la inversión directa, por ejemplo, son siempre peligros para el prestamista y no para el prestatario. Tampoco se hace referencia a la baja secular en las relaciones reales de intercambio que los países menos desarrollados han venido experimentando en su comercio con las áreas altamente industrializadas. En resumen, la única alternativa que ofrece Marsh a los países que se encuentran en apuros financieros externos —generados muchas veces en el propio proceso de desarrollo económico— es la de confiar en la política generosa de los organismos internacionales y en abrir las puertas a la inversión extranjera.

D. I.

GIBRAN JALIL GIBRAN, *Rosa El-Hani y Pensamientos Filosóficos y Fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras, 19. U.N.A.M., Dirección General de Publicaciones. México, 1957, 104 pp.

En un breve, pulcro y manuable tomito, Mariano Fernández Berbiela ha agrupado una novela corta y varios fragmentos de la más diversa índole de Gibran Jalil Gibran, conocido poeta árabe. Tanto la novela como los pensamientos y poesías breves ejemplifican con innegable claridad la línea del pensamiento del poeta, su especial estilo y atractiva temática, señalando claramente la índole moralista de la mayor parte de sus escritos en los que por otro lado se asoma continuamente la poesía; pero probablemente el afán de recoger muestras de todas sus facetas literarias hace que la antología resulte excesivamente fragmentaria.

Rosa El-Hani más que novela puede calificarse de parábola o breve sermón lírico en el que el poeta se vale de una pequeña anécdota —que por otra parte nunca es abordada con sentido narrativo, sino que sirve de marco para dar motivo a una serie de pensamientos o sentencias— para enfrentar al lector a un problema moral. Mediante una variada serie de conversaciones, desarrolladas con un lenguaje elaborado y plagado de imá-



genes de cuya excesiva dulzura no sabemos hasta qué punto será responsable el traductor. El autor presenta a la heroína y la hace exponer las razones y motivos de su conducta, permitiéndole al mismo tiempo juzgar a la sociedad en que vive, para finalmente exponer ante el lector una serie de preguntas a las que él debe encontrar respuesta. Los dos o tres personajes no existen como tales, son solamente ejemplo de una línea de conducta, y el narrador es al mismo tiempo fiscal y asombrado testigo. La forma y el estilo del lenguaje obviamente no corresponden

al que se supone debe ser el de una novela, sino más bien a la prosa poética, en la que el autor desea plantear los fundamentos de una moral absoluta que esté más allá de la relatividad de las leyes humanas.

Los pensamientos, poemas, anécdotas y relatos que en variado número completan el texto contribuyen a afirmarnos en el sentido de la novela y permiten tomar contacto con los diversos temas que el autor aborda con precisión y belleza.

J. G. P.

A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

RAZONES ADUCIDAS PARA DEFENDER EL CONTENIDO DE LA ANTOLOGIA MEXICANA

SI PARA NOSOTROS no resultan válidas todas las razones aducidas por quien hablaba en nombre de los dos seleccionadores, al tratar de defender el contenido de la *Antología de poetas mexicanos*, sí hay que recordar algunas de ellas, por diversos motivos.

A juzgar por la forma en que fueron distribuidas las 150 páginas de la antología mexicana en las cuales aparecen las composiciones de los poetas desaparecidos, Casimiro del Collado y José María Roa Bárcena, que formaron esa colección, dieron lugares preferentes a Sor Juana Inés de la Cruz y a José Joaquín Pesado.

Cada uno de ellos aparece representado en la antología con dos poemas: Sor Juana, con el "Soneto que engrandece el hecho de Lucrecia" y con el romance que principia "Finjamos que soy feliz"; José Joaquín Pesado, con su poesía "Jerusalén" y con el romance "El rústico y el monarca".

De los demás poetas mexicanos del siglo XIX incluidos por ambos seleccionadores en la primera parte de la antología, fray Manuel Navarrete figura con "El alma privada de la gloria"; Francisco Manuel Sánchez de Tagle, con "Al primer jefe del Ejército Trigarante"; Andrés Quintana Roo, con su oda "Diez y seis de Septiembre", y Manuel Eduardo de Gorostiza, con un fragmento de *El jugador* y pensamientos de sus obras dramáticas.

Siguen a aquéllos, Manuel Carpio, con su "Castigo del faraón"; Francisco Ortega, con "A Iturbide en su coronación"; José Gómez de la Cortina, con "El Diablo en el baile"; Wenceslao Alpuche, con "La fama"; Fernando Calderón, con "El sueño del tirano"; José de Jesús Díaz, con el soneto "A Napoleón", e Ignacio Rodríguez Galván, con "El anciano y el mancebo".

Con sonetos aparecen también representados en la antología Miguel Jerónimo Martínez: "Jesucristo" y "La poda"; José Sebastián Segura: "El bautista". Ignacio Ramírez, con sus tercetos "Por los desgraciados"; Ramón Isaac Alcaraz, con sus liras "El otoño"; y con poesías de tema religioso, Alejandro Arango y Es-

candón: "En la inmaculada concepción de Nuestra Señora", y Francisco de P. Guzmán: "Al Sagrado Corazón de Jesús".

Esa parte de la antología se cierra con la silva "El fin del año", de Manuel Paredo; los tercetos "La guerra civil", de Juan Valle; la elegía "En la tumba de Juan Valle", de José Rosas Moreno; la "Oda a la Patria", de Manuel M. Flores; "La vida del campo", de Manuel Acuña, y "A Gorostiza", de Agustín F. Cuenca.

Al defender la Antología de poetas mexicanos, de la cual había sido co-seleccionador, con Casimiro del Collado —según designación que hizo la Academia Mexicana correspondiente de la Española—, José María Roa Bárcena procuró explicar varias de las inclusiones.

Habló en primer término de "la alta inspiración, la filosofía y el vigor en la forma", al referirse a Sor Juana Inés de la Cruz, "nuestra célebre poetisa en no pocas de sus composiciones universalmente celebradas" — con redundancia que para él pasó inadvertida.

Mencionó en seguida "lo escogido y grandioso del plan y la viveza y energía de la ejecución de 'El alma privada de la gloria', poema épico de Navarrete, y la melancólica y profunda unción y hasta la forma casi del todo perfecta de algunos de sus 'Ratos tristes'".

Elogió después "la poesía bíblica de Pesado en su 'Jerusalén' y en su versión del 'Cantar de los Cantares' y de diversos Salmos, la factura deliciosamente artística de sus 'Sitios y Escenas de Orizaba y Córdoba', la animación y viveza de sus cuadros de fiestas populares y la tierna y honda poesía de sus 'Aztecas'".

Se detenía Roa Bárcena, complacido, en el último, y alababa "toda la producción, en suma, de Pesado, que lleva el sello de la claridad, de la alteza de pensamientos y de un gusto verdaderamente clásico."

En una nota expresaba que "Las 'Aztecas' de Pesado podrán o no considerarse auténticas; pero indudablemente fotografían las costumbres domésticas y exhiben los afectos y hasta las maneras, y el discurso y el habla de nuestros antiguos

aborígenes, por más que practicaran sacrificios humanos, y que hallemos rasgos de los libros sapienciales en estos versos."

Independientemente de la supuesta autenticidad de "Las Aztecas" y del inadecuado verbo que Roa Bárcena empleó al decir que "fotografían las costumbres domésticas", con sugestión cercana al realismo, tal nota refleja la actitud romántica en relación con lo indígena. En cuanto a la última afirmación, ya fue irónicamente comentada por Alfonso Reyes.

Roa Bárcena intentó demostrar que Flores se hallaba acertadamente representado en la antología, por ser, más bien que poeta erótico, "autor que no vacilaré, dice, en calificar de primero de nuestros líricos en el género a que pertenece su 'Oda a la Patria'."

Consideró aquélla como "la mejor de Manuel María Flores, y acaso de cuantas poesías patrióticas se han escrito en México." Lo es, a su juicio, "a pesar de su intercadente desaliño, de algunos defectos de elocución, de la debilidad relativa de su final y del atrevimiento y rareza de metáforas y frases que con más o menos justicia se reprocha a los escritores de esta última época."

Entre las cualidades subrayaba "su entonación vigorosa, lo sostenido de su inspiración patriótica, la sonoridad y rotundidad de muchos de sus versos, lo enérgico y feliz de no pocas de sus imágenes y la espontaneidad y la vida que en ella campean."

Menos fervor puso José María Roa Bárcena en sus palabras, cuando trató de defender la inclusión de la poesía "El sueño del tirano", de Calderón, que explicaba por "la estimación que profesamos a Fernando Calderón como uno de los padres de nuestro incipiente teatro".

En cuanto al poeta yucateco Alpuche, explicaba su presencia en la antología como "algo análogo, por resultado de impresiones y simpatías de los primeros años", sin buscar otras razones para apoyarlas. De Gómez de la Cortina y Paredo, Roa Bárcena decía que "la circunstancia de haber sido más filólogos que poetas, no desluce 'El Diablo en el baile' del primero, ni las poesías jocosas del segundo."

Trató Roa Bárcena de librar a Cuenca del cargo de gongorista —que Peza y otros le hicieron—, al afirmar que aquél es, probablemente, "menos dañoso a la poesía lírica que el prosaísmo dominante en el siglo decimotercero".

Como de Acuña se puso en la antología "la preciosa composición jocosera 'Vida del campo', Roa Bárcena declaró que prefería "en otro género, el 'Nocturno a Rosario' a los tercetos 'Ante un cadáver'." Acerca de Sánchez de Tagle recordó que se le calificaba de poeta más fecundo y variado que Quintana Roo" y que lo "juzgó aquí muy favorablemente Zorrilla".

De Carpio dijo Roa Bárcena que le parecía justo señalar "sus momentos felices, las partes de su factura en que se adelantó a la actual escuela realista en el buen sentido de la palabra, los pasajes suyos que llevan el sello épico".

En apoyo de esa opinión, citó finalmente varios pasajes de "La pitonisa de Endor", "La cena de Baltasar" y "El Monte Sinaí", de Carpio, sin creer por ello que fuera superior a José Joaquín Pesado.

LA VERDAD HUMANA EN EL HEPTAPLOMERES

WITTENBERG interfirió mi camino varios meses entre Berlín y Haalle a/s. Siempre sentí el desgarrar de la tierra europea que parecía cortar la aguda pizarra de aquéllas, aunque sí históricas, feas torres. En Haalle oí la filosofía protestante de un converso, desconsolador, y la prédica de un imperativo categórico que parecía ahogar la vida.

En la página pasada veíamos entre caballeros, vasallos, traficantes y especuladores cómo la dura arista de la soberanía se plegaba, aunque no con dulzura, a la exigencia inexorable del Estado moderno; y hombre libre, como dijo Bodino, era sólo aquel que no reconocía otra potestad que la soberana. La arista que se marca en este agudísimo problema de la libertad religiosa produce las mayores violencias, fue negadora de toda solución y no llegó a establecer el otro polo de la dignidad humana. El lector podrá apreciarlo de los párrafos que siguen.

Para nadie era la tolerancia un problema a resolver sino un monstruo que negar. La tornezada del Concilio de Trento, en que fuera de los primeros momentos que representaron como nadie esos teólogos españoles intolerantes, "de directa formación humanista", nadie se dio cuenta de la grandeza del problema: ni los hugonotes, ni los del Satiricón de España, ni el remudado emperador. Y así Europa marchó hacia la catástrofe. El Papa, muy embaconado en su autocracia, que se negaba a ser reformado por nadie, más que por él mismo, confirmaba el lema de la política de Felipe II: "Al Papa, atarle las manos y besarle los pies." En esta trágica etapa hay un momento que recogemos, y que cada vez se acusa más, que es la continuidad de la religión en la historia, que forma una línea desde el pueblo judío.

Estos son elementos de mayor vuelo en los que habrá que insistir, que no las pequeñas variaciones que destruyeron en ciertas regiones de Europa la unidad de una cultura.

Una morbosa y bélica, malintencionada política ha estado perturbando a la humanidad, y poco trabajo podría costarle llegar a insistir cuando a sus fines convenga en cuanto al dominio de la Luna. Los problemas que éste plantearía serían tan destructores de una civilización que conducirían a la gran interrogante: ¿cuándo un hombre es hombre y mede ser hombre fuera de nuestro mundo civilizado, y qué normas, en lo religioso, determinarán su actuar más allá de la ciencia? En cambio parece olvidarse que nuestro mundo es mucho más ancho que esa pequeñez de la Luna, que viven en él relaciones de Derecho Natural a las que incluso ciertos juristas no encuentran acomodo. La interacción social es tan intensa y su convivir tan fuerte que busca justificación dentro del sentir científico. Ya los Papas en el alto medioevo reconocían jurisdicción y obligación de aplicar a los pueblos subdesarrollados el Derecho Natural. Como hoy se considera Estado a cualquier comunidad de salvajes parece que el problema no tiene importancia. Pero en aquella interacción social viven valores humanos que están pidiendo cada vez más y más la salvación del Derecho Natural, que no es posible sustituirlo en la tranquila afirmación de que a la religión le basta los curas viejos. ¿Cómo, si no, hubiera dicho Harnack, que la gran hazaña de San Agustín fue descubrir la religión en la religiosidad?

M. P.

CLARA VISION DE LA PRIMERA REFORMA

Habiendo la Iglesia Católica, instruida por el Espíritu Santo, según la doctrina de la Sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñando en los sagrados concilios y últimamente en este general de Trento, que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la Misa; manda el Santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la santa doctrina del Purgatorio, recibida de los santos Padres y sagrados Concilios se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos. Excluyase empero de los sermones, predicados en lengua vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles...

REFORMACION A FONDO

"...; y lo más principalmente se debe considerar, el más verdadero medio para aplacar la ira de Dios, el hacerse una muy substancial, muy verdadera y muy general reformatión en este Concilio... es cierto que fue gran ocasión y parte para se perder en ellas la fee y religión... que como desto de los excesos y abusos ay mucho que remediar ordenar y reformar..."

(Instrucción del R. C. a D. Luis de Avila, 30 noviembre, 1562.)

LA COLERA DEL PAPA

"...pero o mal aconsejado o de cólera, con que se arrebató, ha estado en esto muy recio... quejándose que S. M. se ponga en esto."

"...pero ni esto, ni hacer milagros no basta, mientras acá (el Papa) cerrados los ojos no se consiente."

(Emb. Vargas al Marqués de Pesqueira, 1562.)

"...con esto después que hubo leído su carta, lo que V. M. decía en ambos puntos de continuación y cláusula Proponentibus; fue tanto lo que al Sólito se alteró y arrebató de cólera,



que no hay palabras con que poderlo explicar, ni lleva camino habelle mudar desta condición que tan pernicioso es para sí y para todos, y tan fuera de príncipe, y más del que es vicario de Dios y Padre y Pastor Universal. Y así como otras veces he dicho tiene atemorizados e inhabilitados a cuantos cardenales y no cardenales hay... y venga lo que viniere, que no está la Iglesia de arte, ni van las cosas de manera que se pueda callar, ni jamás tanta necesidad hubo de libertad cristiana como el día de hoy teniéndose la moderación que se debe" "... con voces y gritos que es lo que acostumbra y dice a todos siempre que ocurren materia fuera de su sabor".

(Carta de Fco. de Vargas a Felipe II, 4 mayo, 1562.)

"Lo que conviene es que el Concilio con toda libertad sea juez de todo, y así también de si se irá despacio o de prisa; y lo que es necesario sumamente es lo que tengo escrito a V. M. que Su Santidad deje libremente hacer al Concilio..."

(Carta del Arzbp. de Granada, D. Pedro Guerrero a S. M. — Trento 1 abril, 1562.)

"Por estas causas pretende el Nicheto que se debe el pontificado a su amo, y acá su primo está con mayores esperanzas si salir con la lechigada de cardenales de que se trata..."

"Y si va a dar queja de españoles, póngale las cabras en el corral..."

"Los legados están hechos unas estatuas; uno de ellos brama y amenaza y se tiene por ofendido."

(Carta del Obispo de Lérida, D. Ant. Agustín a Fco. de Vargas, Trento, 16 marzo, 1562.)

"...en caso de que S. S. quiera usar en algo

de su potestad antes para destrucción que edificación de la Iglesia Católica... no puedo en manera alguna de irle a la mano y contravenir a celo como protector y defensor supremo que soy de la Iglesia." "...que se tuviese alguna consideración al estado y tiempo presente sin quererlas llevar con todo rigor."

(El Emp. a Felipe II, Viena, 1563.)

EL GRAN PROPOSITO DE BODINO

"Dejó detrás de él un curioso manuscrito, el *Heptaplómeres*, escrito hacia 1593. Siete sabios, de diferente religión, discuten con la mayor cordialidad y con la más audaz libertad sobre los fundamentos de sus doctrinas respectivas; el ritmo mismo del diálogo hace brotar el valor filosófico de la religión natural, la posición mediadora del judaísmo, la comodidad de un catolicismo fuertemente teñido de fideísmo. Es sin duda la síntesis de estas tres tendencias lo que Bodino se propuso largo tiempo realizar.

(P. Mesnard. *Vers un portrait de J. Bodin*, xx.)

"Debe ser mencionado que en su *Colloquium Heptaplómeres*, un diálogo, Bodino dibuja personas de religiones diferentes, viviendo juntos en armonía. En medio de los sucesos históricos que no eran favorables a la paz entre miembros de diferentes credos sostuvo el principio de tolerancia mutua."

(Copleston, S. J. *Hist. of Phil.* Vol. III, p. 327.)

ISRAEL COMO CUNA DE LA IGLESIA

"Es necesario para que Israel exista que sea separado; es un pueblo que vivirá aparte, y que no será contado en el número de las naciones." (Números, 23, 9.) (C. Tresmontant.)

TORRALBA, PERSONAJE HISTORICO

"Los inquisidores de Cuenca tuvieron la sanchez de interrogar a Torralba qué decía su familiar Ezequiel acerca de las doctrinas de Martín Lutero y Desiderio Erasmo. El Dr. Torralba, que sabía durmiendo más que los despiertos, respondió que Ezequiel reprobaba a los dos, con la diferencia que calificaba a Lutero de muy mal hombre y a Erasmo de muy astuto para gobernarse, con lo que dejó contentos a los inquisidores. (A. Llorente. *Hist. Ing.*) (Ver D. Quijote, parte II, c. xli.)

HISTORIA SECRETA DEL HEPTAPLOMERES

"Nada sorprendente es que el *Heptaplómeres*, donde el olor a herejía lo huele el lector menos experimentado, haya quedado largo tiempo inédito. Naudé, a pesar de su admiración por Bodino nos habla, sin ternura, de un grueso volumen sobre los secretos de la metafísica, que no ha sido todavía publicado; 'Y pluga a Dios, agrega él, que no lo sea jamás.'" (Naudé.)

Las copias en alemán permiten que, después de varios intentos inconclusos, "en 1841, Guhrauer, a quien el estudio de Leibniz llevó al de Bodino, dé por primera vez al público, con un sustancial prefacio, el análisis detallado de el *Heptaplómeres*, en alemán, y el texto en latín del cuarto libro (parcialmente) y del quinto." (R. Chauviré, *Int. Colloquium Bodin.*)

INEVITABLE CONSECUENCIA DEL HEPTAPLOMERES

"Frente a las disensiones religiosas, y, en el interior de cada uno, los teólogos, adoptamos entonces esta religión natural, una, simple, elemental, inspirada de Dios, sobre la cual todos estamos de acuerdo. Y cada uno, respetando las creencias de todos los otros, se quedó firme en la suya." (*Hept.* 668, 685.)

DEMONOLOGIA. LOS DEMONIOS, PARTE DE LA FAMILIA CRISTIANA

"Dios reina sobre la tierra, donde los diablos nos hacen nada sino por sus órdenes... los diablos mismos no son malvados, criaturas de Dios que no hacen el mal más que para castigar a los impíos y por orden de Dios." (*Hept.* Lib. III.)

TOLERANCIA "TIVOS"

"Los Puritanos vieron en la Biblia un depósito completo de la verdad Divina y de sus páginas recibieron una comisión religiosa que era a la vez poderosa e intolerante. La mano de Dios descansaba sobre el puritano y éste observaba un mundo de pecado e ignorancia que sólo podía ser salvado por la imposición de un orden social, civil y religioso, que Dios le había revelado." (Brown.)