

POESIA Y FILOSOFIA

Por E. R. CURTIUS

§ 1. HOMERO Y LA ALEGORÍA

ANTE la pregunta de cuál sea la función del poeta en el mundo, Goethe pone en boca de Wilhelm Meister las siguientes palabras:

En el fondo de su corazón crece innata la hermosa flor de la sabiduría, y mientras los demás sueñan despiertos y se angustian con monstruosas imaginaciones que les llegan por todos sus sentidos, él vive el sueño de la vida como hombre despierto, y las cosas más extrañas que sucedan son para él pasado y futuro a un mismo tiempo. De este modo, el poeta es a la vez maestro, amigo de los dioses y de los hombres.

Este pasaje está penetrado de ideas antiguas. Toda la Antigüedad consideró a los poetas como sabios, maestros, educadores. Es cierto que Homero no conoce esta idea. El bardo homérico que recita sus canciones en las cortes señoriales de Jonia deleita y "hechiza" a sus oyentes (*Odisea*, XVII, 518, y XI, 334). ¿Habrá en estas palabras una reminiscencia de la primitiva relación entre la poesía y la magia? Aun suponiendo que lo del hechizo se

* De la obra de E. R. Curtius *Literatura europea y Edad Media latina*, en la traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, que aparecerá próximamente en la sección de Lengua y Estudios Literarios que publica el Fondo de Cultura Económica.



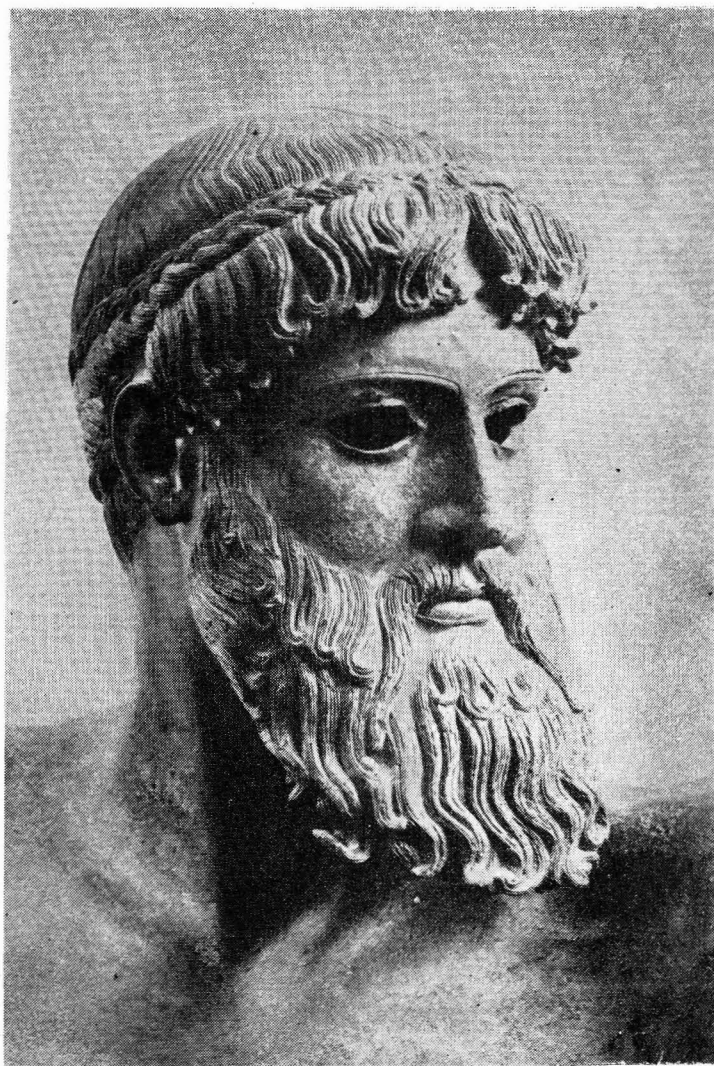
... ¿Cuál es el papel de la poesía? ...

haya pensado en sentido figurado, la palabra se refiere al efecto más puro de toda poesía y alude a una verdad in-

temporal y siempre válida, que está por encima de toda concepción pedagógica de la poesía.

Pero la función pedagógica era justamente lo que preocupaba a los antiguos. ¿Cuál es el papel de la poesía? ¿Deleitarnos tan sólo, o también ser útil? Horacio resumió las viejas discusiones sobre este tema en la trivial doctrina de que la poesía debe deleitar y aprovechar a la vez. Sin embargo, la antigua teoría literaria no pudo menos de preguntarse si Homero tenía utilidad, si enseñaba verdades. Y estas preguntas fundamentales tuvieron grandes consecuencias históricas.

El primer ataque contra Homero partió de Hesíodo. Dirigiéndose a la clase social ínfima de Beocia, Hesíodo censura la degeneración de los nobles y proclama una reforma moral y social. Cuando apacentaba los rebaños de su padre en el Helicón, las Musas lo consagraron como poeta y



le dijeron: "Sabemos decir muchas mentiras con aspecto de verdades; pero cuando queramos, podemos también proclamar la verdad". Las "verdades" de Hesíodo se refieren a la cosmogonía y a la teología, y además señalan reglas sagradas respecto a los procesos fisiológicos (*Los trabajos y los días*, 727-732):

No orines de pie, ni mientras te
(da el sol en la cara;
y desde el ocaso hasta la aurora
(guárdate mucho
de mear en la vía o apartándote a
(un lado de ella;
ni te alces la túnica. Las noches
(son de los dioses.
El hombre piadoso y prudente se
(pone en cuclillas
o lo hace en bien cerrado patio,
(arrimándose al muro.

Hesíodo sembró su poesía de tantos preceptos, que, en cuanto poeta, ya no tiene nada que decir a la posteridad. Su intención fué anunciar la verdad; pero las ideas sobre lo que sea la verdad cambian con gran rapidez. El pensamiento de Hesíodo era mítico. Ya en el siglo VI se levantó contra él el pensamiento científico de la filosofía natural jonia. Es un espectáculo maravilloso ver cómo la filosofía irrumpe en el espíritu griego y va tomando por asalto una posición tras otra; es la rebelión del *logos* contra el *mythos*... y también contra la poesía. Hesíodo había censurado la epopeya en nombre de la verdad; ahora se le condenará, junto con Homero, ante el tribunal de la filosofía. "Habría que desterrar a Homero de los certámenes y darle de latigazos", decía Heráclito; y Jenófanes: "Homero y Hesíodo atribuyeron a los dioses las acciones más torpes de los humanos: el robo, el adulterio y el engaño." La crítica de los filósofos se dirige aquí contra la religión, y esto equivale a decir contra la poesía, porque los griegos no tenían documentos religiosos, casta sacerdotal ni "libros sagrados", y su teología estaba contenida en sus poemas. Los dioses homéricos se mueven por emociones demasiado humanas, de las cuales resultan a veces episodios cómicos en la epopeya; pero no era sólo esto lo que haría los sentimientos morales de los filósofos, sino también el hecho de que Cronos destronara a Urano, y Zeus a Cronos, según lo relata Hesíodo. Por eso Platón destierra de su estado ideal a los poetas (*República*, 398 a y 606-607). La crítica anti-homérica de Platón es la culminación del debate entre la filosofía y la poesía, que ya era "viejo" en sus tiempos (*ibid.*, 607 c). Este debate está condicionado por la estructura misma del mundo espiritual; de ahí que pueda encen-

derse una y otra vez (lo encontraremos en el *Trecento italiano*); y la filosofía se queda siempre con la última palabra, porque la poesía no responde: tiene su propia sabiduría.

Los griegos no quisieron renunciar ni a Homero ni a la ciencia; buscaron por la tanto un equilibrio, y lo hallaron en la interpretación alegórica de Homero. La alegoría homérica pisa los talones a la crítica homérica de los presocráticos; comienza en el siglo VI, y recorre diversas fases y tendencias, en que no hemos de insistir ahora. En la tardía Antigüedad, la alegoría vuelve a imponerse en los espíritus; el judío helenizante Filón la aplica por primera vez al Antiguo Testamento, y esta alegoría judaica de la Biblia dará después lugar a la alegoría cristiana de los Padres de la Iglesia. El paganismo decadente aplicó la interpretación alegórica también a Virgilio, como vemos sobre todo en Macrobio. En la Edad Media, la alegoría bíblica vendrá a confluir con la virgiliana. La alegoría se convierte así en fundamento de toda interpretación textual, y esto produce una serie de fenómenos, que podemos reunir bajo la rúbrica de "alegorismo medieval". Se emprende entonces la "moralización"

de varios autores, y hasta de Ovidio, por medio de interpretaciones alegóricas. Otra de las manifestaciones del alegorismo fué el hecho de que los seres abstractos personificados pudieran convertirse en personajes de obras poéticas, desde la *Psychomachia* de Prudencio hasta la épica filosófica del siglo XII, y desde ésta hasta el *Roman de la Rose*, Chaucer, Spenser y los autos sacramentales de Calderón. La interpretación alegórica de Homero era todavía cosa natural para Erasmo (*Enchiridion*, cap. VII) y para Winckelmann, quien pensaba que en los poetas prehoméricos la sabiduría yacía aún oculta tras acertijos:

Entre los griegos, la sabiduría comenzó por fin a hacerse más humana, y quiso comunicarse a mayor número de hombres; por eso se quitó el velo que la hacía difícil de reconocer. Pero la filosofía, aunque sin velo, conservó sus ropajes, de modo que quienes la buscaban y contemplaban podían reconocerla. Bajo esta figura aparece en los poetas conocidos, y Homero fué su supremo maestro; sólo Aristarco, entre los antiguos, negó a Homero esa superioridad. La *Iliada* llegó a ser manual de doctrina para reyes y gobernantes, y la *Odisea* desempeñó la misma función en la vida doméstica. La cólera de Aquiles y las aventuras de Ulises son sólo la urdimbre del ropaje. Homero transformó

en cuadros vivos y perceptibles las especulaciones filosóficas sobre las pasiones humanas; dió a sus ideas un cuerpo, y lo animó con maravillosas imágenes.

La alegoría de Homero surgió como afán de justificar a Homero frente a la filosofía. Después pasaría a las escuelas filosóficas y también a la historia y a la ciencia natural. La tendencia alegórica corresponde a un rasgo fundamental del pensamiento religioso griego, la creencia de que los dioses se manifiestan bajo formas enigmáticas, oráculos, misterios. El hombre avisado debía penetrar esos velos y coberturas que ocultaban el secreto a los ojos de la multitud. Esta concepción aparece todavía en San Agustín. Desde el primer siglo de nuestra era, la alegoría va ganando terreno. Como decía Séneca en son de burla, todas las escuelas filosóficas descubren que ya Homero profesaba sus ideas. Los neopitagóricos desempeñan aquí el papel principal. La apología de Homero se transforma en apoteosis. El poeta se convierte en hierofante, en guardián de secretos esotéricos, idea que aparece aun en los neoplatónicos. Cabe ver en esto una victoria de Homero sobre Platón, aunque también la reconciliación del más grande de los poetas con el más profundo de los pensadores: así vino a apaciguar la "vieja querella" el paganismo decadente.

Como idea teóricamente independiente de la alegoría, aunque en la práctica fundida casi siempre con ella (recuérdese, por ejemplo, el pasaje citado de Winckelmann), se suele afirmar que la poesía contiene y debe contener no sólo una sabiduría secreta, sino también un conocimiento universal de las cosas. Homero, dice Quintiliano (XII, XI, 21), conoció todas las ciencias. En un tratado que nos ha llegado bajo el nombre de Plutarco se atribuye a Homero la *polymathia*. Según Melancthon, Homero fundó la astronomía y la filosofía al describir el escudo de Aquiles. Todavía en 1713, Anthony Collins (1676-1729) veía en la *Iliada* un "epítome de todas las artes y ciencias"; Homero planeó este poema para la eternidad, "a fin de deleitar e instruir al género humano" (*to please and instruct mankind*). Este juicio provocó la oposición de Bentley y originó su crítica de Homero.

En el tardío florecimiento romano del siglo IV, Virgilio vino a ocupar el lugar de Homero. Una de las principales preocupaciones de Macrobio es demostrar que Virgilio conoce todas las ciencias. Su con-

(Pasa a la pág. 15)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

Director de Difusión Cultural:

Licenciado Jaime García Terrés.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"
Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Número doble: \$ 1.50

Suscripción anual: \$ 10.00

PATROCINADORES

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

EL LIBRO

A pesar de las múltiples vías contemporáneas que pretenden disminuirlo —si no cancelarlo— el libro sigue siendo el más noble instrumento de divulgación de la cultura. Por ello nos agrada cualquier tentativa que, como la anunciada celebración de una nueva Feria del Libro, quiera enaltecerlo y honrarlo en la forma que mejor se acomoda a su valor peculiar: procurando su reconocimiento colectivo; promoviendo su circulación dentro de un público que habitualmente lo trueca por el consabido plato de lentejas cinematográficas o radiofónicas.

VOTO

DE todo corazón deseamos, pues, al entusiasmo de los organizadores un éxito cabal. Digno no sólo de ellos, sino también de las voces muy diversas que así reciben eficaz patrocinio, y de los miles de potenciales lectores a quienes, en último extremo, va dirigido el empeño.

AMBIENTE

POR desgracia privan, al margen de este acontecimiento, circunstancias desfavorables a un pleno triunfo del libro sobre sus mercenarios enemigos: mientras éstos esgrimen una



temible astucia y se entregan con relativa liberalidad y ninguna demanda intelectual a sus perezosos consumidores, aquél ha llegado a convertirse, por obra de los tiempos actuales, en manjar reservado a una minoría —cada vez más escasa— que aún puede darse el lujo económico de pagarlo y el espiritual de aprovechar sus no siempre aparentes vitaminas.

ESTADISTICA IMAGINARIA

UN escéptico nos aseguraba hace poco: "De cada diez habitantes de la ciudad, dos no leen absolutamente nada, tres se asoman, cuando más, a la nota roja de los periódicos

LA FERIA

D E

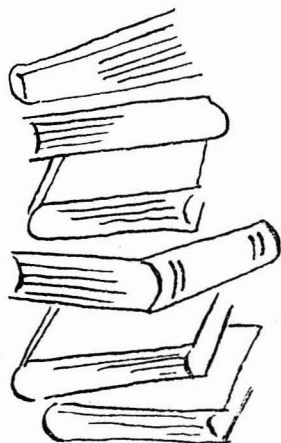
LOS DIAS



cos o, si pertenecen al gran mundo, espulgan las crónicas sociales; otros dos devoran malas revistas de cine o las llamadas 'novelas cinematográficas'; el octavo solicita exclusivamente aventuras policíacas; el noveno compra libros caros para regalar a sus amigos poderosos. No hay más que uno que guste de la buena lectura; pero éste, por regla general, carece de medios suficientes para satisfacer sus afanes."

RESERVA

NOSOTROS no respondemos de la exactitud de semejantes cifras. Las juzgamos, inclusive, exageradas. Y un poco arbitrarias: el lector de novelas policíacas, por ejemplo, merece ante nuestro comprensivo juicio un mejor trato; y no vemos por qué se ha de negar a los poderosos favorecidos por el regalo del típico noveno habitante



su derecho a comparecer, por sí mismos y ya no como simples referencias, entre los demás representantes de una ciudad de la cual, a pesar de todo, forman parte.

ILUSTRACION

PERO en sus grandes rasgos el esquema ilustra, no sin elocuencia, nuestra ingrata realidad metropolitana. Es especialmente evidente que existen muchos "décimos habitantes" anonadados por la creciente desproporción entre la capacidad de sus bolsillos y el escandaloso precio de los volúmenes que anhelan.

CULPA

Y aquí se impone un paréntesis: la culpa de esta última situación no es, como una fácil demagogia podría hacer suponer, de los editores. ¿Qué pueden hacer ellos, si todos los días sube el papel, la divisa con que adquieren algunos materiales esenciales, la tinta, etc.? Tampoco es, en rigor, salvo los probables agravios que nos causan quienes nos venden a \$2.50 un chelín que vale \$1.88, o a \$0.055 un franco que debería costarnos \$0.035, y luego alegan, olvidando los descuentos mercantiles de que disfrutan, que tal diferencia cubre los gastos de remesa y de mantenimiento; tampoco es, en rigor, decíamos, culpa de



los libreros. La culpa fundamental es de un mundo contemporáneo demasiado ocupado en las cosas prácticas para atender a los sutiles problemas de la cultura; indiferente a la verdadera catástrofe que, dentro de él mismo, significa el que una resma de papel mediano cueste de pronto dos veces lo que costaba ayer.

DE VUELTA

MAS ya no divaguemos. Y volvamos jubilosos a nuestro punto de partida: Deseamos —queda dicho arriba, con toda sinceridad— el mejor de los éxitos a la nueva Feria del Libro...

EL INSTITUTO DE GEOLOGIA Y SU TRASLADO A LA CIUDAD UNIVERSITARIA

ANTECEDENTES

EL Instituto de Geología, con el nombre de Comisión Geológica, comenzó a funcionar en 1888 habiendo adoptado su nombre actual en 1929, año en que pasó a depender de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el período comprendido desde su fundación hasta el presente año de 1954, en que se prepara a trasladarse a su nuevo edificio de la Ciudad Universitaria, ha realizado múltiples labores en las distintas ramas de Geología pura, efectuando investigaciones en: Paleontología, Sismología, Hidrogeología, Espeleología, Química y Físico-Química.

En Paleontología ha fijado la distribución geográfica y edad de las formaciones geológicas más importantes en algunas regiones del país, sirviéndose de la fauna o flora fósil que contienen, formando al mismo tiempo muy valiosas colecciones que se exponen en las vitrinas de su museo. En Estratigrafía ha venido preocupándose por establecer horizontes de comparación para fijar las características de las unidades estratigráficas típicas. En Mineralogía ha hecho estudios de las especies minerales genuinamente mexicanas y ha emprendido investigaciones petrográficas usando los métodos microscópicos y analíticos modernos, para fijar definitivamente la exacta clasificación de las rocas mexicanas, tanto ígneas como sedimentarias y metamórficas y ha formado también colecciones de estas clases de rocas. En Vulcanología ha estudiado las zonas de rocas efusivas de México y publicado monografías de los principales volcanes existentes en el país. En Sismología —dentro del período antes mencionado, cuando la Estación Sismológica Central y su red correspondiente pertenecían al Instituto, pues a partir del año de 1949 pasaron a formar parte del Instituto de Geofísica que se creaba entonces—, había hecho ya estudios sismológicos y de temblores del país.

El Instituto de Geología inauguró en 1910 el Servicio Sismológico Nacional y comenzó a establecer las Estaciones foráneas de la Red que dependen de dicha Estación Central, que se halla situada en Tacubaya, y fué ahí donde el Instituto de Geología ejecutó la construcción de pabellones especiales y la instalación de los sismógrafos que constituyen la mencionada Estación. Publicó además Catálogos de los temblores registrados y una Carta Sismológica de la República.

En Geohidrología ha venido ocupándose del estudio de la dinámica interna de los fenómenos que constituyen el ciclo completo circulatorio de las aguas subterráneas y ha iniciado estudios hidrogeológicos relativos a diversas cuencas hidrográficas importantes del país. En

Espeleología, rama a la que ha dedicado recientemente su atención, inició estudios de las grutas y cavernas que existen en la Sierra Madre Oriental y en el país cárstico de la península de Yucatán, estableciendo así las bases para los futuros estudios espeleológicos. En Química ha venido realizando análisis químicos de rocas y minerales procedentes de las colecciones formadas en el campo por los geólogos del Instituto o de ejemplares remitidos en consultas del público, y ha hecho análisis de la composición química de las aguas subterráneas estudiadas en la sección de Hidrología. En Físico-Química ha emprendido de preferencia el estudio de los minerales radioactivos del país, cuya importancia actual es indiscutible, así como de las propiedades radioactivas de las ya citadas aguas subterráneas.

Además de los estudios de Geología pura, antes citados, ha emprendido investigaciones de carácter geológico-económico, principalmente en el campo de la Minería, en vista de las necesidades creadas por los esfuerzos realizados durante los últimos regímenes gubernativos para impulsar la industrialización de México.

Los resultados de los estudios realizados se han dado a conocer en sus Boletines, Anales, Monografías, Folletos de divulgación, etc., que se utilizan también para el canje del Instituto con establecimientos similares. La adquisición de obras de consulta y ese canje, han permitido formar una selecta Biblioteca Geológica, única existente en México.

Durante el presente año de 1954 se está ocupando de la elaboración de un Plano Geológico de la República Mexicana, que figurará como un trabajo con que el Instituto de Geología contribuye al XX Congreso Geológico Internacional que se efectuará en septiembre de 1956.

EL INSTITUTO DE GEOLOGIA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA

El programa de actividades del Instituto se encauzará específicamente en su nueva etapa, a la investigación geológica pura, en cada uno de los órdenes especializados de esta ciencia, dando a conocer los resultados que alcance en sus publicaciones periódicas o que se editarán oportunamente según el caso; pero dadas las condiciones en que se ha venido operando en los últimos años, y las estrechas relaciones que ha sostenido con otros organismos, podrá dedicar parte de sus actividades a resolver problemas de carácter económico, con fundamento siempre en la investigación geológica pura.

Por Teodoro FLORES R.

En la actualidad en que el progreso mundial de la ciencia se continúa con extraordinaria actividad, el Instituto de Geología se encuentra en el caso indispensable de tomar parte en ese movimiento.

En materia de geología, aunque han transcurrido algo más de 50 años de fundado el Instituto, y no obstante lo mucho que se ha hecho en ese período, puede decirse que todavía falta mucho por hacer.

De acuerdo con esta exposición, deben de emprenderse las siguientes investigaciones:

En Paleontología, en combinación con los estudios estratigráficos, se tratará de fijar definitivamente la edad de ciertas formaciones de las costas del Pacífico que se han venido considerando como de edad precámbrica y se principiará también en combinación con los citados estudios estratigráficos, el estudio del Mesozoico de México.

En Estratigrafía dedicará su atención a continuar el estudio de la Era Mesozoica, cuyos sistemas Jurásico y Cretácico están bien representados en el país, especialmente el último que tiene un amplio desarrollo en su territorio.

En Mineralogía emprenderá investigaciones de ciertas especies minerales efectuando su análisis por medio de los Rayos X para definir su estructura interna y hacer su clasificación.

En Petrografía emprenderá el estudio de las rocas y formaciones de la cuenca de México.

En Vulcanología emprenderá el estudio del vulcanismo durante el Cenozoico entre los paralelos 19° y 21°, ligando dichos estudios con los fenómenos tectónicos o magmáticos que pudieran haberse presentado en épocas geológicas pasadas.

En Geohidrología ampliará el estudio de las zonas desérticas de las regiones áridas y sub-áridas del país y se ocupará de los fenómenos de erosión como defensa de los suelos agrícolas mexicanos, y emprenderá el estudio de los litorales mexicanos en relación con las obras portuarias.

En Espeleología estudiará las grutas y cavernas en las calizas de la Sierra Madre Oriental y en las regiones cársticas de México.

En Química emprenderá estudios de análisis cualitativos y cuantitativos, para lo cual necesita la ampliación y dotación especialmente de equipos eléctricos.

En Físico-Química completará el estudio de los minerales raros especialmente de los radioactivos, entre estos los de uranio.

Para la realización del programa que se ha esbozado, debe tenerse

en cuenta la necesidad fundamental de contar con un número suficiente de investigadores de reconocida capacidad científica, pudiendo ser éstos tanto nacionales como extranjeros; pero en este último caso se preferirá a los que pretendan obtener la ciudadanía mexicana.

Estos investigadores deberán considerarse los guías en cada rama especializada de investigación.

Además de los investigadores antes dichos, se aumentará gradualmente su número, dedicando jóvenes que se distingan en la Escuela de Ingenieros o en otras corporaciones docentes, y que pretendan dedicar sus actividades exclusivamente a esta clase de trabajo en el Instituto de Geología, en donde se les cubrirán honorarios progresivamente más altos, según su aprovechamiento, que podrá culminar con su ingreso como Investigadores de Carrera o de Planta.

Los investigadores con que actualmente cuenta el Instituto, que no sean de carrera o de planta, quedarán adscritos al grupo que encabeza cada Investigador Especialista.

Las condiciones correspondientes al trabajo de los investigadores, se sujetarán al Reglamento que expida la Universidad, y los sueldos deberán estar en consonancia con su competencia y responsabilidad. Habrá de procurarse que adquieran compensaciones equivalentes a las que perciben investigadores de la misma categoría en otras instituciones, tales como Petróleos de México, Instituto Nacional para la Investigación de Recursos Minerales, etc.

En cuanto a los servicios en cooperación hay que hacer notar que el prestigio alcanzado por el Instituto ha dado lugar a que frecuentemente se pida su asesoría técnica en problemas de importancia general, lo que ha dado por resultado el tener estrechas ligas con autoridades tales como Secretarías de Estado, el Gobierno del Distrito Federal, Gobiernos locales y con instituciones descentralizadas, como los FF. CC. Nacionales, el Instituto Nacional para la Investigación de Recursos Minerales, Petróleos Mexicanos, etc. Estas instituciones han podido apreciar en la práctica, la conveniencia de contar con la cooperación del Instituto de Geología.

También efectuará el Instituto, investigaciones sobre Geología Militar, en cooperación con el Servicio Geográfico de la Defensa Nacional.

El Seminario para estudios del Cenozoico, que organizó el Instituto desde 1949 con objeto de estimular, mediante colaboraciones internacionales, el estudio de todas las fases de esta Era, incrementará la investigación de los suelos fósiles y de los mamíferos, por presentar estas dos líneas de ataque, las mejores perspectivas para obtener resultados concretos en corto tiempo.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. de la Universidad 975, México 12, D. F.



Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. Volumen I. Planes políticos y otros documentos. LXXIV más 344 pp., y 40 pp. de ilustraciones. \$ 30.00.

Mauricio Magdaleno

EL ARDIENTE VERANO - Cuentos

Col. Letras Mexicanas. 236 pp. No. 17. \$ 14.00.

Octavio Paz

SEMILLAS PARA UN HIMNO

Col. Tezontle. Edición numerada. \$ 15.00.

Voltaire

EL SIGLO DE LUIS XIV

Grandes obras de historia. 638 pp., 48 láminas.
\$ 50.00.

Francisco Cuevas Cancino

ROOSEVELT Y LA BUENA VECINDAD

Política y derecho. 552 pp. \$ 25.00.

Thomas Carson MacCormick

TECNICA DE LA ESTADISTICA SOCIAL

Sociología. 388 pp. \$ 30.00.

Luis Monguió

LA POESIA POSTMODERNISTA PERUANA

Tierra Firme. 256 pp. \$ 16.00.

Un buen libro mexicano, el obsequio de verdadera amistad...

En Navidad y Año Nuevo, distíngase obsequiando obras y colecciones del
FONDO DE CULTURA ECONOMICA

BIBLIOTECA PORRUA

HISTORIA DE LA LITERATURA NAHUATL

por

Angel Ma. Garibay K.

Tomo I. Etapa autónoma de C. 1420 a 1521.

Precio: \$ 35.00.

Tomo II. El trauma de la Conquista. 1521 a 1750.

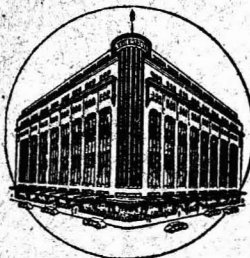
Precio: \$ 40.00.

Librería de Porrúa Hnos. y Cía., S. A.

Esq. Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

México 1, D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE

SI ES DE

EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE

QUE SEA BUENO!

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 70 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 103.004,480.71

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

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
N U M E R O

4

SUMARIO:

FRIDA KAHLO, *Autop retrato* • MANUEL TOUSSAINT: *La pintura mural en Nueva España* • RAUL FLORES GUERRERO: *Los muralistas del Siglo XIX* • MIGUEL COVARRUBIAS: *El arte de los Mares del Sur*.

5 REPRODUCCIONES
A TODO COLOR
TEXTOS EN ESPAÑOL
E INGLÉS

DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et
Romanorum Mexicana*

ARISTÓTELES: *La Poética*. Traducción, introducción y notas de Juan David García Bacca. \$ 10.00. (Agotado.)

CICERÓN: *De los Deberes*. Traducción directa del latín, por Baldomero Estrada Morán, con una introducción de A. Gómez Robledo. \$ 13.00.

EUCLIDES: *Elementos de Geometría*. Precedidos de la axiomática de la Geometría. "Euclides", por Hilbert. Traducción del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00.

HORACIO: *XL odas selectas*. Traducción en verso, introducción y notas por Alfonso Méndez Plancarte. \$ 10.00.

CORNELIO NEPOTE: *Vida de los Ilustres Capitanes*. Introducción, versión española y notas por Agustín Millares Carlo, 337 pp. \$ 15.00.

OVIDIO: *Heroidas*. Introducción, versión española y notas por Antonio Alatorre, 470 pp. \$ 25.00.

PLATÓN: *Diálogos: Apología, Eutifrón, Critón*. Traducción directa del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00. (Agotado.)

PLATÓN: *Diálogos: Banquete, Ión*. Traducción directa del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00.

PLATÓN: *Diálogos: Hipias Mayor, Fedro*. Traducción directa del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00.

SALUSTIO: *Conjuración de Catilina*. Traducción directa del latín, por Agustín Millares Carlo. \$ 8.00.

SALUSTIO: *Yugurta y Fragmento de las Historias*. Traducción directa del latín, por Agustín Millares Carlo. \$ 13.00.

SÉNECA: *Cartas morales* (Vol. I). Traducción de José María Gallegos Rocafull. \$ 25.00.

SÉNECA: *Cartas morales* (Vol. II). Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 25.00.

SÉNECA: *Tratados morales* (Vol. I). Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 8.00.

SÉNECA: *Tratados morales* (Vol. II). Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 15.00.

SÉNECA: *Consolaciones*. Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 15.00.

VARRÓN: *De las cosas del campo*. Traducción del latín, por Domingo Tirado Benedit. \$ 15.00.

XENOFONTE: *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*. Versión directa, introducción y notas, por Juan David García Bacca. 539 pp. \$ 25.00.

XENOFONTE: *La Ciropedia* (Vol. I). Traducción directa del griego, por Demetrio Frangos. \$ 15.00.

XENOFONTE: *La Ciropedia* (Vol. II). Traducción directa del griego, por Demetrio Frangos. \$ 15.00.

ARISTÓTELES: *Ética nicomaquea*. Versión directa, introducción y notas por Antonio Gómez Robledo. \$ 26.00.

IMPRENTA UNIVERSITARIA

EL TIEMPO

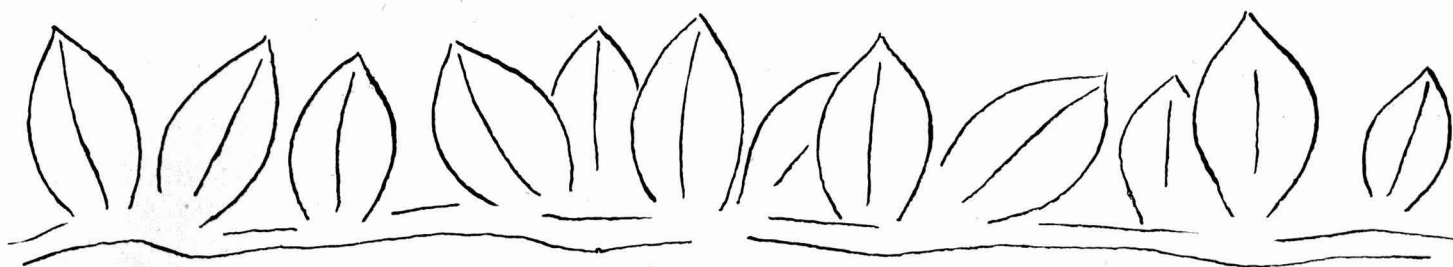
CORRE...



Su hijita podrá festejar
sus quince años,
como merece, y seguir
estudiando en un
buen colegio.

¡COMPRA BONOS DEL AHORRO NACIONAL!
¡ASEGURE EL PORVENIR DE LOS SUYOS!



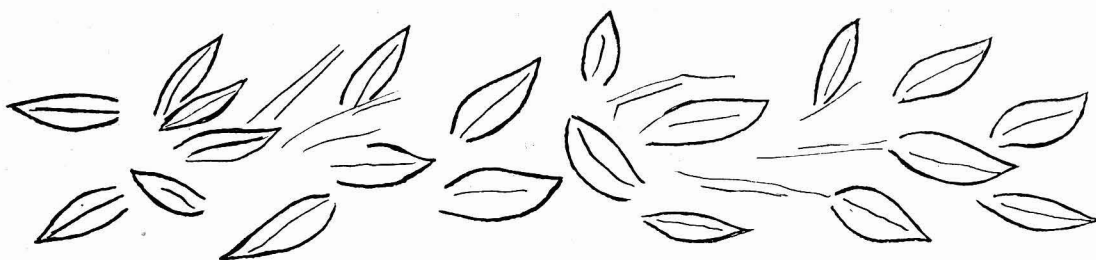


DOS POEMAS de Alí CHUMACERO

PALABRAS DEL AMANTE

*Persisten implacables
sílabas, frases: sólo palabras
al asombro del mar dichas en tiempo aciago,
cuando los aires eran arena,
o en hoteles vacíos de sucios corredores,
mientras se oían gallos lejanos
y en aliento calmaba la arcilla su delirio.*

*Del húmedo mirar
nada recuerdo, porque el amante
en orfandad consume despojos de sí mismo,
cubre de polvo ávidas áreas
de hermosas dilaciones, y corrompida furia
arde celosa junto al leopardo
del alma que en desdén amores desafía.*



EL ORBE DE LA DANZA

*Mueve los aires, torna en fuego
su propia mansedumbre: el frío
va al asombro y el resplandor
a música es llevado. Nadie
respira, nadie piensa y sólo
el ondear de las miradas
luce como una cabellera.*

*En la sala solloza el mármol
su orden recobrado, gime
el río de ceniza y cubre
rostros y trajes y humedad.*

*Cuerpo de acontecer o cima
en movimiento, su epitafio
impera en la penumbra y deja
desplomes, olas que no turban.
Muertas de oprobio, en el espacio
dormitan las familias, tristes
como el tahir aprisionado,
y añora la mujer adúltera
la caridad de ajena sábana.
Bajo la luz, la bailarina
sueña con desaparecer.*

NUEVE NOVELAS DE UNA PAGINA

Por Ricardo GARIBAY



I

L A T A R D E

Sobre la calma irisada del lago nadan los cisnes.

Los amantes se miran, reclinados en una roca de la margen.

Los cedros y el cobreinvierno allá... Y en el aire morado el vuelo de una garza, lento.

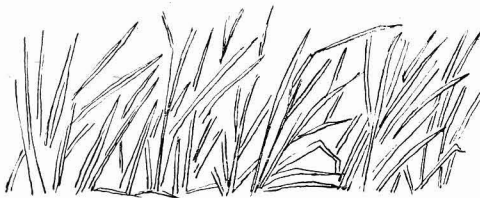
Sobre las nubes hondas pasan los cisnes.

Los amantes abandonan la roca y echan a andar por el sendero.

Desde las ramas más altas sueltan los árboles una lluvia amarilla, una lluvia que refulge y que aletea.

Ellos van, cogidos de las manos, balanceándose. Sus siluetas se alejan como si se hundieran entre la siseante lluvia. A sus espaldas descende y murmura y brilla el juego de las hojas y la última luz, como gerundio interminable.

Alguien desde la ciudad enciende los faroles, y los amantes, allá lejos, corren hacia la oscuridad del recodo.



II

P A I S A J E

Un rebaño de ovejas pace sobre los campos amarillos.

El pastor, perdido entre la hierba. Unas brasas por ahí, un hilo de humo.

Al fondo las montañas de ondulaciones grises, y más al fondo el cielo deslavado.

Junto a los ojos, pequeños matorrales y el arranque de un ancho arroyo que se aleja.

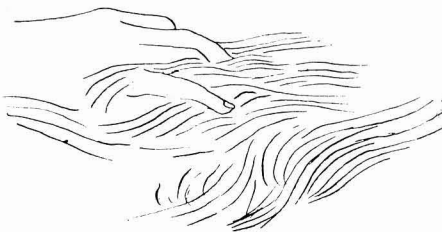
Es el fin de la tarde.

Los campos parecen uno solo, terso, compacto. Pero el agua, que corre adelgazándose hasta las primeras colinas, hace dos porciones, y forma, a la derecha y a la izquierda, espejos pantanosos. Y el herbazal se eriza de cuando en cuando con el aire.

¿Y el sol? Ya no sabemos si cae esta luz de miel o la llanura la engendra. Detrás de un filo cerrero suben nubes de algodón.

Tiembla la lejanía, duerme el humo, suena el silencio.

La claridad enrojece. Entre el rebaño balan las crías.



III

P A S E O

—Te llevaré a ver el árbol color-de-rosa.

Alda camina entre el oleaje de su vestido verde.

Sus brazos morenos, su pecho moreno, su rostro moreno: todo lo que lleva desnudo y abierto y húmedo por el golpe de la brisa...

—Su tronco endeble parece de tabaco.

Alda, de claros ojos negros, de frente suave; Alda, de andar aldeano, camina con pasos grandes, con pasos mecedores, la vista en el camino.

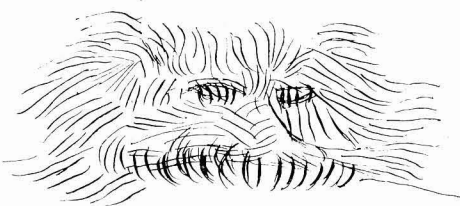
Sus cabellos, atados bajo la nuca con un lazo, se desparraman revueltos en la espalda.

—Cuando están secos los otros, mi árbol! florece como si fuera durazno. (Alda levanta una sonrisa humilde — y abre los labios, y el silbo pasa entre sus dientes.)

—Me gusta caminar y luego sentarme lejos y verlo desde lejos.

Su mano tropieza en el vaivén con mi mano; la aprieto apenas, la abandona.

La tersa oscuridad de su mano abandonada.



IV

VIAJE Y ENCUENTRO

Sus ojos lo buscan abriendo un hilo de espacio entre las espaldas de los hombres,

Los hombres suben, bajan, pasan hasta los asientos posteriores, se paran al filo de la puerta.

Los hombres fuman y escupen.

Sus ojos candentes, de aceitoso brillo tenaz: el regalo imprevisto del fin de un día cualquiera.

Un foco tierno alumbra las frentes de los más altos. Un racimo apretado de cabezas lustrosas se sacude en cada esquina.

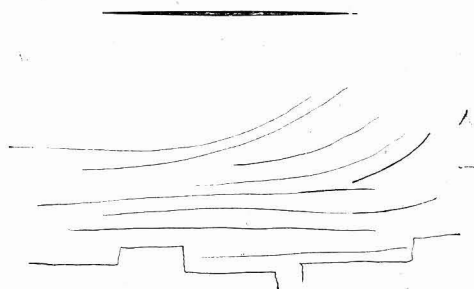
—Con permiso, con permiso.

Ella viene hacia el fondo. Se abre paso descomponiendo su figura, fijos los ojos en el ensueño.

Alguien apaga el foco. El camión va cruzando las bocacalles con estrépito de láminas desclavadas. De los asientos sube el rumor del cuchicheo. Revierta en la apretura una risa de beodo.

Las tinieblas, y el filo acuoso de un fulgor en las tinieblas.

No, no la conoce. Ella se acerca, se junta. Con velada seriedad lo envuelven sus miradas tensas. Y la toca, y una saliva gozosa le sube a la garganta.



V

AFUERA PASA EL TIEMPO

Desde el vano de la puerta parece que la estancia está vacía.

El frío de noviembre se cuela por las rendijas y busca y muerde la cama de latón y el impúdico espejo y la caoba.

La estancia es breve, de *cielorrasso* nublado y lámpara de varillas de cristal. En los estrechos pasillos que dejan los muebles, las alfombras raídas, impecables...

El padre de barba ruda viene y va sin término.

Súbitos vestidos negros ambulan por las piezas de la casa.

El piano silencioso, el *Carnaval* de Schumann, los pasos del reloj.

La madre llora inmóvil.

Alguien habla en voz alta.

Desde el vano de la puerta la estancia está vacía, y en medio de la estancia, sobre el colchón desnudo, envuelto apenas, delgadísimo, no como si estuviera durmiendo, está el amigo y están sus manos de oro, macilentas.

Hacia la aurora pasan los gallos, y un frío azul se arrastra, calle arriba.



VI

DESAYUNO Y PELEA

Las discusiones tiraron de la cuerda cada vez más delgada. Las voces se erizaron. Los gestos se agriaron. Los contertulios vecinos ensayaron miradas de inquietud.

Irguió el cuerpo súbitamente, y con las manos, que habían quedado abajo, tensas, levantó la mesa por la orilla con ciego impulso.

Entre un estrépito múltiple los platos, las tazas, las cucharas, los trozos de mantequilla, el café, las anaranjadas servilletas, la leche humeante de las jarras, saltaron rebotando sobre sus amigos comensales.

Un inesperado movimiento de repulsa y de huida se enderezó a su alrededor.

El enemigo estaba enfrente; ocupaba con sus ojos, su nariz y su ávido belfo todo el espacio; su puño viajaba veloz (y una atronadora gritería se contorsionaba en las orejas del mundo).

Iba a embestir: sus brazos ya se alzaban, subía afilado el reto hasta su boca... pero un sonido sordo le tapó la boca.

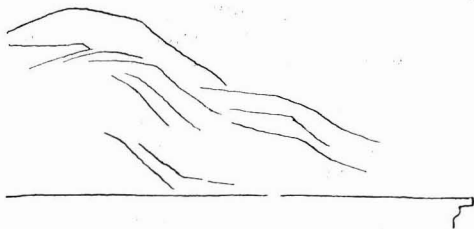
Iba a pensar: "labios". Sintió que viajaba: vió pasar la mañana abigarrada y fugaz del desayuno y los lejanos cristales amarillos del techo y una barba extranjera y una voz distante como si él viajara hacia el polo sur de una circunferencia. Oyó que a un hombre de otros días le golpeaban la sien, oyó el golpe contra la sien horrorizada; vió los poros anchos, enormes, de una laja del piso.

Iba a decir una injuria, pero una afluencia caliente le inundó la injuria.

"Sangre" — pensó.

Iba a pensar: "pobrecito de mí", iba a pensar: "desamparado", pero ya mil hormigas soñolientas lo arrastraban hacia el fondo de un pozo.

La lengua de un ser desconocido jugó un momento, en la boca de un ser lejano, irritante, con unos pequeños cuerpos duros que andaban de acá para allá, jugando con una lengua anegada.



VII

V Á C A C I O N E S

Reverbera el alto cielo sobre colinas sin fin, sobre supuestos valles, sobre ca-

ñadas hondas, sobre caminos que culebrean de cima a cima.

Breves, lejanas polvaredas.

Por aquí, seguramente al pie de peñas legamosas, pájaras aguas; por allá vapores indecisos y dos nubes humildes, un humo cerrero y un vuelo de gavián.

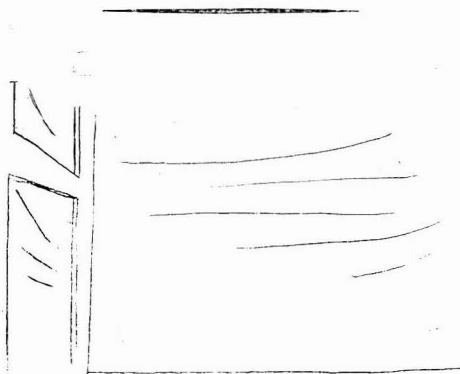
La hora es ancha, neblinosa de luz.

Desde el descanso miro la población de la mañana: entre columpios el verano se desvanece: cerca del mar todo es la lejanía; pero al alcance de mis manos la sierra sube y baja, se empina, se despeña, se agarra a los feroces árboles; las que a lo lejos son líneas aquí son crispaturas, pendientes hoscas, y el azul inocente no es azul.

Alejandro el plomero grita desde el estanque vacío, y su voz rebota y asciende cargada de azulejos. Rubén el del jardín afloja la tierra de los geranios.

Alguien me pregunta *si algo desea el señor*; inicio un ademán; y a poco una sombra se mueve junto a mí, desciende un vaso, golpea el pequeño cubo de hie'lo contra el cristal remoto... Una extranjera baja por la ondulante escalera.

Y ven mis ojos veraneros, rebaños mínimos, el marco de la terraza, la casería que sube a pleno sol, un tallo que se dobla y una hoja enorme sobre milímetros lejanos, luminosos.



VIII

LEJOS, LOS CAMPOS

Mientras el cielo pugna contra la gasa de las cortinas, los campos se doran bajo la última luz.

El enrejado cielo de la ventana, los vidrios, un perfil de rama callejera. Por los campos corre el viento: en el pinar oscilan los pinos.

Esta penumbra de alambres y fachadas es el sol de colinas remotas. El ladrillo esporádico es horizonte de perros, invisible. El siseo del asfalto, soledad sonora. Y frío campestre la sed y el encierro.

Un pájaro extraviado cruza mi crepúsculo de tocador. Una parvada llega hasta el nogal, se hunde en el nogal y canta; un viento fuerte agita la oscura fronda.

Enciendo mi lámpara: las ventanas inútiles, súbitamente miopes. Las pequeñas ventanas eran el cielo azul, la distancia, el geranio. Y ahora, junto a ellas, han surgido el papel tapiz y las altas paredes, la fuente y la barda de un convento y el marco, los libros, los sillones.

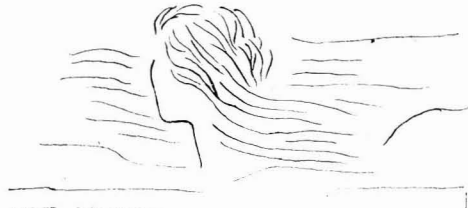
Muertas las ventanas, bajo el foco amarillo emergen las duelas carcomidas.

Allá lejos parpadea de pronto una luz, y otra luz, y alguna más, hundidas en la vasta espesura susurrante. El cielo se apaga paulatino y surcado por aires veloces. No amarillean — aquí, a media calle, amarillean — unísonas, ostentosas ventanas: se desgrana lo alto y ruedan las estrellas, hienden la espesa noche, y abajo brilla lejano algún refugio. (Empieza a ver el caminante — rezagado y presuroso caminante —, o el guardabosques, o el arriero nocturno, en plena noche; va escuchando grillos innumerables, y hace huecas sus manos y persigue, con el cigarro inepto, una fama fugacísima.)

Eléctricos fulgores, bostezos, vahos calientes. Bajo la luna ondea la piel brillante del alfalfar, se alza y se dobla, se mece, el follaje de un álamo tierno.

Aquí yo, tras de mi torpe mano. Allá los caminos que se hunden en las cerrerías, el polvo que ya no se ve, el agua que lame la neblina.

Contra el cristal de la puerta, un contorno ceñudo: me espanto, apago la lámpara y aspiro un aire ruin y palpo el encerrado sopor —lejos, los campos— y mis miradas ciegas.



IX

V I S I O N

La vi de pronto, y dije en alta voz: "Es la mujer más hermosa de la mañana". Y luego la veía, la buscaba, cazaba los instantes de su rostro casi transparente.

Busqué sus ojos grises: viajeros ojos, hondos cuando se detenían en mis ojos; sus ojos frente a mí lejanos, llenos de aguas extranjeras.

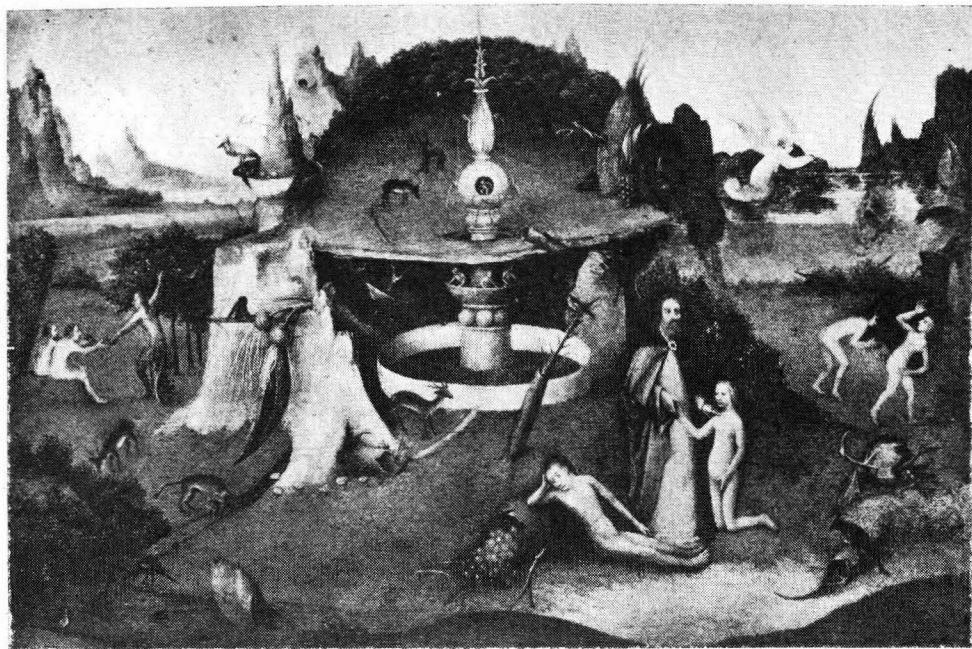
Contra su frente navegaban los barcos, y una intimidad y penumbra navegaban.

Tuvo, a veces, el alma de la llovizna en los cabellos, y su nariz anhelaba la humedad invisible. Era entonces como un parque solitario, como el aire del pastizal. Hacia su cuello soplaban los pinos de mis mejores años.

A las diez y veinte de la mañana, por encima del hombro de su amigo me miraba y se puso a sonar una sonrisa. Definitiva gracia. A las diez y veintuno, cuando volvió la cabeza, me visitó el pecado: algo se asomaba a la sonrisa, quizás una curiosidad recóndita.

Y ahora los ojos nuevamente: aburridos, ansiosos, fieles. Ahora me miraban retrocediendo hasta el mar, hasta la arena y el sol de otras mañanas.

Cuando se levantó cesaron las conversaciones; y ya en pleno viaje, entre meros recuerdos, refulgió su luz pajiza y apacible.



...una especie de versión suprarrealista de la divina comedia...

1. Trayectoria inicial

LA personalidad de Rafael Alberti ha estado siempre llena de inquietudes. En un principio buscó en la pintura el medio de expresar sus inquietudes en colores y formas. Luego es la poesía donde hallarán expresión estas inquietudes por medio de la palabra y la metáfora. El teatro también trató de servirles de forma de expresión, con menos éxito. De estos cambios a uno y otros medios expresivos, sólo puede desprenderse que Rafael Alberti tiene una personalidad inquieta. Pero no únicamente son los cambios de los medios. En su poesía, que será la manifestación definitiva, hay también muchos rumbos que lo hacen ser un poeta de inquietud.

Como pintor no se le recordará y como dramaturgo tal vez sólo se le llegue a mencionar de paso, porque Alberti, es ante todo, un poeta. La poesía ha sido la manifestación que más ha servido para recoger el registro de su personalidad conmocionada. Junto a ella, la pintura y el teatro son en Alberti dos momentos en los que él, como Icaro, trata de remontarse a unas alturas para él inconquistables. Sus intentos se derriten y lo circunscriben a una sola manifestación artística y, quedándose sólo con la poesía, va más y más volcándose todo él en ella.

Sí, pero lo hará también con inquietudes tremendas y su poesía será una que recoja todo esfuerzo creador y toda inquietud parejamente. Empieza a escribir poesía y es *Marinero en tierra* el primer libro, sencillo, de tono grácil e infantil, con dejos de cancioncilla popular. Pero dentro de esa apacible apariencia, hay allí un deseo y un anhelo ardiente por el mar. Es decir, una gran inquietud por el mar de la niñez. El mar lejano, en el recuerdo, simboliza en este libro una gran inquietud.

La amante es su siguiente libro y aquí la inquietud poética se realiza en un cambio de escenario. El amplio panorama marino es trocado por una serie de mutaciones. Ciudades, pueblos del interior de España, nos invitan a seguir el itinerario de un viaje que hace el autor. Un viaje que se inicia y termina en Madrid. Y qué otra cosa es este recorrido, si no un deseo de satisfacer la inquietud del

INQUIETUDES Y MEDIEVALISMO en la poesía de RAFAEL ALBERTI

Por Alberto MONTERDE

cambio de paisajes y escenarios. Hasta aquí, con estos dos libros, Alberti no había adoptado más que el tono sencillo de lo popular, aprendido de Juan Ramón Jiménez. *El alba del alhelí* nos va a descubrir en su poesía, la intromisión, la aparición de nuevas inquietudes. El tono es el mismo, pero la temática varía desde el ingenuo e inocente pregón del vendedor de nubes —que recuerda mucho el ágil *scherzo* de su primer libro—, hasta impresiones llenas de colorido de sus estampas taurinas.

Las inquietudes de Rafael Alberti continúan y crecen en *Cal y canto*, su libro siguiente. El cambio es más radical aquí. Aunque si bien, se puede apreciar que los libros anteriores iban conduciéndolo hacia este cambio.

La mimesis juega una parte importante en la poesía de Alberti. Y su inquietud, al tornarse mimética, hará que *Cal y canto* sea un libro de poesías en las que se refleja el corte tradicional de Góngora. El gongorismo es manejado diestramente por Alberti con el sentido moderno de la vida por los años de 1926 y 1927. Es un gongorismo, pues, mecanizado, que refleja y rehuye, al mismo tiempo, una realidad muy siglo xx. Escribiéndolo como homenaje al tercer centenario de la muerte de Góngora, Alberti encuentra una nueva forma para sus inquietudes y deléi-

tase en rejuvenecer viejas fórmulas de la poesía gongorista. Por otra parte, el dinamismo que ha advertido en su propia época lo llevará después a buscar un dinamismo interior, personal, y que logra encontrar en su siguiente libro, *Sobre los ángeles*.

2. Punto culminante en su poesía

La proyección dinámica del mundo circundante en los poemas de *Cal y canto*, se hace una proyección interior en *Sobre los ángeles*, el libro más importante en la producción lírica de Rafael Alberti. *Sobre los ángeles* es, también, un nuevo ejemplo de su inquietud en la forma expresiva, pues aquí vemos que la trayectoria inicial de *Marinero en tierra* y evolucionada hasta *Cal y canto*, adquiere una nueva modalidad. Desempolvando el gongorismo, Alberti había encontrado una manera de rehuir la realidad moderna, a través de la metáfora en segundo plano, una enunciación transformada, pero que a fin de cuentas, es enunciación de la realidad misma. En *Sobre los ángeles* el juego varía; el gongorismo lo hace desembocar en otra forma expresiva que sí es su contemporánea: la suprarrealista. Ahora su inquietud está suprarrealizada. Eso, en cuanto a la forma exterior, porque en cuanto al contenido, Alberti va a buscar sus propias inquietudes. Va a buscarlas en su fuero interno, en su mundo interior. Mundo subconsciente que en su realidad interna es el que encierra globalmente todas sus inquietudes. *Sobre los ángeles* es cual "Caja de Pandora" que se abriese para dejar escapar una infinidad de seres alados que salen revoloteando y que personifican las más íntimas inquietudes de ese ser inquieto y poeta que es Rafael Alberti.

El libro *Sobre los ángeles* es punto culminante en la poesía de Alberti. Significa el momento cúspide en que el poeta logra alcanzar mejor expresión a sus inquietudes personales y artísticas. El momento más logrado en toda su obra poética. Pero además de considerársele como un acierto poético, debe vérselo también como el vértice al que conducen todos los anteriores puntos divergentes de su obra creadora. Pintura, drama y poesía se reúnen en una sola manifestación: la poética. Simboliza, asimismo, la importancia y el logramiento del suprarrealismo poético español, que Alberti comparte en primer lugar junto con Vicente Aleixandre.

3. Mimesis de La divina comedia.

Hemos dicho que la poesía de Alberti es, esencialmente, una poesía mimética. Alberti se acercó al tono popular de Juan Ramón Jiménez en sus primeros libros. Se acercó a él y lo mimetizó, ofreciendo un popularismo y una sencillez semejantes, aunque si bien personales. Después mimetizó el gongorismo y se creó su propio gongorismo. Con *Sobre los ángeles* se acerca al suprarrealismo, en cuanto a la forma expresiva, en cuanto a lo que pudiera llamarse concepto unitario que enlaza las poesías de este libro, Alberti lo ha tomado de Dante.

Para nosotros, *Sobre los ángeles* es una especie de versión suprarrealista de *La divina comedia*. Decíamos que en *Cal y canto* se remontaba a la época barroca de Góngora para expresar las inquietudes de su mundo moderno, pues bien, para expresar las inquietudes que fluctúan en

su mundo interior, Alberti siente la necesidad de trasladarse hasta la Edad Media y buscar en Dante un concepto que él pueda modernizar en su poesía.

Lope de Vega y Garcilaso ya habían servido para este juego de rejuvenecimiento poético, que tanto le atrae, en *Marincro en tierra*. Después es el cancionero anónimo, luego Góngora. Santa Teresa en sus *Sermones y moradas* y, como cerrando el ciclo mimético, lo encontramos siendo él mismo, objeto de su mimesis en uno de sus últimos libros, *Pleamar*, cuando el poeta se pone como ejemplo de sus poesías, su propia e inicial producción.

Entre su libro *Sobre los ángeles* y *La divina comedia* existe más una relación conceptual que estilística. *Sobre los ángeles* no imitiza la poesía de Dante, en el estilo en que *Cal y canto* imitiza la de Góngora. El paralelismo existe en otra forma. Dante dió vuelo suelto a su imaginación para darnos un concepto monumental del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Su imaginación conceptúa estas tres esferas y al leer su *Comedia* nosotros hacemos un recorrido a través de los tres reinos, rico en visiones de recios contrastes y de impresionantes temores. En otras palabras, Dante logró dar una visión, dentro de nuestra realidad, de lo que serían esos tres estratos. En el primer poema de su libro, Alberti nos invita a acompañarle en el recorrido de su intimidad subconsciente, que es donde él encuentra situados su Infierno, su Purgatorio y su Paraíso. Este primer poema nos hace pensar en la posible analogía. Al iniciar la lectura de *La divina comedia*, Dante se encuentra perdido "en medio del camino de la vida, en una selva oscura". Como Dante, Alberti se encuentra perdido en una selva de confusiones, confusiones que considera siempre las ha sentido la humanidad, por tratar de contestarse la pregunta de si existe un posible paraíso para la vida del más allá:

A través de los siglos,
por la nada del mundo,
yo, sin sueño, buscándote.
¡Oh boquete de sombras!
¡Hervidero del mundo!
¡Qué confusión de siglos!
¡Atrás, atrás! ¡Qué espanto
de tinieblas sin voces!
¡Qué perdida mi alma!...

Advertimos que esta introducción está escrita en tercetos, aunque no se mantenga la rima y la medida de los del Dante. Pero, pasado este poema inicial en el que el poeta pregunta en dónde está el Paraíso, la similitud se hace menos aparente y el resto del libro da la sensación de seguir un plan distinto al que pudiera esperarse después de la "Entrada". Ya una vez dentro del libro, vemos que no hay la unidad narrativa, ni sistemática división y construcción arquitectónica de las del poema dantesco. En desordenada alternación aparecen Infierno, Purgatorio y Paraíso que el poeta encuentra situados dentro de sí, dentro de su yo subconsciente e irracional.

4. Lo medieval y lo moderno en *Sobre los ángeles*

La expresión suprarrealista y su mimesis de Dante, adaptadas por Alberti en *Sobre los ángeles*, hace al libro reunir en nueva armonía dos épocas: la medieval, la era oscura, y la moderna que, por medio del psicoanálisis, ha tratado de desco-



...ángeles encarnando todas las facetas del yo subconsciente...

rrer los velos que oscurecían a esa parte desconocida de la razón, que es el subconsciente. Así, consideramos este libro como lo considera Pedro Salinas: "...responde a los últimos módulos de la poesía de estos años; absoluta libertad en las relaciones metafóricas y en los calificativos, incoherencias lógicas. Pero en lo más hondo se percibe lo que llamaríamos un temblor medieval, una visión del mundo angustiosa y siniestra, donde la ceniza y el oro se combinan como en los ángeles de la pintura romántica."¹

La invocación de la alegoría por medio de la cual el poeta florentino penetraba en el reino de las sombras y en el de la luz, no está presente en Alberti. El recurso medieval de la alegoría es sustituido por las voces del subconsciente, por el escudriño del propio mundo intuitivo. El símbolo únicamente adquiere un valor en el hecho de que, al descubrirnos su mundo interno, Alberti va a denominar "ángeles" a todos los elementos que componen y habitan su mundo subconsciente. Angeles que personifican el bien y el mal; ángeles que personifican luces más claras y más oscuras del subconsciente. Pero entre resplandores o entre tinieblas, entre perversidad y bondad, el poeta no encuentra más que sus inquietudes, inquietudes que son una sola materia simbólica: ángeles.

No habrá ni demonios, ni arpías, ni otros seres monstruosos, únicamente ángeles encarnando todas las facetas del yo subconsciente. Sólo ángeles en cloacas y subterráneos y sólo ángeles en espacios y alturas. Y si en la introducción Alberti nos decía que no había un Paraíso, en los poemas del libro nos amplía esta idea, para decirnos que lo único que hay es una combinación de Infierno y Paraíso y, diferenciando del concepto medieval y tradicional, que ese infierno y ese paraíso se encuentran dentro de nosotros mismos, en nuestro más íntimo *ego*, codeándose y tropezando los dos elementos del bien y del mal. Y así, esta idea la expresa en poemas como "El Alma en Pena":

No hay entrada en el Cielo para nadie.
En pena, siempre en pena,
alma perseguida.
A contraluz siempre,
nunca alcanzada, sola,
alma sola.

Allí está la imposibilidad de un cielo o de un paraíso, como lo conceptuaba la religión. En otro poema, "Muerte sin Juicio", nos dice también:

Para ir al infierno no hace falta cambiar de
(sitio ni postura.

Y en esta forma es como en *Sobre los ángeles*, las inquietudes de la poesía de Rafael Alberti, unen el mundo medieval con el mundo suprarrealista contemporáneo para dejar escapar sus más íntimas voces.

5. Plasmación pictórica del bien y el mal

Sobre los ángeles nos deja la impresión complicada que nos daría una pintura suprarrealista, en la que la composición, presidida por el subconsciente nos ofreciera una infinidad de ángeles, encarnando cada uno un distinto matiz del mundo interior y entre-soñado del poeta. Es indudable que la primera profesión que quiso abrazar Alberti, la de la pintura, le ayudó en la concepción de esta obra de grandes contrastes y también que el teatro contribuyó a darle a los ángeles de Alberti un dramatismo vigoroso.

La plasmación del bien y del mal, en un sentido suprarrealista, es en *Sobre los ángeles* tan vasta como una pintura mural. La visión es esencialmente dinámica. Ascende y desciende por diversos estratos de su mundo subconsciente. Ora vemos aparecer unos ángeles cuyas alas están encendidas como las de aquéllos que visitaron Sodoma, ora vemos ángeles con plumaje níveo y puro. Otros que se remontan entre nieblas y cielos de azufre. Angeles que recorren los cuatro elemen-

¹ Salinas, Pedro, *Literatura española del siglo XX*. Editorial Séneca. México, 1941, pp. 286 y 287.

tos, tocándolos rápidamente: tierra, agua, fuego y aire. Luego vemos brillar relámpagos entre los cielos verdes de la envidia. Por allá, distinguimos ciudades y calles entre nieblas y después nos metemos entre túneles y bodegas en los que reinan las tinieblas. Recorriéndola la vista, vemos nuevamente espacios resplandecientes, que casi enceguecen y vemos también cómo cada sitio y rincón se va poblando de seres alados. Todos hacen algo; algunos luchan; allí hay uno que hace números en una pizarra... más allá veremos a otro que incendia con una espada flamígera a un ángel de la niebla; uno de apariencia patética, todo lleno de hollín y de fango, contrastando con otro que quiere robar nubes y estrellas. Angeles que riegan aullidos por los aires y ángeles que no tienen voz, porque son mudos.

Todos estos seres revolotean dinámicamente y con dramática expresión remontándose hasta los espacios puros, o descendiendo hasta lo más sucio y despreciable. Y en lo más alto de todo este amplio mural, encontraríamos lo que sería el único ascenso posible que puede realizar el hombre al lugar divino: "Tres Recuerdos del Cielo", tres momentos en que el poeta tiene vislumbres de un pa-

raíso. Si Virgilio servía de guía a Dante en su recorrido, Alberti encuentra en Bécquer quien la guíe por lo más celestial que se descubre en *Sobre los ángeles*. Mimetizando la poesía de Bécquer, Alberti, el pintor, nos descubre un cielo de suaves y tenues colores, y Alberti, el poeta, un cielo que encuentra su yo al abrir su alma para el placer estético. La poesía es para Alberti lo único que puede mostrarnos el camino hacia lo más puro y sublime.

Una poesía tenue y delicada es la que usa en ese momento en que haciendo, una vez más, alarde de su poder mimético, se acerca a Bécquer y, sólo entonces, es cuando sentimos en el libro una sensación paradisíaca:

También antes,
mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo.
Mucho antes del cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste en la frente sin corona del
(cielo,

la primera dinastía del sueño.
Cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.
Entonces nuestro encuentro.

Existe también una relación entre estos ángeles de Alberti y los ángeles de la pintura medieval. No son los ángeles de la pintura romántica, que menciona Salinas, los que tienen parentesco con las criaturas aladas del poeta. Son los ángeles, a veces ingenuos, a veces recios y tremendos que aparecen en los maestros de la pintura medieval. Esto ha sido muy bien señalado por José Ricardo Morales: "El ángel bueno, el rabioso, el mentiroso y los de la ira, los bélicos, los vengativos, tanto nos acercan a las candidas figuras de Fra Angélico y Memlìg, como nos arrebatan a un mundo de horrores con visiones de Jerónimo Bosco y Matías Grünewald. Ese torbellino alado, ese furioso debatirse, carece, en su final sobre todo, de la firme ordenación métrica propia de las obras procedentes, llegando en él a las mayores libertades de construcción y contenido."²

Sin embargo, en esto último no estamos de acuerdo con José Ricardo Morales. El desorden que el crítico encuentra en *Sobre los ángeles*, al compararlo

(Pasa a la pág. 32)

² Morales, José Ricardo, *Poetas en el destierro*. Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943, p. 212.

- La Isla de los Faisanes, en la que fué firmado el Tratado de los Pirineos, se había convertido en península por los aluviones del Bidasoa; gracias a los trabajos de una draga francesa se ha convertido de nuevo en isla, por respeto a la historia.

- Paulhan escribe que los poetas son "naturalmente tendenciosos y poco desinteresados".

- Mientras Caillois asegura que "atribuyen el resultado de sus trabajos y hallazgos a los efectos maravillosos de una gracia que reverencian luego con tanto fervor que se creería que de ella dependen el sentido del universo y del destino".

- Para conmemorar los ciento cincuenta años del nacimiento de Berlioz, y el centenario de su creación, se ha cantado en la iglesia de Nuestra Señora, en Montreal, su trilogía *La niñez de Cristo*, pocas veces oída.

- Se ha celebrado, en París, un congreso internacional de cronometría, al que nadie ha faltado.

- El contraalmirante Lewis L. Strauss, presidente de la Comisión de Energía Atómica de los E. U., ha declarado que las propiedades alimenticias de la espinaca, a la luz de la ciencia atómica, no están a la altura de su fama.

- Los doctores José R. Delgado, Neil E. Miller y Warren W. Roberts, de la Universidad de Yale, acaban de anunciar el descubrimiento del centro cerebral donde residen las emociones.

- Ernest Hemingway ascendió sin dificultad al Premio Nobel.

- En Amsterdam, amenazan con destruir la casa en la que vivió, de 1629 a 1635, Renato Descartes. Se trata de construir un edificio comercial.

- El doctor Thomas D. Luckey, del departamento de bioquímica de la Escuela de Medicina de la Universidad de Misuri, ha creado una dieta única que puede alimentar

tanto al hombre como a las bacterias, a los animales y a las plantas.

- La Universidad de Columbia ha dedicado todo el año 1954 a la celebración del segundo centenario de su fundación.

- Gina Lollobrigida fué recibida por el Presidente Eisenhower.

- El doctor Jesús Silva Herzog dió varias conferencias acerca de la Revolución Mexicana, en la Sorbona.

- Marian Anderson ha sido contratada para cantar el papel de Ulrica, de *Un ballo in maschera*, en el Metropolitan Opera House.

- La séptima semana de los Intelectuales Católicos, organizada por el Centro Católico de los Intelectuales Franceses, fué consagrada, este año, a multitud de conferencias acerca de "¿Qué es el hombre?" Las últimas intervenciones fueron de Gorgio La Pira, el famoso alcalde de Florencia, y de François Mauriac.

- En el teatro Maiakowski de Moscú, se estrenará *La Prostituta Respetuosa*, de Sartre, con el título de *La Muchacha Respetuosa*.

- Hacía mucho que no se sabía de Boris Pasternak, ahora se anuncia, en el mismo teatro, la representación de una adaptación suya de *Fausto*.

- El grupo de "Teatro Antiguo" de la Sorbona, representará, en

diciembre, el *Miles Gloriosus* de Plauto.

- Murió, en La Habana, del corazón, Juan Chabás. Sus novelas de juventud, su *Historia de la Literatura Española contemporánea* le aseguran un puesto honroso en la generación de Federico García Lorca que ya cuenta tantos muertos como vivos.

- El *Robinson Crusoe*, filmado por Buñuel, tiene todos los éxitos en Europa y Norteamérica. En México, donde se realizó, todavía no se estrena.

- Uno de los resultados de las maniobras militares celebradas en Alemania Occidental ha sido la evidencia de que las bombas atómicas son ante todo peligrosas para los generales y sus cuarteles.

- Con ocasión del segundo centenario del nacimiento de Mozart, el 27 de enero de 1956, la Fundación Internacional del Mozarteum, de Salzburgo, se propone publicar una nueva edición de sus obras completas. A razón de siete u ocho cuadernos anuales —de unas 120 páginas— se tardará quince años a dar cima a la obra.

- Se ha descubierto, en Nueva Guinea, varios poblados indígenas desconocidos. Los nativos, que cultivan eficientemente la caña de azúcar, recibieron amablemente a los blancos. Para Navidad se anuncia la llegada de una expedición australiana.



- A un pocero y su ayudante se les ha aparecido la Virgen, cerca de Saint Tropez, señalando el lugar donde hace unos años se hundió un submarino. Ambos obreros eran incrédulos. La Iglesia guarda su acostumbrada reserva.

- La excelente revista italiana *sele Arte*, en su número acerca de la Bienal de Venecia, presenta un florilegio de frases escogidas de los escritos de los más famosos críticos de arte, acerca de la pintura y los pintores surrealistas que, como se sabe, formaron una de las partes de la exposición. Es tal el galimatías que los editores de la revista, al final de su antología se preguntan: "Il lettore si domanderà da dove mai sia tratto questo singolare campionario di banalità, sermetismi incomprensibili, parole in libertà senza significato, ed anche grossolatinità ed enormità."

Las frases escogidas lo fueron del catálogo...

- "Cinémondé" ha publicado un resumen, bastante fiel, de *Rojo y Negro* que, como se sabe, acaba de filmarse, pero sin nombrar el autor y prohibiendo formalmente la traducción o reproducción así fuese parcial.

- Acaba de llevarse a la pantalla *The end on the affair*, según la novela del mismo título de Graham Greene (con Deborah Kerr y Van Johnson). Los adaptadores han variado del todo el desenlace de la historia.

- El señor Mendés-France publicará estos días "La ciencia económica y sus aplicaciones".

- Isabela Corona y María Cásares han interpretado, al mismo tiempo el papel de lady Macbeth, en México y en Avignon; en ambos casos la prensa ha sido unánime.

- Vilar ha llevado el Cid —de Corneille— al Canadá, donde le ha sido concedido el premio de literatura, en lengua francesa, a Jean Mayencourt por su libro "Los canadienses errantes".

ALGUNAS NOTAS

sobre

GEORGE
ORWELL

Por Carlos FUENTES

COMO matar a un elefante. Los años de formación de George Orwell se agitan bajo los signos de la culpa y el fracaso. El hijo de lo que él denomina "la alta baja clase media" (¿primero de los últimos, último de los primeros?), estudiante por gracia de beca en los colegios de los ricos que sobre el muchacho flaco de trajes ratoneros vierten todo el desprecio y crueldad de que es capaz la juventud, debe, al abandonar Eton, emigrar a Birmania, titular de un puesto inferior en la Policía Imperial del raj británico. Ni siquiera el lujo menor de *l'embarras du choix*. En Inglaterra un largo corredor de puertas cerradas lo condena a la mediocridad ("¡La Editorial lo siente mucho! ¿Por qué no decir francamente, 'No queremos sus condenados poemas. Sólo aceptamos poemas de nuestros compañeros en Cambridge. Ustedes, proletarios, mantengan su distancia?'"). En Birmania, Orwell inicia su carrera de militante; en esta ocasión, a las órdenes de un instrumento imperial que rechaza, pero al servicio del cual debe permanecer cinco largos años. Un ensayo —*Shooting an Elephant*— y una mala novela —*Burmese Days*—. En aquél, el escritor percibe, en un instante ridículo y amargo, la naturaleza del imperialismo. Un elefante anda suelto, causando destrozos, y Orwell es enviado a controlar la situación en nombre de S. M. Imperial. Escopeta al hombro, el policía inglés sale en busca del animal, y a él se unen, en silencio expectante y burlón, la multitud de birmanos. El elefante ya pasta tranquilamente, pero Orwell tiene que disparar e, inútilmente, matarlo: así lo exige el populacho, tanto porque no está dispuesto a que se le escatime su diversión, como porque el pukka sahib tiene que comportarse como tal (¡emanar resolución, saber lo que quiere, hacer cosas definitivas!). Otra actitud daría ocasión al inminente derrumbe de todos los pukka sahibs:

Aquí estaba yo, el hombre blanco con su fusil, de pie frente al populacho nativo desarmado — aparentemente, el actor principal de la pieza; pero en realidad, sólo un títere absurdo empujado a gusto por la voluntad de esas caras amarillas a mis espaldas. En este momento, me di cuenta de que cuando el "hombre blanco" se hace tirano, es su propia libertad lo que destruye.

El imperialista ha matado sólo por no aparecer como un tonto a los ojos del pueblo sometido, que por otra parte pide la sangre del elefante. La tiranía ha corrompido a tira-

nos y tiranizados, y la libertad —ha entendido el pobre escritor metido a esbirro— no admite parcelaciones: ha de ser de todos, o no es de nadie. "Durante cinco años —escribe Orwell— formé parte de un sistema opresivo, sentí en mí el enorme peso de una culpa que debía expiar." Un largo desfile de celdas hediondas, espaldas azotadas, caras grises, sin admitir más compasión que "el absoluto silencio impuesto a todo inglés en Oriente", marca este primer contacto de Orwell —contacto activo de flagelador mudo— con una injusticia total, la sufrida por todo un pueblo y no sólo, ya, por el muchacho pobre en la escuela de ricos. (¡... y el imperialismo inglés: las fuerzas, odiosas pero implacables, de la comparación, pronto habrían de reducirlo a la dulzura de un día de campo!)

"*Dado a la desgracia*". ¿Cómo "expía Orwell su sentimiento de culpa? Lanzándose consciente al fracaso, fracaso que determina la obra del novelista y del escritor político. 1927, Inglaterra, y al poco tiempo, París. Aquí, se deja hundir lentamente hasta el fondo, hasta los cuartitos apesados de gas y cocina rancia, las sábanas amarillas y la demografía de las pulgas, los hospitales públicos donde los pobres mueren entre la indiferencia de los doctores y la soledad apretujada de los demás enfermos, el oficio de lavaplatos en los subterráneos ratunos y sofocados de un gran

hotel, hasta el dormitorio en la banca del parque. Y en la pobreza, la vida secreta, mezquina: el destino vuelca la última taza de leche, se recogen —con vergüenza entusiasta— migajas y colillas, desaparecen todas las sonrisas de "nuestros semejantes"; el aburrimiento abismal, la insufrible compasión de sí frente al aparrador de un restaurante. Y sin embargo, "un sentimiento de alivio, casi de placer, al saberse, al fin, realmente aniquilado. Uno ha hablado tanto de irse al diablo —pues aquí está el diablo, lo has alcanzado, y puedes aguantarlo. Es quitarse un gran peso de encima." Nuevamente en Inglaterra, Orwell ha cambiado de suelo, mas no de nivel: ingresa a las bandas de *tramps*, de vagabundos que apenas durante algunas horas nocturnas sienten una caridad a regañadientes más intolerable que el peregrinar sin fin por calles y carreteras: una taza de té, albergue para esta noche, son las grandes y únicas preocupaciones de la vida. Los años de Orwell en el penúltimo peldaño quedan en *Down and out in Paris and London* (1933); *The Road to Wigan Pier* (1936) relata una nueva incursión, esta vez entre las clases trabajadoras de uno de los distritos ingleses de condición más penosa. Entre y durante, Orwell ha militado, con su pluma, en el socialismo; pero jamás su afán militante ha permanecido allí: mientras quienes intentan legislar sobre el ruido de

las olas proclaman su simpatía desde el pupitre y el café, Orwell ha vivido la sencilla —la acobardante— valentía de ir a buscar un abrazo con los diariamente manoseados por la propaganda de conveniencia. ¿Simple sentimentalismo pseudo-franciscano, como critica Wyndham Lewis? ¿Rencor a flote, pensaríamos? No. En primer lugar, la volición del fracaso: ¡por la borda el deseo del "éxito" burgués, implícito en su origen familiar y prevenido por su peculiar experiencia en la escuela y la policía! ¡Vamos a sentirnos pobres diablos! Pero, en seguida, la vida misma en el nivel escogido por Orwell, despojada a fuerza de gravedad de la intención personal del autor, le otorga la rectitud de su filiación política; entre los trabajadores encuentra Orwell el sentido, candoroso y limpio, del socialismo ("es un socialismo más verdadero que el marxista ortodoxo, porque siempre recuerda lo que el segundo tantas veces olvida, que el socialismo quiere decir justicia y decencia elementales"). Comunió desnuda con los trabajadores, flaquezas y vicios, humor y fortaleza, resignación y rebeldía, que equivale a comulgar con la naturaleza humana. Vidas sin máscaras frente a las máscaras sin vida de los hipócritas, de los comodines del escamoteo político a quienes Orwell niega el perdón ("El típico socialista... es, o un imberbe snob-bolchevique que en un lustro se habrá casado con una rica y convertido al catolicismo; o, aun más típicamente, un pequeño y atildado burócrata... dueño de una posición social que no tiene la menor intención de sacrificar"). Aquí, en el último suelo, reafirma Orwell su certeza de la libertad como algo indivisible: la medida de mi libertad es la libertad de todos, nunca la del que la niega a todos menos a sí mismo, o la del que dice defenderla para todos secuestrándola mientras se realiza el paraíso en la tierra. La felicidad no puede ser obra de una promesa de paraíso social que, en tanto se vuelve realidad, pervierte y sofoca las limitadas, pero reales, posibilidades de felicidad humana. El pueblo es lo único que no se vende, de él tiene que surgir la fuerza de libertad y honradez que limpie al mundo. Orwell acaba de descubrir al Pueblo, mientras todos trafican con el populacho y la masa.

El militante. Si en 1936 hay que convivir con los obreros de Wigan, en 1937 hay que estar peleando en la milicia republicana española. Orwell no ingresa a la brigada interna-

cional; lucha con los milicianos (en su mayoría, muchachos de poca edad), lucha con mausers oxidados (en su mayoría, de cincuenta años de edad), y cerca de Huesca una bala franquista le atraviesa el pescuezo, dejándole mudo por varios meses. En *Homage to Catalonia*, revela Orwell el residuo de su intervención en la guerra. Un sentido positivo de solidaridad, recogido en el agradecimiento de un miliciano a quien el escritor salva la vida, en la lucha desesperada que ningún apoyo moral aliena. Un sentido negativo de traición y cobardía: disensiones internas, los comunistas socavan el régimen republicano, nazis y fascistas celebran su "ensayo general", Inglaterra, Francia y Estados Unidos tienen un cuello muy corto para jugar al avestruz... La tuberculosis de Orwell se agravaba; rechazado por el ejército británico, se contentó con servir en el Home Guard y en la B. B. C., y con regalar buena parte de sus raciones a los más necesitados — sacrificio que costó la vida a su mujer, y, a la postre, al propio Orwell.

Todos los Animales son Iguales. Este "cuento de hadas", *Animal Farm*, pese a que parafrasea la revolución rusa, tiene como tema central el fracaso de las revoluciones (concretamente, el fracaso del socialismo que Orwell postulaba) y el conflicto entre la necesidad del hombre, que lo lleva a la sociedad, y el mantenimiento de esa sociedad mediante el compromiso con la integridad ética e intelectual. En *Animal Farm*, apunta Orwell la visión que en 1984 cobra forma plena y espantosa: escondido por las máscaras de las denominaciones, a veces opuestas, se esconde el terreno común de los totalitarismos, tácitamente aliados. El precepto final de los puercos que ejercen funciones de dictador en la granja — "Todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros" — no lo es sólo de la dictadura soviética; antes lo fué, lo sigue siendo, del capitalismo liberal.

1984. Acaso estemos ante el libro más cruel y fatídico de nuestro tiempo. El dolor de Orwell es concentrado y rígido (pensemos —proporciones, guárdense— en otro novelista del dolor: Dostoievsky, en quien el pesar, intenso, es flúido, y se hace humano en el perdón). Orwell no admite el perdón por la mentira y la crueldad impuesta —bastante es el dolor natural de una vida— y su único destello de salvación, el pueblo indignado y fuerte, aparece bien lejano.

1984 nos duele y horroriza porque no es una Utopía; ésta no es susceptible de realización (al realizarse, dejaría de ser una Utopía), y el mundo de 1984 se está viviendo ya, es el mundo de la negación del amor, la dignidad, y la poesía (la sordidez implacable de 1984, se hace más clara cuando, como un murmullo lejísimo, casi mudo, llegan a la memoria del protagonista los versos de una rima infantil: *Oranges and lemons, say the bells of St. Clement's...*); Orwell se ha contentado con organizarlo y petrificarlo, un poco más sucio, un poco más mezquino, arrancando las caretas que aun lo disfrazan, y deslindando el lugar de encuentro del Estado Totalitario, independiente de ismos coludos o rabones. La fachada exterior de 1984: el mundo se encuentra dividido en tres bloques, Eastasia, Eurasia y Oceanía, aparentemente en estado de guerra perpetuo y rotativo unos con otros: la verdad, cuidadosamente oculta, es que los tres obran de común acuerdo, aprovechando la propaganda bélica para exigir sacrificios, multiplicar las horas de trabajo, negar toda posibilidad de vida personal y mantener a la población (los *proles*) en un estado alternante de abatimiento e histeria cuya síntesis es la sumisión que ya ni siquiera tiene conciencia de serlo. En Oceanía, lugar en que transcurre la novela, cuatro ministerios concentran la maquinaria gubernamental: el Ministerio del Amor se ocupa de las actividades policiales, mediante una bien organizada Policía del Pensamiento (*Thoughtpol*): habiéndose logrado una perfecta sumisión física, sólo el pensamiento —y ya muy relativamente— puede ser objeto de pesquisas y condenas (Nulla lege sine previum crimen); el Ministerio de la Abundancia mantiene una situación de hambre general; cada aumento de raciones que se anuncia, es en realidad una disminución, "dialécticamente" explicada; el Ministerio de la Paz se ocupa de la guerra; y el Ministerio de la Verdad en ir fabricando, al minuto, la propaganda adaptable a la línea zigzagueante del Partido. Este se rige por un triple lema, estratégicamente colocado en todos los rincones de Oceanía: LA GUERRA ES LA PAZ, LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD, LA IGNORANCIA ES LA FUERZA. En el Ministerio de la Verdad, la historia es objeto de nuevas apreciaciones: la verdad de ayer es la mentira de hoy, y ésta la verdad de mañana; un ejército de burócratas se encarga de hacer concor-

dar las historias de ayer con la historia de hoy, editando y reeditando libros, periódicos y volantes en conformidad con la nueva táctica o verdad proclamada. La Historia entera es recreada a cada instante, y las versiones opuestas que por milagro lleguen a persistir en la memoria de alguien, son atribuidas a los espías del enemigo imperialista en turno. La dura labor del Ministerio se ve ampliamente aliviada merced a la rápida sustitución del *Oldspeak*, idioma inglés anterior a la Revolución del Pueblo, por el sistema del *Newspeak*, una ingeniosa disminución del lenguaje a las necesidades estrictas del Partido; las pocas palabras del *Newspeak* significan sólo lo que el Partido quiere que signifiquen: *joycamp*, campo de felicidad, es uno de concentración; *sexcrime* es el amor; *bellyfeel* es morir de hambre con la ilusión de que se acaba de asistir a un banquete; y *thoughtcrime*, el delito de apartarse por un momento de la línea del Partido (hecho imposible dado el sistema de televisión multilateral omnipresente que agracia la vida en Oceanía) no trae como consecuencia la muerte: es la muerte. Otras palabras —democracia, honor, religión, ciencia— han dejado de existir. Sólo se es un buen miembro de la comunidad cuando se cree que dos y dos son cinco, no ya sin la menor duda o reticencia, sino como única convicción profunda, como única luz racional que sin embargo —tal es el meollo de la nueva *paideia*— debe ser susceptible de transformarse, a la menor indicación del Partido, en la convicción, igualmente profunda, e irreversible, de que dos y dos son tres.

Geografía del odio y la soledad. Tal es para Orwell la de 1984, que es la del totalitarismo. Este es observado por el escritor como un fenómeno exclusivo del siglo xx: "Los despotismos del pasado no eran totalitarismos. Su aparato de represión siempre fué poco eficiente, sus clases directivas usualmente corrompidas, apáticas o semi-liberales, y las doctrinas religiosas prevalentes opuestas al perfeccionismo y a la noción de la infalibilidad humana". ¿Por qué —esto es lo que llena de dolor a Orwell— cuando, por fin, existe la posibilidad de que el dominio del hombre sobre el hombre cese, surgen la esclavitud y el odio mayores que se han conocido? ¿Es el mundo de 1984 —el mundo de hoy— el castigo impuesto a la civilización moderna por el pecado de la soberbia, la exposición del pensamiento mágico en la infalibi-

lidad del hombre y sus instituciones, la pena por la traición al cristianismo, o, acaso, tan sólo la realización natural, previsible, de la corriente de pensamiento gnóstico, activista, intuitivo, progresista y negador de Dios, que, en forma subterránea, ha corrido escondido bajo la capa aparente de humanismo y ciencia? El gnosticismo que en primera instancia asume la forma de una revelación intelectual absoluta, que es la verdad, prosigue como un activismo redencionista del hombre y la sociedad, detentador también de la única verdad: en marcha, los "santos en la tierra" del puritanismo, el positivista, el camisa parda, el marxista y el senador mengano; en la meta organizada y definitiva, el Estado Totalitario, forma última de "el orden y el progreso" sin más dimensión. Todo lo saben, ¡oh Swift! los Houyhnhnms: ¿por qué, entonces, tolerar opiniones disidentes? Para Orwell, sin embargo, el totalitarismo no sólo aparece bajo la forma Leviathan: ocurre también en el otro extremo, el de la infirmitad: pacifismo y anarquismo representan también una tendencia totalitaria: el que cree obrar sin intereses materiales ni ambición, se siente plenamente justificado para imponer su voluntad, tan limpia, sin límite alguno. En una sociedad sin derecho y sin sanciones, el único árbitro de conducta es la opinión pública (¡The Voice of the People!), la cual, inmersa en la tremenda tendencia al conformismo de la grey, es menos tolerante que cualquier sistema jurídico —cuando gobierna el "no harás", escribe Orwell, el individuo puede practicar ciertas excentricidades; cuando gobiernan "amor" o "razón", debe actuar exactamente igual que todos. La dictadura de la opinión pública será tan sólo más tonta que la del Estado. Implícitamente, Orwell está proponiendo, mediante un juego de eliminación, el Estado de Derecho como lo entendió la filosofía política griega: el Estado construido sobre el elemento moral y espiritual, radicado en la justicia, y avocado a la tarea de crear y educar, es decir, al bien común. La supresión del derecho —por falta en la anarquía, por exceso en el totalitarismo—, es en cierto modo, la supresión de Europa: "Si queremos vivir sobre una base europea, entonces tendríamos que dejar actuar eficientemente un origen más profundo", escribe Jaspers; y quizá este origen, en el campo social, sean dos conceptos, opuestos y a la vez complementarios: la

(Pasa a la pág. 21)

La aventura azarosa por tierras extrañas ejerce sobre el español una poderosa seducción, de que dan fe bastante la novela picaresca para la vida vulgar, y la exploración de América para la vida histórica.

(R. Menéndez Pidal. *Los Españoles en la Historia*. 1951.)

EXISTE hoy en el medio intelectual un renacido interés por la figura de Francisco Hernández, aquel médico inquieto que abandonando la muelle vida de una Corte, pausada y solemne, se lanza intrépido a explorar en lo más íntimo, en lo más intrincado y cálido de la selva y en la llanura abierta y gélida la naturaleza mexicana. No nos consideramos del todo ajenos al despertar de este interés, pero analizando las razones que llevan hoy, cuatrocientos años después de su epopeya a que se le recuerde y busque con cariño, encontramos una serie de factores que actualizan su hazaña y que perduran en el tiempo. Unase también a esto la leyenda, la ignorancia de su vida, y las desgracias y sinsabores que de ella se conocen para que, aureolando su figura de supuestos imaginarios, se cree un Hernández romántico, enamorado del suelo que pisa y en éxtasis ante el maravilloso espectáculo de la Naturaleza mexicana.

Dijo una vez Marañón que: *cuando Dios quiere empujar a un hombre que parece grande le manda un biógrafo puntual, y entonces ya no es posible imaginar nada de aquello que hace verdaderamente grande a un varón, que es su leyenda.*¹ Afortunadamente Hernández todavía no ha tenido un biógrafo; los que nos hemos acercado a escudriñar su vida no hemos podido pasar del umbral, sabemos alguna fecha más, sospechamos tal o cual rasgo, pero continuamos ignorantes de la casi totalidad de su existencia y la leyenda puede seguir envolviendo con su tenue nebulosa, que amplía lo grande y desvanece lo cotidiano y ruín, la vida de nuestro héroe.

Hernández era un científico de base sólida, nunca fué un teórico ni un clasificador de gabinete —como siglos después lo fué Buffon—, era un espí-



... Hernández no ha tenido aún un biógrafo...

La desventurada aventura del Dr. FRANCISCO HERNANDEZ

Por Germán SOMOLINOS D'ARDOIS

ritu inquieto, apasionado por temas diversos, trabajador infatigable y observador sagaz. Al zarpar en Cádiz dejaba detrás una vida de labor continua; de éxitos locales que le habían llevado a la más alta investidura médica de la época, junto al monarca más poderoso de su tiempo. Estaba en posesión de una sólida cultura humanística rica en conocimientos y espiritualmente dirigida hacia el progreso. Nunca satisfizo fácilmente su curiosidad en las fuentes clásicas; buscaba, inquiría y se relacionó con los espíritus más adelantados de la época. Vesalio fué su

amigo, Arias Montano su *hermano dilecto*.

Pero ahora mientras la vela henchida arrastraba su embarcación hacia tierras casi ignotas, todo quedaba atrás. Le esperaba una incógnita, un abrumador trabajo inemprendido: *las selvas hostiles y los pérfidos ríos*; las cosas admirables de la Nueva España que él referirá más tarde; la lucha con las pasiones de los hombres y también la inmortalidad y la obra imperecedera que lo incorpora a la historia.

Enamorado de la nueva tierra olvida los sinsabores y contratiempos; viaja a lomo de

mula hasta llegar a sitios todavía hoy casi inaccesibles. Recolectando, estudiando *in situ* sus hallazgos, dictando y dibujando, pasa largos días por monasterios y caminos apartados que llevan a pueblos más apartados todavía. Allí conoce frailes, alcaldes, corregidores, encomenderos y mucha gente más que, años después, le recordarán con cariño al escribir las relaciones geográficas o las crónicas de sucesos notables.

Su vida, en esta época, es una perpetua lucha; con los indios que tratan de confundirlo, con la naturaleza más veces hostil que acogedora, con los otros médicos que menosprecian su obra, con el virrey hepático y amargado que no le comprende y hasta con su propio señor, con el Rey Felipe que, covachuelista impaciente y tacaño, recorta los presupuestos y reclama su retorno con la obra inacabada.

Así se elaboran los libros de Hernández, a lo largo de los caminos reales y de las verdaderas camineras que llevan a lugares inverosímiles. Pero ocurre esto porque la expedición de Hernández es por encima de todo la satisfacción de un deseo de aventura. Hernández cumple con ella el anhelo de todos los hombres renacentistas, el espíritu de aventura, que el renacimiento desarrolla en sus contemporáneos y que no es más que la reacción activa frente a la meditación medieval. El quietismo de los siglos anteriores, al despertar, crea en esos años un afán de movimiento irresistible. Movimiento físico y movimiento espiritual. ¿Qué otra cosa son más que movimiento las disensiones religiosas y las aventuras literarias de un Erasmo o de un Vives? Si en el movimiento activo, en la acción personal, se gana un nuevo mundo, también en el movimiento espiritual se obtienen frutos tan valiosos como una nueva filosofía y una concepción diferente de la vida y de la ciencia. Jiménez Rueda también lo ha comprendido así cuando dice: *El espíritu de aventura es el incentivo, la codicia o la fama, el fin.*²

Pero la aventura no se reduce a las armas o al gabinete del filósofo sino que extendiéndose a todos los sectores

contagia al artesano y al escribiente lo mismo que al capitán o al religioso. El hombre de ciencia, que ve dilatarse su campo, siente irresistible deseo de explorarlo, de lanzarse por los nuevos caminos en pos de esa aventura, incierta como todas las aventuras, pero prometedora de gloria o por lo menos satisfactoria de la inquietud de acción. Menéndez Pidal ha escrito: *multitud de exploradores españoles se arrojan a los más peligrosos e inauditos trabajos por una muy eventual esperanza o por el simple atractivo de la aventura, con menosprecio de toda ventaja material.*³

Esta necesidad de movimiento tiene como una caracterís-

común de mi patria.⁴ Pero si esto lo dice al dedicar la obra escrita, la traducción pliniana que puede colmar parte de la aventura, falta todavía una satisfacción mayor. El espíritu de Hernández inquieto, audaz y activo no queda colmado con una obra sedentaria de gabinete, necesita mayor campo y mayores vuelos para satisfacerse y entonces, cuando ya las fuerzas físicas declinan, pero también cuando su vigor espiritual está maduro y en la mejor formación intelectual, se lanza a la aventura definitiva. Una aventura comparable con la de los conquistadores y misioneros, peligrosa, audaz, tan incógnita en su desarrollo como atractiva y fructífera en

en el anónimo de la ignorancia. Sueña con una fama imperecedera que le anima a seguir. Cuando escribe a Felipe, su rey, una carta donde le compara con Alejandro el Grande por haber mandado escribir esta Historia Natural del Nuevo

su rey que ha descubierto y conquistado un nuevo imperio que añadir a la corona de España.

Junto a esto se percibe la misera materialidad de la existencia. Hernández pide mercedes, se queja amargamente de la ingratitud y olvido de los que deben ayudarlo, llora en la soledad y el aislamiento.

Su mismo final es un final clásico de aventurero. Vuelve triunfante, como volvió Colón, como volvió Cortés, y su estrella se eclipsa para morir abandonado sin que su obra sea reconocida por lo que deben estimarla. Como a otros conquistadores de tierras, la rapiña de los que les siguen acaban por despojarlos de lo que ellos conquistaron. Hernández tiene que presenciar también la invasión de su obra por manos extrañas que van a destruirla. Tiene que abandonar sus manuscritos, su tesoro, en poder de los que van a aniquilarlo, impotente ante el desarrollo de los hechos. Y así, solo, triste, viviendo materialmente de la limosna que con gesto magnánimo le otorga su señor, y envuelto en un mundo espiritual de recuerdos heroicos y ambiciones fracasadas ve llegar aquella fría mañana del Enero madrileño en que viejo y cansado, con el alma llena de amargura y la carne lacerada de viejas dolencias termina su vida de aventurero lo mismo que acabó la de aquel otro símbolo de los aventureros españoles, retrato fiel de todos y cada uno, cuya imagen inmortalizara el también aventurero de Cervantes.

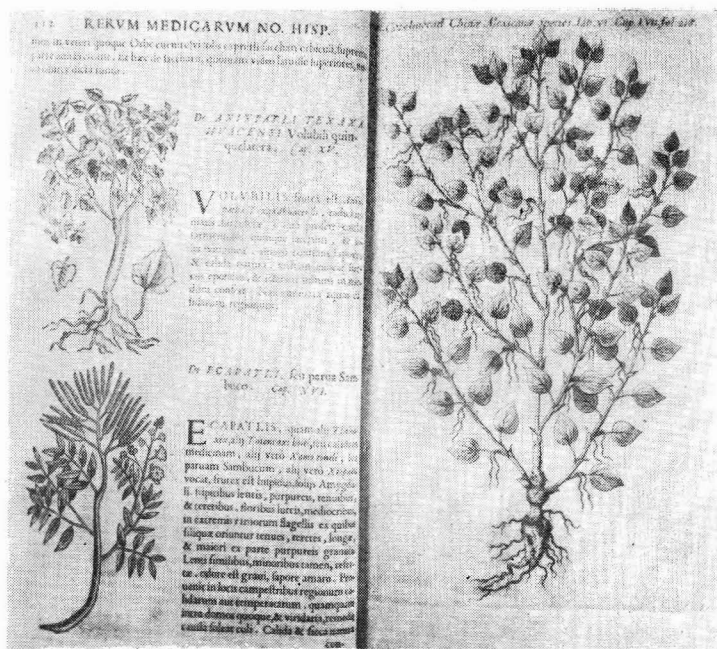
NOTAS

1 Gregorio Marañón. *Elogio y Nostalgia de Toledo*. Madrid, 1951. Pág. 113.

2 Julio Jiménez Rueda. *Heregías y supersticiones en la Nueva España*. México 1946. Pág. 29.

3 Ramón Menéndez Pidal. *Los españoles en la Historia y en la Literatura*. Buenos Aires 1951. Pág. 14.

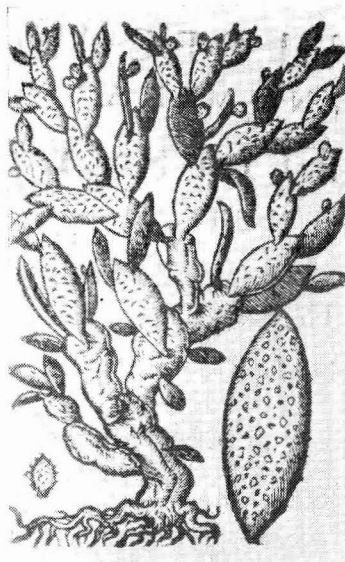
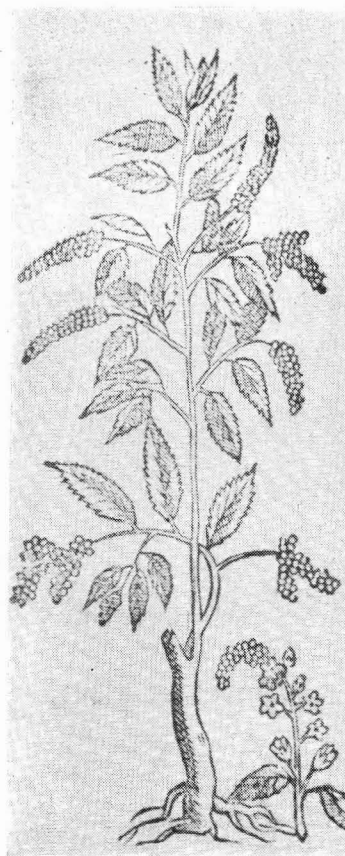
4 Francisco Hernández. Dedicatoria a Felipe II del manuscrito *Traducción y Comentarios a Plinio* que se conserva inédito en la Biblioteca Nacional de Madrid. Folio I recto.



variedades de plantas mexicanas

tica secundaria de la del engrandecimiento. Se conquista para engrandecer los dominios territoriales; se catequiza para extender la religión engrandeciendo el dominio espiritual; se escribe para el beneficio de la humanidad al legarle ideas y relatos de hechos. El propio Hernández los deja traslucir en sus obras cuando escribe: *Obligamos también la ley natural y el buen concierto del mundo a tener cuenta con nuestra especie... y entendemos que podemos ser a la República provechosos lo cual como yo tenga siempre delante de los ojos desde mis años más tiernos... he siempre deseado emplear mi talento, tal cual es, en esta tan buena obra consagrándole al servicio de Dios n. s. de V. R. magestad y al bien*

sus resultados. Hernández conquista, no sin peligros, exponiendo su vida y sufriendo tantas penalidades como el guerrero que le precede, todo un mundo de cosas ignoradas. Sus frutos son tan valiosos como el oro de las minas o las piedras preciosas. Su epopeya transcurre como todas las otras, entre pequeñeces e incomprendiones burocráticas, acechado de envidia y traiciones, pero los grandes ideales de los conquistadores reencarnan en él y le mantienen en la obra. Es el motor del Renacimiento quien le mueve, lo mismo que movió a los aventureros que han descubierto un nuevo mundo, es el espíritu de aventura quien le guía lo mismo que a tantos otros españoles perdidos en su mayor parte



Mundo, él piensa ser el nuevo Aristóteles que lleva a cabo la hazaña y remata el párrafo recordando siempre el motivo fundamental de la aventura. *Invento mil trazas para que antes de mi muerte quede hecho, por mano de V. M., este beneficio al mundo; parece una frase análoga a la que escribe Cortés cuando explica a*

(Viene de la pág. 2)
temporáneo Servio dice del sexto libro de la *Encida*:

Aunque Virgilio está siempre lleno de ciencia, en este libro la ciencia campea sobre todo... Varias cosas están contadas sencillamente y muchas están tomadas de la historia, pero otras muchas provienen de la profunda sabiduría de los filósofos, de los teólogos, de los egipcios.

También en Alain de Lille la alegoría se une a la idea de la omnisciencia; en el prólogo al *Anticlaudianus* (SP, II, p. 269) afirma que su obra puede ofrecer algo a los estudiosos de todos los grados: el sentido literal, dice, es asequible a los principiantes, el moral a los más avanzados; las sutilezas de la alegoría, añade, agudizarán hasta el espíritu más formado. También las poéticas de estos tiempos exigen del poeta un conocimiento enciclopédico.

§ 2. POESÍA Y FILOSOFÍA

La alegoría y la omnisciencia colocan a la poesía en las fronteras de la filosofía. La "querella" entre la poesía y la filosofía se debe entre otras cosas al hecho de que entre ambas existen varios puntos de contacto interno, como ya reconocía Séneca cuando escribía: "¡Cuántos poetas dicen cosas que también han dicho o deberían decir los filósofos!" (*Epístola VIII*). En la Edad Media fué tanto más fácil identificar a la poesía con la *sapientia* y la *philosophia* cuanto que ambas palabras sólo denotaban 'erudición', acopio de conocimientos. En la época carolingia se solía honrar a los poetas con el título de *sophista* o de *sophus*. Un autor del siglo IX emplea el término *moderni philosophi* para designar a los poetas nuevos. Virgilio, por su parte, es uno de los "antiguos capitanes de la filosofía"; la *Encida* está formada por dos elementos: las verdades filosóficas y la invención poética (*figmentum*).

El Renacimiento del siglo XII conoce también la identificación de la poesía con la filosofía (Baudri de Bourgueil, Gautier de Châtillon). Las ciencias naturales se consideran parte de la filosofía; así, se alaba a Lucano por haberse ocupado en "cuestiones filosóficas", como la de la marea alta y la marea baja, y se exige que el poeta esté al tanto de la física. Dante no hace sino acatar estas exigencias cuando en la *Divina comedia* intercala digresiones sobre las manchas de la luna (tema sumamente popular a partir del siglo XII), sobre embriología y sobre el origen de la lluvia; él mismo se llama *inter uere phylosophanter minimus*, y Giovanni

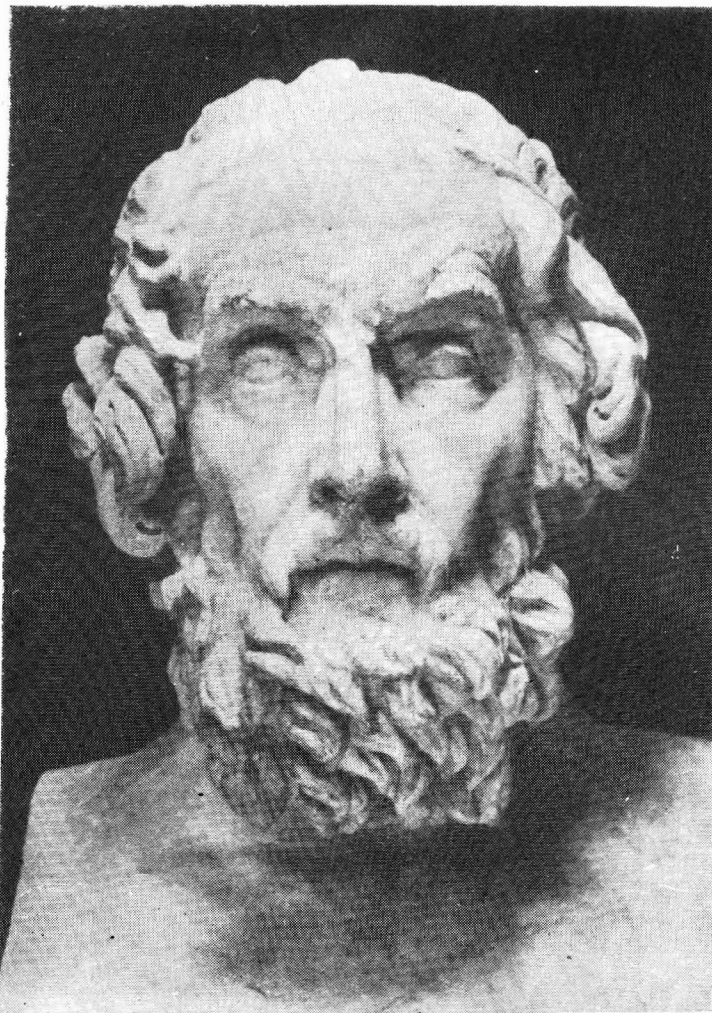
POESÍA Y FILOSOFÍA

Villani († 1348) lo califica de *sommo poeta e filosofo*.

Para escribir poesía se necesita la intervención de las Musas; a veces también de Ninfas, Faunos y otras divinidades naturales, porque, según decían los antiguos, el mejor lugar para escribir poesía son los bosques. Del mismo modo suele mencionarse a Pan, que, para gran asombro nuestro, resulta ser "buena parte de la filosofía". Para cierto galés, componer poesía es "filosofar". El inglés Alejandro Neckam (ca 1157-1217), gramático, naturalista, pedagogo y abad, demuestra en una se-

de la Antigüedad en su poema satírico intitulado *Bible*; ha oído el relato de sus vidas en la iglesia de San Tróximo de Arles; menciona a "Therades", Platón, Séneca, Aristóteles, Virgilio, "Cleón el viejo", Sócrates, Lucano, Diógenes, Prisciano, Aristipo, Ovidio, Estacio, Tulio, Horacio, Pitágoras y otros:

Huyeron éstos de mentira; siguieron siempre a la razón; osados fueron como el león, buenas doctrinas enseñando y malos vicios castigando... Filósofo era y se decía quien fe y amor en Dios ponía... Discreto nombre les hallaron y así los griegos los llamaron



...Para escribir poesía se necesita la intervención de las Musas...

rie de poemas la tesis, siempre actual, de que la mejor filosofía está en el vino, y afirma que Baco es un segundo Aristóteles, *dux philosophie*.

A partir de fines del siglo XII, los poetas franceses que escriben en lengua vulgar gustan de hablar en sus poemas de la antigua filosofía; Mariva de Francia dice en el prólogo a sus *Lais*:

Los sabios y hábiles letrados poner debieran sus cuidados en buenos libros de altas ciencias, y en los ejemplos y sentencias que los filósofos hallaron.

Mucho sabe contar Guiot de Provins sobre los filósofos

los amadores de sapiencia, pues tal razón y tanta ciencia en otros hombres no existía.

Para Jean de Meun, escribir poesía es *travailler en philosophie* (*Roman de la Rose*, verso 18742).

§ 3. LA FILOSOFÍA EN LA TARDÍA ANTIGÜEDAD PAGANA

La identificación de la poesía con la filosofía fué tanto más fácil cuanto que desde la tardía Antigüedad la palabra "filosofía" había adquirido muy diversos significados. Esto nos lleva nuevamente a un examen terminológico. Solemos considerar la historia de la filosofía desde

Platón hasta Plotino y San Agustín como una sucesión de grandes pensadores y escuelas, interrumpida después bruscamente. En el mejor de los casos, nos acordamos de Boecio, porque su *Consolatio philosophiae* fué obra fundamental para toda la Edad Media. Pero sólo a partir de San Anselmo de Cantóbery († 1109) la filosofía medieval vuelve a despertar nuestro interés científico, que se concentra por lo común en la escolástica del siglo XIII.

Ya desde el siglo III d. C. no se tenía clara idea de lo que fuera la filosofía. Es verdad que la filosofía de la Antigüedad continuaba transmitiéndose, junto con los demás conocimientos heredados, pero esto de manera puramente tradicionalista y escolar. Se aprendía, no ya a filosofar, sino a interpretar a los clásicos de la filosofía, mediante conferencias que comenzaban con una definición —también tradicional— del concepto de filosofía. En el sistema escolar de la tardía Antigüedad se yuxtaponían seis definiciones diferentes de la filosofía: 1) conocimiento de lo que existe y de su manera de existir; 2) conocimiento de las cosas divinas y humanas; 3) preparación para la muerte; 4) acercamiento del hombre a Dios; 5) arte de las artes y ciencia de las ciencias; 6) amor a la sabiduría. Algunas de estas definiciones vuelven a encontrarse en la patristica. La primera es la única que no sobrevive, por ser demasiado difícil; la sexta es tan general y divulgada, que su interés histórico es nulo; las cuatro restantes pasan a la Edad Media a través de la patristica.

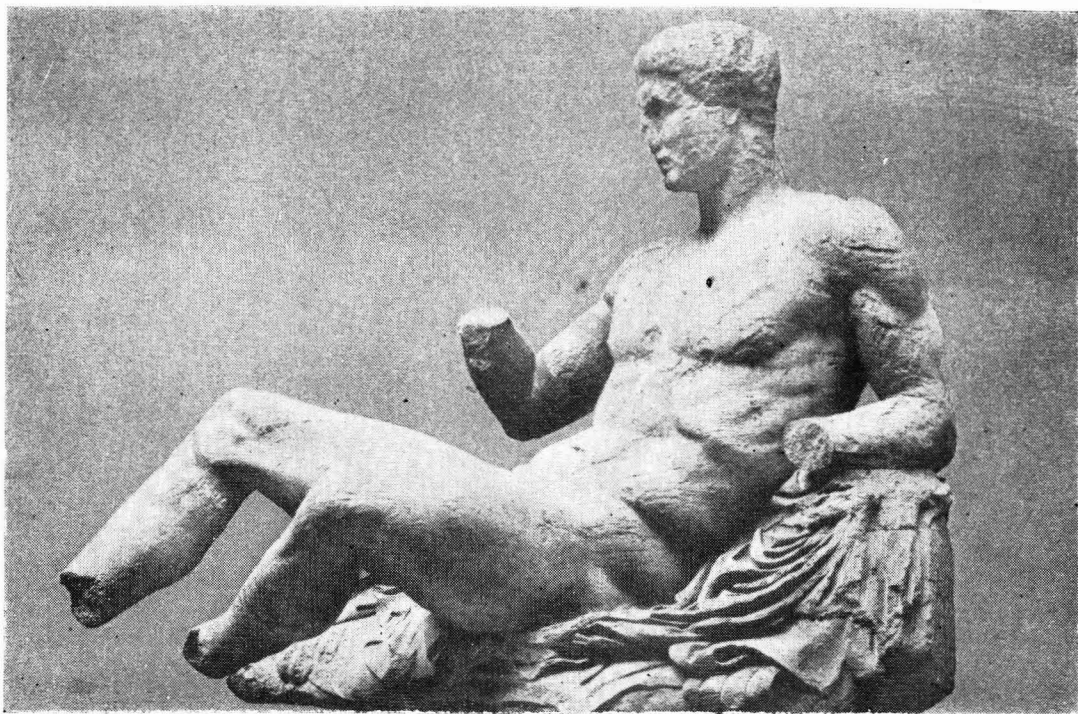
Además, la palabra "filosofía" se aplica en la tardía Antigüedad pagana a los conocimientos de todo género (resurge así el sentido que era usual ya en la época de los sofistas áticos). En tiempos de Diocleciano, los ingenieros de minas se llaman *philosophi*. En su enciclopedia, Marciano Capela identifica en parte a la gramática con la filosofía y la "crítica", y da a los poetas y a los geómetras el nombre de "filósofos". En el sudatorio de unas termas africanas (siglo V) hay un mosaico que representa un jardín y lleva la inscripción *FILOSOFI LOCUS*. Al lado de *philosophus* se suele emplear también la palabra *sophus*, como por ejemplo en la hermosa inscripción funeraria del prefecto urbano Vetio Agorio Pretextato († 384), puesta en boca de su mujer Paulina, muerta también:

*Tu namque quidquid lingua utraque
(est proditum
cura soforum, porta quis caeli
(patet,
uel quae periti condidere carmina
uel quae solutis uocibus sunt edita,
meliora reddis quam legendo sum-
(pseras.
Sed ista parua: tu pius mystes
(sacris
teletis reperta mentis arcano premis
diuinumque numen multiplex doctus
(colis...¹*

El prefecto había sido, según esto, un conocedor de la filosofía, de la literatura, de los misterios, y además un filólogo que restablecía textos corrompidos.

Vemos, pues, que la técnica de ingeniería, la ciencia militar, la gramática, la crítica textual, la cultura literaria, la gnos, pueden todas recibir en la tardía Antigüedad el nombre de "filosofía"; cualquier conocimiento, cualquier ciencia reclama para sí ese título. Ahora bien, el ideal cultural de la tardía Antigüedad era la retórica, en la cual estaba incluida la poesía. La identificación de la filosofía con la retórica es producto de la nueva sofística; a partir de entonces, "retórico", "filósofo" y "sofista" significan una misma cosa, aun en el Occidente latino. Sidonio (*Carmina*, II, 156) llama *sophistae* a los filósofos griegos (y entre ellos a Platón). En su epitalamio al filósofo Polemio, este mismo poeta trata asuntos que, según dice, corresponden en realidad a la "clase de filosofía" (*scholae sophisticae intromisi materiam*, XIV, 4). Sidonio hace aquí la recapitulación de las doctrinas de los Siete Sabios (XV, 45 ss.), o lo que entonces se tenía por tal cosa; los Siete Sabios (a veces Doce) son muy populares en la tardía Antigüedad —síntoma de atrofia de la cultura espiritual—, y sus apotegmas se ponen en versos griegos y latinos. Gregorio de Tours nos habla (VI, IX) de cierto abad parisiense que pasó una larga noche en lágrimas y oraciones al saber que el rey lo quería hacer obispo del lejano Aviñón; temía "que su simpleza fuera blanco de las burlas de los senadores sofistas y de los gobernadores filosofantes"; estos altos funcionarios coqueteaban con la cultura retórica, como lo habían hecho tantos emperadores romanos y reyes germanos; eran amantes de las bellas letras, no filósofos.

¹ "Todas las obras griegas y latinas de los sabios / para quienes están abiertas las puertas del cielo, / ya estén escritas en verso, ya en prosa, / tú las tornaste mejores de como las encontraste al leerlas. / Pero esto es poco: como piadoso iniciado, encierras / en el arcano de tu espíritu lo que has hallado por medios sagrados, / y adoras a la divinidad con múltiple erudición."



...síntoma de atrofia de la cultura espiritual...

§ 4. FILOSOFÍA Y CRISTIANISMO

La patrística continuó la obra del judaísmo helenizante. En este judaísmo, como en todo el Oriente helénico, había

tendencias universales que desligaban a la religión tradicional del plano puramente nacional. El judaísmo se arroga entonces una misión universal y lanza a ese propósito una

propaganda que encuentra en el mundo cultural grecorromano un terreno bien preparado. No eran pocos los puntos de contacto entre la tardía filosofía griega y la doctrina hebrea; fueron sobre todo los judíos helenizantes de la diáspora quienes observaron estas coincidencias y las aprovecharon para una apologética a menudo tendenciosa. Como los paganos cultos tenían a los judíos por bárbaros sin cultura —a causa de que los historiadores griegos no decían nada de ellos—, los judíos de Alejandría trataron de replicar a esos y otros reproches enalteciendo sus propias tradiciones y sobre todo mostrando que éstas concordaban con la filosofía griega; más aún, afirmaron que la filosofía griega debía su existencia a los patriarcas judíos, y en primer lugar a Moisés, quien para el judaísmo tardío será "la figura más importante de toda la historia sagrada", el "verdadero maestro de la humanidad", el "superhombre". Moisés y Abraham se convierten de ese modo en filósofos. Así dice Eupólemo hacia el año 150 a. C.:

Moisés fué el primer sabio y el primero que enseñó a los judíos las letras; de ellos pasaron a los fenicios, y de los fenicios a los griegos. Moisés fué también quien primero escribió leyes para los judíos.

Se ve claramente la tendencia apologética, que no se arredra ante mentiras ni falsificaciones; más claramente aún aparece en Artapano, el cual es el primero que cuenta que Abraham enseñó la astrología a los egipcios y a los fenicios, y dice de Moisés:

Los griegos le llaman... Museo. Este Moysos [sic] fué maestro de



...el ideal cultural de la tardía Antigüedad era la retórica...

Orfeo. En su madurez hizo don a los hombres de muchas cosas útiles; inventó barcos y máquinas para transportar piedras, y además las armas egipcias, las máquinas de irrigación, los instrumentos de guerra y la filosofía.

Hay aquí dos cosas que notar: la asociación de Abraham, Moisés, Museo y Orfeo, calificados de "sabios" o "filósofos"; y la naturalidad con que la técnica de ingeniería (adaptada a las circunstancias egipcias: pirámides, irrigación) se equipara a la filosofía. La imagen de Moisés que da Josefo recuerda la de Artapano. Al final de esta cadena está Filón con su vida de Moisés, que pertenece al género de las biografías griegas de profetas y filósofos, esto es, de las antiguas "novelas de filósofos".

La apologética cristiana del siglo II adoptó los argumentos de la hebrea; de ahí que se le dé el nombre de "hija de la apologética judía". Constituyen la tercera etapa de esa evolución, que aquí no hacemos sino esbozar, los dos grandes alejandrinos, Clemente y Orígenes. San Clemente de Alejandría renovó eficazmente la

identificación del cristianismo con la "verdadera filosofía"; enseñó a ver en la filosofía pagana una propedéutica concedida por Dios a los griegos. Estas ideas, que (como el cristianismo platonizante de Orígenes) fueron condenadas por las autoridades eclesiásticas, conservaron sin embargo una gran fuerza creadora.

Para Eusebio, el historiador de la Iglesia († 330), la filosofía es la fe cristiana, y es también el ascetismo. Eusebio no llegó a conocer la institución monástica; pero ya en sus continuadores vino a hacerse más estrecho el sentido de "ascetismo", dando lugar a una identificación de la filosofía con la vida eremítica o monástica. Así, para Nilo de Ancira (muerto hacia 430), la vida monacal es la verdadera filosofía, tal como Cristo la enseñó.

La identificación de la doctrina cristiana con la filosofía pasará después a la patrística latina. Se encuentra también en la Edad Media latina. Bruno de Kuerfurt (nacido en 973 ó 974, decapitado en 1009 por

un reyezuelo pagano de Prusia) escribe en su vida de San Adalberto, cap. XXVII: *in monasterio quo sanctus iste philosophia Benedicti patris nutritus erat*. Bruno estaba vinculado con el emperador Otón III, y también con San Romualdo de Camaldoli, que intentó reproducir en el Occidente la vida de los anacoretas orientales. Así podemos seguir, desde aquí, los hilos que nos llevan hasta los ideales ascéticos del cristianismo oriental. Por otra parte, la equiparación del monacato con la filosofía se mantuvo también en el Occidente latino, como lo atestiguan Juan de Salisbury y Wibaldo de Corvey. Esto quiere decir que dos contemporáneos de Barbarroja, un inglés y un alemán, defienden todavía concepciones que se remontan en parte a los primeros apologetas, en parte a los teólogos alejandrinos y en parte a los antiguos historiadores de la Iglesia, complejos de ideas que surgieron entre los años 150 y 400 de nuestra era. Tenemos aquí un buen ejemplo de cómo puede ser autónomo

cada uno de los aspectos de una evolución histórica; la evolución vital de una idea desconoce las rígidas divisiones en épocas y periodos. No me detendré más en el tema; sólo quiero recordar que Erasmo de Rotterdam dió al cristianismo el nombre de *philosophia Christi*. Hay quienes afirman que Erasmo incurrió en un típico malentendido de humanista, y que en cambio Lutero... Quienes tal dicen, desconocen la continuidad de una concepción que se remonta a la Iglesia primitiva.

La alta escolástica puso fin a la confusión de la filosofía con la poesía, la retórica, la sabiduría y el vario saber de las escuelas. La antigua relación entre las artes y la *philosophia* queda destruída de un tajo; pues más tajante no puede ser la frase de Santo Tomás: *Septem artes liberales non sufficienter diuidunt philosophiam theoreticam*. Y sin embargo, todavía Leopardi dirá: *La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza*.

DVORAK

Por José MANCISIDOR

EL primero de mayo de 1904, hizo de ello cincuenta años, murió en Praga Antonino Dvorak, el más conocido, en México, de los compositores checos. Dvorak, heredero de la gran tradición musical clásica checa, del siglo XIX, no sólo recogió el legado de sus gloriosos antepasados, sino que, fiel al espíritu de su pueblo, al tiempo que desarrollaba y enriquecía las formas musicales de sus antecesores, afirmaba, temáticamente, su carácter nacional. Todo lo que Smetana, por ejemplo, creó en el orden sinfónico y en el de la música de cámara, fué ampliado por él. Pero, por lo que al nacionalismo de su música se refiere, no radica éste en el simple carácter populista de las canciones o las danzas populares que tan ricamente revistió; antes bien, halló sus raíces en su actitud frente a la creación de sus temas que reflejan el optimismo de su pueblo y el hondo sentido de su vida y de su historia. De aquí que sus obras, profundamente populares, realistas y nacionales, posean un interés indiscutible, no nada más para el desarrollo de la cultura mu-

sical checa, sino, también, para el desarrollo musical de otros países.

No se olvide que, el realismo de Dvorak, se desarrolló precisamente en la época en que en el occidente de Europa se olvidaban y se abandonaban, en busca de principios menos estables, los del arte realista. Pero, en días en que tanto y tan porfiadamente se habla del realismo en el arte, se impone la necesidad de aclarar en qué consiste el arte realista que une, tan ahincadamente, a todos los pueblos de la tierra en su amor a la paz y al progreso humano: un arte así no es, ni puede ser jamás, sino "el arte de la verdad de la vida y de la fe del hombre en su victoria". De tal modo se explica la fuerza y la alegría de la música de Dvorak, el inmortal creador checo cuyo nombre es amado, en nuestro tiempo, en todas las latitudes y sobre todos los puntos cardinales.

En mi última permanencia en Checoslovaquia, durante los días de la Prima-

vera de Praga, tuve oportunidad de escuchar su famoso oratorio, el *Stabat Mater*: tan conmovedor, tan emocionante y, algo tan pocas ocasiones sentido, que dudo de la existencia de otra música que pueda superarlo. Doscientas voces, de un imponente y sugestivo coro, subrayaron los valores intrínsecos de esa monumental composición, en la cual, más que los elementos de la fastuosa y deslumbrante composición litúrgica, que aunado a la alucinante ornamentación de las iglesias, sobrecoge y llena de temor a los hombres, lo que pasma y asombra es su profundo, su hondo sentimiento popular y la expresión de la fe, de la sincera fe de las almas sencillas que hallan, en Dvorak, a su más fiel creador e intérprete. Y aunque hasta hoy no he gozado del placer de escucharlas, la fama ha divulgado que en *Las camisas de boda*, *Santa Ludmila* y el *Requiem*, laten los mismos elementos populares que dan vida y grandeza a su *Stabat Mater*.

Otra de las obras de que disfruté, durante mi estadía en Praga, fueron sus *Danzas checoslovacas* escritas en 1878,

como es sabido, por encargo de su editor Simrock. Una vez más, se trata de temas musicales genuinamente checos (furiant, sousedská, skocná, dupák, etc.), a los que más tarde (1886) se sumaron otros temas, magníficamente vestidos en otras ocho danzas, en las que si se descubren el odzemek eslovaco y el kolo sudéslovo, también se descubren la polonesa y el vals, en danzas, que no sé por qué, algunos señalan como "indeterminadas".

Quizá, ninguno otro con más derecho que Smetana, puede competir en popularidad, entre el pueblo checo, con Dvorak. Pero siempre, desde que se inició en la vida musical, el joven compositor rindió culto fervoroso a su más amado y directo maestro. Inútiles fueron, por mezquinos y ayunos de generosidad, los esfuerzos de quienes, bajo la máscara del arte y el engaño de otras corrientes artísticas, porfieron por enfrentar al nuevo astro ascendente con el ya gran compositor consagrado. No se dejó, Dvorak, embaucar. Porque en seguida descubrió que en aquella campaña que se libraba contra Smetana, lo que se le reprochaba no era su carencia de calidad artística ni la falta de valores musicales en la música que creaba, sino su espíritu democrático y el aliento popular de sus admirables y ricas composiciones que le venía, por limpios canales sin escape, de las venas y las raíces de su tierra. ¡Días inolvidables aquellos en que, junto a Smetana, Praga veía transitar por su calles empedradas con las piedras de la libertad, al gran pintor Josef Manés y oía, recitar, los poemas de Jan Neruda! Dvorak hacía sus primeros ensayos; Smetana cubría el cielo de su patria: surgía con él un nuevo aliento creador y Bach entraba en desuso. ¿Por qué Bach? Había que construir un arte nutrido con la savia del pueblo checo. Dvorak se hallaba enfrascado todavía con Mozart y Beethoven, con Liszt y Wagner. Allí están, para atestiguarlo, *Las campanas de Zlonice* y su Sinfonía en si bemol mayor... cuando ya Smetana había legado al pueblo checo su *Brandenbureses en Bohemia*, su *Novia vendida* y su *Dalibor*. Con todo, si Smetana estableció y fijó una meta, Dvorak hizo de aquella meta un nuevo y ambicioso punto de partida, aunque, de pronto, no lograra liberarse del influjo que Smetana ejerció sobre él, como antes lo ejerciera, con su fuerza arrolladora, Wagner.

Un día, el crítico musical Ludevít Procházka, citó a Dvorak como el "nuevo talento de la música checa". Y lo invitó a las veladas que, primero en su domicilio y después en el Instituto Musical Madyt, organizó con otros notorios artistas de su época. Allí, en esas veladas, dió a conocer Dvorak sus canciones y otras obras suyas que le dieron celebridad. Y más

allá de los círculos y los grupos reducidos de sus amigos, comenzó a adueñarse de las grandes masas, por la fantasía creadora de su genio.

El rey y el carbonero, *Testarudos y l'anda*, constituyen sus aportaciones más notables de aquellos días, durante los cuales se colocó, tanto por su fecundidad artística como por su madurez técnica, a la cabeza de los grandes compositores checos.

Fue portentosa su obra de creación entonces: un trío para piano en Si bemol mayor; un cuarteto para piano en Re mayor; un quinteto para instrumentos de cuerda en Sol mayor; una serenata para instrumentos de cuerda en Mi mayor; su magnífica sinfonía en Fa mayor... y, luego, en la misma inigualada década del setenta, en la que su obra de cámara y sinfónica enriqueció, hasta lo indecible, la herencia de Smetana, su propia sinfonía en Fa mayor transformada en su Tercera; su concierto para piano en Sol menor y su coro mixto y sus canciones dobles, con letra de algunas poesías populares moravas, que lo hicieron famoso más allá de las fronteras de su patria.

Precisamente, a lo largo de aquella década definitiva para su vida, nacieron su *Stabat Mater* a que antes me he referido y en el que, el Oratorio, adquirió un carácter verdaderamente checo. También, *El beso* de Smetana, lo llevó de la mano a *El pícaro aldeano*: una ópera popular que acentuó su prestigio en el extranjero, sobre todo, en Dresden y Viena.

Fueron, estos días, los más representativos del eminente compositor. En ellos vieron la luz: el coro masculino; la variación sinfónica; la danza para piano y otro coro popular sobre un texto eslovaco; el cuarteto para instrumentos de cuerda en Re menor; la serenata en Re menor para instrumentos de aliento; las tres rapsodias eslavas para orquesta; las *Perequenecces* para dos violines, violonchelo y armonio; el sexteto para instrumentos de cuerda en La mayor; el cuarteto en Mi bemol mayor; las canciones y los coros masculinos; el Salmo 149 para coro mixto y orquesta; la Suite checa en Re mayor para orquesta; las *Siluetas* para piano; los valeses; las *Melodías gitanas*; las *Leyendas*; las *Polonesas*; las *Mazurcas*; los *Impromptus*; la *Sonata* para violín en Fa mayor; el concierto para piano en La menor opus 53... Por cierto, que en aquel tiempo creador, comenzó igualmente su vida como director: primero, en Praga; más tarde, en Moravia y, al fin, en los Estados Unidos, Rusia e Inglaterra... Pero todavía, en la década del ochenta, hizo crecer su tesoro artístico extraordinariamente: basta recordar, de modo muy señalado, su Primera, Segunda y Cuarta sinfonías, escritas para Richter, para la Filarmónica de Londres

y para ser tocada, en Praga, respectivamente.

Empero me olvidaré de seguirlo paso a paso en su proceso de creación, a fin de subrayar, tanto como lo merece, el papel que Dvorak jugó en la dirección de la música checoslovaca, pues cuando en la Europa occidental se producía la crisis ideológica y artística de finales del siglo pasado y las más variadas tendencias formales anunciaban lo que después sucedió, Dvorak, colocado ya en la cúspide de su existencia, era dueño de una obra impresionante, llena de pureza y fuerza, de fidelidad popular y firmeza expresiva.

Dvorak había llegado a su gran madurez y empezó con espíritu de sacrificio, a la formación de sus alumnos. Una canción suya, al surgir la República checoslovaca, formó parte del himno patrio. Escribió una nueva ópera para *El jacobino* de Cervinková-Riegrová, sin abandonar su oficio de maestro en la Academia de Música de Praga, mientras allá, en Cambridge, se le honraba con el título de doctor honorífico. Así pudo él, triunfando en donde Smetana había fracasado, formar a las nuevas generaciones checas con apego y fidelidad a lo nacional. Mas el gran artista que Dvorak llevaba consigo, lo condujo, nuevamente, a la creación. Su *Rondó*, sus *Meditaciones* y su *Te Deum*, expresan mejor que mis palabras mi afirmación.

Durante su viaje por los Estados Unidos escribió, no sólo *La bandera americana* y *El Nuevo Mundo*, sino su célebre cuarteto en Fa mayor, para instrumentos de cuerda, en los cuales, sin embargo, se siente palpar el alma checa. Y ya de retorno, en Bohemia, su incansable espíritu continuó trabajando ardorosa y sacrificadamente por el arte y por su Checoslovaquia.

No trato de citar toda su obra, más allá están para recordar su apenas soñada herencia, *El aguador*, *El hada de mediodía*, *La rueca de oro*, *La palomita*, *El diablo* y *Catalina*, *Rusalka*, *Armida* y el *Canto solemne* y el *Canto del Herrero de Lesetin*, que constituyen hoy en día parte del fabuloso tesoro de este genial artista, de quien, como en la frase de Barbusse sobre Zola, cabe decir: "nadie ha pintado como él todo lo grandioso".

Cuando murió, Dvorak había creado ya un lenguaje musical de tan vastas proporciones nacionales, que cada nota suya, que cada una de sus canciones, de sus valeses, de sus mazurcas, de sus polonesas, de sus óperas y de sus sinfonías, es un latido, una imagen, su aliento del alma de su pueblo. Por ello su pueblo, en los días de la Primavera de Praga, escucha su música con el mismo reconcentrado recogimiento con que yo escuché, aquella inolvidable noche de mayo, su inmortal y conmovedor *Stabat Mater*.

F O L K L O R E
—
R E T A B L O S

A black and white illustration of a theatrical performance. A man in a dark, patterned costume stands on a stage, holding a long sword aloft. He is surrounded by other performers in period costumes. A woman in a light-colored dress is kneeling in the foreground, looking up at the man with the sword. The background features a large, striped awning or canopy.

y
TITERES
en
ESPAÑA

Antonio Cotarelo, en su libro "El Teatro de Cervantes", nos dice, haciendo el comentario de los trozos arriba escritos: Estos titiriteros, vagabundos y pícaros, parecían usar

El autor de "Carmen" habla también de un proceso incoado por la Santa Inquisición y la Real Academia, en 1623, contra un titiritero que, al pasar una procesión de los religiosos de la Orden de Santo Domingo, hizo que tres títeres se asomaran a un balcón: uno representaba un fraile que daba repetidos golpes a un sacerdote, mientras echaba florecillas a una mujer. El

De los titiriteros, Cervantes hace decir al Licenciado Vidriera: "que era gente vagabunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras

insólito hecho produjo un escándalo mayúsculo.

Cervantes hace interpretar a su titiritero la historia de don Gaiferos, protagonista de leyendas y canciones.

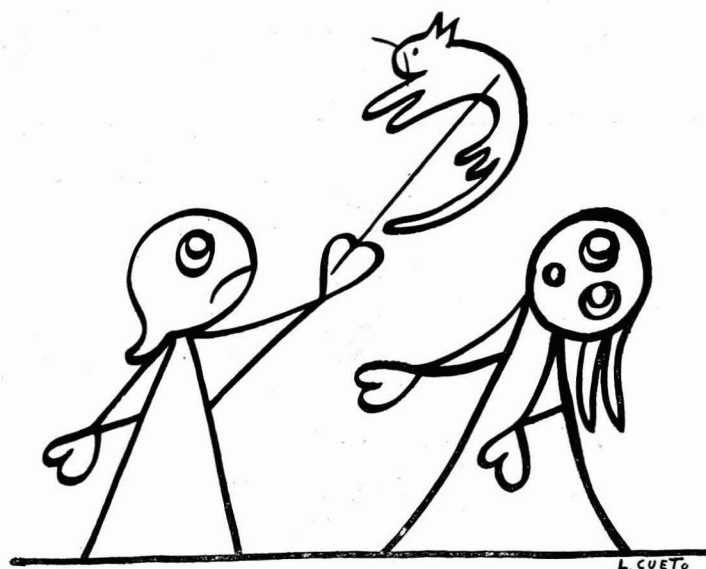
Junto a esos dos aspectos de carácter educativo, hallamos otro de tono zumbón y bullanguero, que hace constantes concesiones al gusto de la masa. Este tercer tipo, prodigado con generosidad por tierras ibéricas y francesas, parece tener el mismo origen italiano.

EL ESPECTACULO

El espectáculo en sí parece haber sido silencioso en un principio, es decir, las figuras no hablaban, pues solamente se movían mimando el argumento, mientras que un muchacho, de pie frente al tablado, explicaba al auditorio lo que iba sucediendo a medida que se desarrollaba la trama. Antes de levantarse el telón, este mismo comentador ya había hecho una arenga en elogio de los títeres en general y de los suyos en particular, y, al presentarles al público su espectáculo como altamente moral e instructivo, solicitaba su indulgencia para los yerros y equivocaciones que pudieran cometerse, y su generosidad y munificencia para premiar su labor. Es bajo esta forma, al menos como Cervantes presenta la función que tiene lugar en la célebre posada.

Aunque en verdad es éste un tipo de teatro de lo más rudimentario, no es raro encontrar todavía hoy en algunas regiones de España —y la procedencia de los narrativos de algunas de nuestras danzas indígenas bien pueden haber pasado de allí a México— danzas en las cuales un recitador narra la balada, sin tomar parte en ella, mientras que los personajes a quienes alude se mueven y gesticulan como los actores de un drama, pero sin hablar ellos. También evoca el teatro de civilizaciones atrasadas o muy rudimentarias. En las Baleares hallamos, persistentes todavía hoy, algunos vestigios: en la Cuaresma (Coremer), mientras el padre dice el sermón desde el púlpito, sencillos actores de carne y hueso, de entre la gente del pueblo, miman las escenas de la Pasión, frente al altar o al pie del trono.

En tanto que los títeres de maese Pedro actuaban en silencio, Covarrubias nos da cuenta de la "güijola" o "cervatana" que producía ese peculiar sonido de "ti-ti", del cual derivaría onomatopéicamente, según él, la palabra títere. Por otra parte, el abuelo de Justina hablaba sin "cervatana" y la sola di-



... el espectáculo en un principio era mudo ...

ferencia entre títeres y titiritero era la manera de hablar de los unos y del otro. Muchas son las probabilidades de que en esa época hubieren coexistido los dos géneros, o sean los mudos y los que a la vez que se movían articulaban palabras.

LA REPRESENTACION

En un principio, las representaciones tuvieron un carácter puramente religioso —recuérdese lo que Cervantes nos dice en relación con las figuras del Testamento Viejo y Nuevo— y sirvieron, como muchas otras cosas, a propagar la religión entre la gente del pueblo. "Los actos de la Natividad o de la Pasión, nos cuenta Cristóbal de Villalón en su 'ingeniosa Comparación entre lo Antiguo y lo Moderno', eran representados con tal realismo que uno creía asistir a los actos verdaderos."

Los titiriteros hacían representar a sus títeres también leyendas y aun se inspiraban para sus comedias en acontecimientos y hechos de la vida real, lo que contribuyó mucho a la rápida popularización de dichos retablos. Además de las leyendas y romances, enriquece más tarde el repertorio nuevo tipo de obra en la que juegan importante papel varios personajes de "la comedia dell'arte": Cristóbal-Polichinela, Marieta-Colombina y Perico-Pierrot. La trama se desenvuelve casi siempre alrededor del mismo tema, y es la existencia de Cristóbal una serie de calamidades, una verdadera vida de perro, aunque a veces— pero muy rara vez— logra vengarse de sus terribles adversarios.

Las más de las obras y grue-sas farsas, como han llegado

hasta nosotros, tienen algunas características curiosas y dignas de notarse: primera, la distorsión o desfiguración de las voces, una aguda y silbante, y otra áspera y ruda; segunda, la presencia inevitable del Diablo y de la Muerte, que es tradicional en todas las representaciones y que, como en los Misterios y Moraldades de la Edad Media, salen siempre mal paradas y aporreadas y el Diablo siempre huyendo con la cola entre las piernas.

LA TRADICION

Según una divertida tradición popular, los títeres de funda o guante fueron inventados por un lego catalán. Veamos cómo: Sucedió, pues, y de esto hace mucho, muchísimo tiempo, que tres frailes capuchinos recorrían la comarca catalana predicando. De los tres, uno era hermano lego. Y mientras la ambición de los buenos padres era ilustrar a las gentes en cosas de la doctrina cristiana, el lego embaucaba a un sinnúmero de bobos por medio de chistes y dichos graciosos. En verdad que eran inagotables los recursos de su ingenio y, para entretener a los mirones, además de mil suertes que sabía, proyectaba con sus manos contra la pared formas fantásticas o extrañas, que provocaban la risa o el azoro de cuantos se agrupaban a su alrededor. Uno de tantos días encontró una silla rota y ocurriósele cercenarle la perrilla. Púsole, valiéndose de un pedazo de palo puntiagudo, una nariz, y con la ayuda de una vieja navaja hizole la boca. Dos alfileres de cabeza de vidrio le sirvieron para ponerle ojos y de un fleco sacó la peluca, con lo cual —ojos, nariz y boca— había improvisado

una cabeza. Improvisó unas manos de papel y éstas, con la cabeza y un traje con mangas de su propia hechura, completaron el primer títere. Ideó luego un retablo tendiendo una sábana en la abertura de una puerta hasta la altura de la cabeza, y fué en esa mampara improvisada en el mismo mesón donde moraba, adonde dióse por primerísima vez una función de títeres.

Su fama, sigue contando la tradición, extendióse de día en día y era seguido por todas partes por una muchedumbre, en la que abundaban las mujeres, pese a que lo tenían por hechicero y brujo y creían a pie juntillas que sus buenas artes eran obra del demonio. Los frailes, sus compañeros, le amonestaron rudamente y le echaron en cara su conducta, por lo cual él colgó los hábitos, temeroso de las penitencias a que debería someterse en caso de regresar a su celda. Añadió a su primera invención, andando el tiempo, toda una serie de otros personajes, llegando a formar una numerosa compañía, y llevó una existencia vagabunda.

La anterior tradición —todavía vigente a pesar de que han transcurrido muchos años— quiere que la invención de los títeres y aun su nombre, sean de origen catalán.

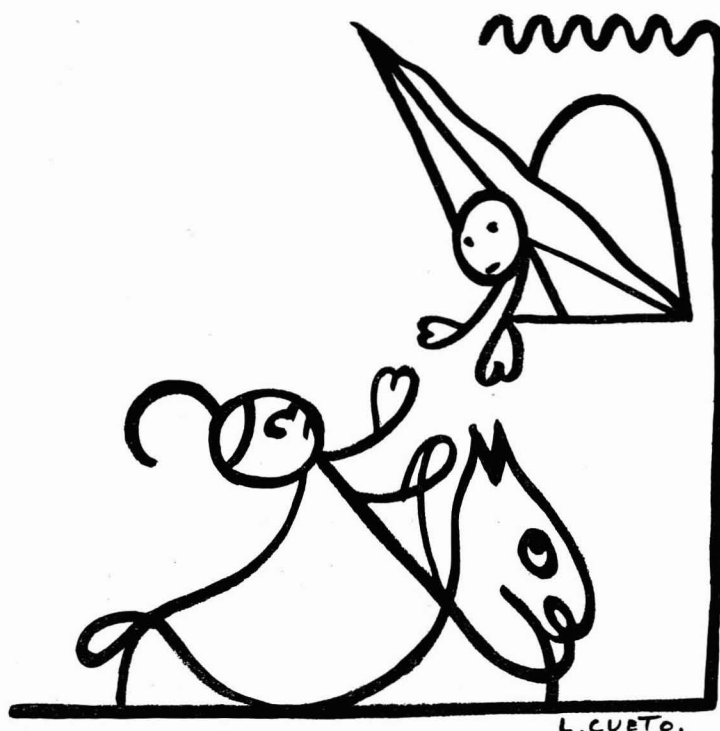
¿Pero acaso esta tradición no tiene igual validez que esa otra que nos transmite Charles Magnin en sus "Origines du Théâtre" según la cual el origen de las marionetas se halla relacionado, en forma por demás abstrusa, con una tradición veneciana? Dicha tradición es como sigue: "A raíz del rapto de doce doncellas venecianas por los berberiscos, la gran República instituyó, para perpetuar este acontecimiento, la celebración de una ceremonia que lleváse por nombre 'la fiesta de María'. Todos los años el Dogo seleccionaba doce doncellas entre las más hermosas jóvenes venecianas, las cuales durante una semana eran las reinas de la fiesta. Después el Dogo las casaba, sufragando de su propio peculio los gastos de la boda, que a la postre resultaron ser muy onerosos. Y es por esto por lo que, desde el año de 1349, las Marías de carne y hueso fueron suplantadas por sus representaciones en madera, a las cuales la gente llamó 'Marie di Legno', de donde marioneta."

Más se afirma nuestra primera creencia de que el origen de los títeres o marionetas, como el de toda invención humana, es producto de la fantasía del hombre y sólo así puede explicarse la aparición

simultánea de estas figurillas de madera en países que se asientan en distintos continentes. ¿Grecia, China, la India, Italia, Francia, España, Rusia, México? La proyección de la sombra de la silueta humana ante los ojos maravillados del hombre, puede sólo despejarnos el enigma.

NOTA: Lo anterior ha sido casi por entero tomado, y es más bien una versión mía, de un trabajo publicado en inglés de que es autor el señor H. V. Tozer. He creído importante darlo a conocer, primero, porque carecemos de un trabajo semejante en español y, segundo, por la trascendencia que para nosotros encierra el conocimiento de la tradición de los retablos y teatros de muñecos en España. El folleto del señor H. V. Tozer es bastante extenso y ampliamente documentado. Ojalá algún día tenga él —quien, según nos dice Sebastián Gasch en su libro "Títeres y Marionetas", reside en Barcelona desde el año de 1929— oportunidad de publicarlo en nuestro idioma.—R. L.

NOTA: En México las comedias de muñecos, llamados *de máquina* y *de legua*, estuvieron en constante actividad y existen documentos



El retablo de la libertad de Melisenda.

en el Archivo General de la Nación que mencionan desde principios del siglo XVIII diversas instancias de individuos que vivían de esta industria, ya con permiso de los virreyes, ya con el del Ayuntamiento de la ciudad, y así hubo

compañías que actuaron en la calle de la Alcaicería, en la de La Amargura, en la del Portal de San Diego, en el Portal de Tejada y en el Puente Colorado y también se mencionan los nombres de individuos que pedían licencia para

representar comedias de muñecos fuera de esta capital.

Vale la pena mencionar algunos nombres:

Tomas María Rascon, 1726.

María Petra Aguilar, española, mujer de José Meléndez desde 1773.

José Estrada, español, de 25 años, primer galán. 1786.

Francisco Coca, segundo galán.

José Cano, tercer galán.

José Romero, barba.

Mariano Zanca, barba.

Mateo Ceballos, gracioso.

Ana la Zanca, primera dama.

Ana García, segunda dama.

Dos criadas haciendo oficio de cantarinas: María y Pepa.

Francisco Carreño.

Miguel Alanís.

Teresa Acosta.

José Rivero (a) "El maestro trito".

Francisca Tomasa Montoya y Cadena, castiza, doncella, originaria de Puebla, 48 años.

Francisco Javier Alcántara, español, originario de Puebla, 35 años.

El Director de la Compañía que actuaba en el Portal de Tejada, en 1786, era un señor Estrada.

Tenían prohibido los actores del Coliseo ir a prestar sus servicios a esas casas de Comedia de muñecos.—V. T. M.

(Viene de la pág. 12)

philia politike helénica y la *amicitia* cristiana.

Palabras, palabras, palabras. Escribir bien es pensar bien; pensar bien es actuar bien. Este credo de Orwell ya no tiene sentido en el mundo totalitario: en él, se ha hecho institución la vacuidad de las palabras. Con las palabras debe luchar, dice Orwell; el escritor que se rinde a ellas, mata a la cultura y prepara el camino a la perfecta anestesia cerebral. Volver a llenar de contenido las palabras, posiblemente sea la preocupación mayor de Orwell; en torno al sentido de una palabra, giran la vida de la libertad y de la historia. Pensemos en las jergas contemporáneas: ¿qué quieren decir "hiena roja", "pulpo capitalista", "perro rabioso semita", "Guardia Blanca"? ¿Y "mundo libre" significa una forma de votar en la ONU, "paz" significa firmar manifestos, "libertad" significa ser anticomunista? En un número reciente de la revista *Time*, se lee un florilegio forense del senador republicano Welker, en defensa de McCarthy: "Nadie puede decirme que un irlandés no le regalaría su camisa a cualquiera —menos a un sucio, mentiroso, hediondo

ALGUNAS NOTAS

sobre

GEORGE ORWELL

comunista." ¿Estos tres epítetos, poseen el menor contenido en relación con el sustantivo que califican, aclaran algo, obedecen, por lo menos, a un sentimiento real? No. Sabemos que son palabras mostrenacas, dirigidas al blanco del momento, perfectamente secas, partes de un rompecabezas donde cada pieza puede ocupar un lugar arbitrario. Este deterioro de las palabras, impide que la libertad se manifieste como un actuar intelectualmente convencido: para ser "demócrata" basta ser cualquier cosa; la palabra ya no tiene contenido, es un elogio vacío, el gabán de todas las fuerzas; e impide, también, que la libertad se haga concreta en la historia, al destruir el canal de la comunicación y el diálogo. La historia escrita con

estas palabras muertas es un libro perpetuamente en blanco, llenado y borrado al segundo: "Desde un punto de vista totalitario, la historia se crea, no se entiende... Un estado totalitario es en efecto una teocracia, y su clase rectora, a fin de mantener su posición, ha de ser sabia infalible... El totalitarismo exige la alteración continua del pasado y a la larga quizá exija no creer en la existencia de la verdad objetiva."

El hombre a la intemperie. Como tal vivió Orwell, de pie en una época que condena pararse solo como algo ideológicamente criminal y prácticamente peligroso; vivió y escribió para los demás cuando hacerlo es generalmente un atajo para conseguir ventajas pro-

pias. En el momento de la abdicación colectiva de quienes en el fondo proclaman "la libertad es indeseable y la honradez intelectual una forma de egoísmo social", Orwell vio que la forma más radical de la reacción es negar la libertad sobre la base de que una sociedad de hombres libres jamás ha existido, y adoptó la posición más expuesta y valiente que hoy se puede adoptar: seguir afirmando la libertad como condición primera de la integridad humana, y Orwell luchó, jamás odió.

(George Orwell nació en 1903 y murió el 23 de enero de 1950.)

OBRAS:

Down and out in Paris and London (autobiografía, 1933).

Burmese Days (novela, 1934).

A Clergyman's Daughter (novela, 1935).

Keep the Aspidochelone Flying (novela, 1936).

The Road to Wigan Pier (sociología, 1937).

Homage to Catalonia (testimonio, 1938).

Coming up for Air (novela, 1939).

Inside the Whale (ensayos, 1940).

Animal Farm (sátira, 1945).

Critical Essays (ensayos, 1946).

1984 (novela, 1949).

Shooting an Elephant (ensayos, 1950).

Such, Such were the Joys (autobiografía, 1953).

CINCUENTA JOVENES
ARTISTAS MEXICANOS

LA Galería de la Plástica Mexicana (Salón de Ventas Libres) organizó durante agosto y parte de septiembre un convivio de artistas de las últimas promociones, estudiantes apenas salidos de las escuelas de arte o que aún continúan en ellas su adiestramiento técnico, y alguno de los que se han presentado recientemente con aporte individual y novedoso.

Participan en este acontecimiento, de interés porque anuncia lo que puede ser una inmediata evolución de las actividades artísticas en México, la mayor parte de quienes, dentro de este año, han expuesto con éxito sus primicias en la Galería "Nuevas Generaciones".

En conjunto cabe afirmar que esta exposición, pese a los escépticos y "agua fiestas" que padecemos, ha sido excelente. Poder entresacar como obras dignas de mencionarse con alabanzas justas, alrededor de veinte obras, es una magnífica proporción dado el número de expositores, aún cuando alguno enviara hasta dos de ellas, lo cual no hace al caso. Se advierte, en general, que estos nuevos valores, a pesar de que muchos no tienen aún bien definida su personalidad, responden a una preocupación distinta de las generaciones precedentes, y en cierto sentido están orientando sus motivaciones, guiados por sus maestros muchos de ellos, hacia una



La pesca, por Héctor Cruz.

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

interpretación neorrealista de lo circundante, de lo mexicano, pero sin proponérselo como "conditio-sine-qua-non" sino como cosa natural y lógica en quienes viven y sienten como mexicanos. Es decir, se comienza a pintar la vida mexicana en general, sin pruritos programáticos sino simplemente obedeciendo impulsos de sensibilidad artística en fun-

ción del medio, y el resultado es —va siendo— bueno, porque el radio de acción de la temática se amplía y cobra contornos quizá más auténticos y más sentidos. Otra observación importante frente a esta colección de pinturas y esculturas: un mayor cuidado en las técnicas, con el consiguiente dominio de lo estructural en que el dibujo tanta importan-

cia tiene, y con la obtención de excelentes texturas, limpias y bien entonadas en lo pintado, o en las calidades del material duro en la escultura. Pero, no es esto sólo, sino que también satisface ver los esfuerzos hechos —algunos decididamente felices— por incorporar los motivos distintos en un esquema "pensado", o sea, la creación del "cuadro" o de la "pieza escultórica", siguiendo ya una idea preconcebida respecto a su plasmación o composición.

Salvo alguna que otra experiencia en campos pictóricos extraños, las obras siguen como directriz el estilo de la escuela mexicana de arte, aun en escultura, y el hecho de que aquí y allá se hayan encontrado rasgos de analogía con algunos maestros conocidos, no resta valor a lo hecho, sino al contrario, pues nada surge de la nada, y los ejemplos de lo que nuestro arte vale, no se pueden ni deben echar a un lado por quienes, justamente, están empezando.

Uno de los afortunados ejemplos de composición movida y bien equilibrada ha sido en esta exposición, *La pesca* de Héctor Cruz. Se trata de un juego probablemente auténtico de la región tehuana. Un grupo de muchachas y niñas y hasta una madre joven con su niño en brazos es apasionado por un jugueteón e imberbe pescador. Circunstancia que da lugar a un arreglo de las figuras en bloque, y el pintor supo hacerlo con destreza y buen gusto, utilizando los



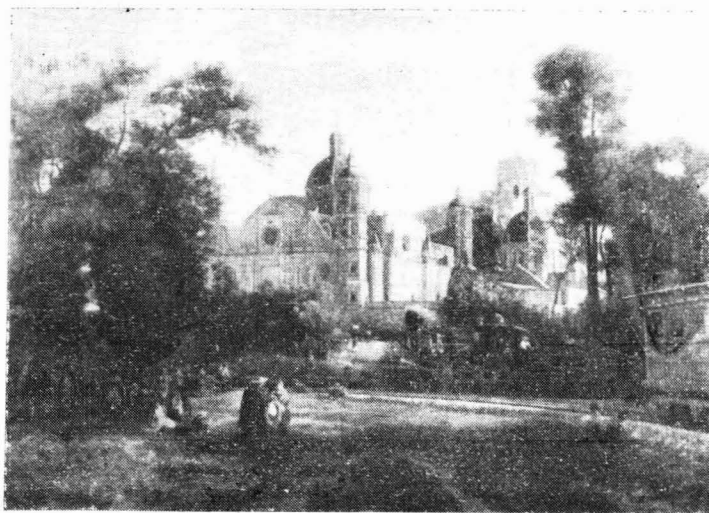
Mujer, por Mario Orozco Rivera.



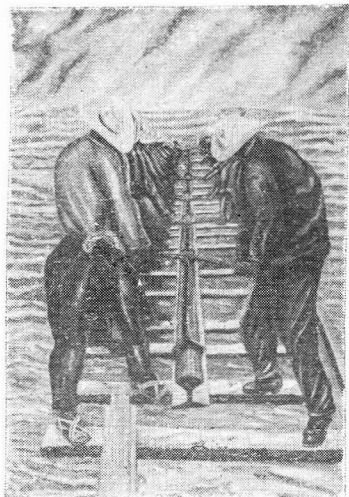
El duelo, por Gloria Iris Ayala.

colores de los trajes tehuanos y la piel de las jóvenes como contraste con el blanco del vestido del pescador, en un gesto múltiple de gran acción, en primer término. La escena pasa en la playa o en una extensión de tierra lisa y plana. La lejanía se obtiene por los otros grupos colocados en el fondo, que completan la animación del cuadro, bien dibujado, de tonalidades armónicas, y un recio acento étnico.

El mismo tema regional lo vemos en *Entierro en Iuchitán* de Carlos Díaz, resuelto también en contrastes de luz y sombra, acaso prestando demasiada importancia a los blancos, pero decididamente



El tren de la Villa, por Luis Coto.



Peones de vía, por Desiderio Escamilla.

lleno de animación y vida, sin caer en un efectista costumbrismo: una página sentida y bien observada de nuestro folclore. *El Duelo*, grupo de dos mujeres del pueblo, óleo de Gloria Iris Ayala, aún teniendo demasiada analogía con José Clemente Orozco y con el maestro de la pintora, Orozco Romero, sobre todo en la calidad de los valores cromáticos empleados, demuestra en su autora inusitado poder de plasticidad, excelente composición de planos —admirable en realidad— y gran sencillez de ambiente y de expresión en las figuras de las mujeres, impregnadas de conmovedor patetismo. El dibujo es vigoroso y firme, y hay en este cuadro una vena clásica que emparenta el motivo con buenos ejemplos del arte tradicional nuestro y de otras comarcas.

Me ha parecido Angel Pichardo, en su *Día de mercado en Tehuantepec*, buen entendedor del equilibrio de factores de su excelente composición: las típicas casas tehuanas y los grupos de mujeres con sus atuendos tan atrayentes. Su colorido no es estridente ni mucho menos. Tampoco incurre en el sobado impresionismo. Con gran sobriedad consigue un efecto plástico de primer orden. La figu-

ra de mujer en rojos, morados y amarillos, de Mario Orozco Rivero, es un acierto. Está bien dibujada en general, salvo alguna desproporción en los brazos que amengua bastante la bondad del cuadro en su totalidad. Digo que es un acierto porque los colores utilizados y la sencillez austera del tema son indicio de que Orozco Rivero tiene madera de pintor, sin duda alguna. Que por medio del paisaje se puede dar una impresión de gran patetismo, aun sin emplear en ello figura humana ninguna, lo demuestra el cuadro de Antonio

Ramírez, *Ladrillera* o lugar en que se fabrican los ladrillos, que tanto ha servido a muchos de nuestros buenos pintores para realizar magníficos *dramas* plásticos, como Frida Kahlo, Feliciano Peña, Nishizawa, Zalcé, Moreno, Osorio, etc.

Muy bien de color, *Calabazas*, naturaleza muerta hecha en escala monumental por Ramón Sánchez García. El procedimiento de este cuadro está muy cerca de Siqueiros, quien ha vulgarizado este *gigantismo* espectacular que, a no ser por la bondad de la materia y el

buen dibujo, no tendría nada de particular en sí. La naturaleza muerta enviada por Víctor Ríos Valencia merece figurar entre las obras más destacadas, así como las de Mercedes Quevedo (a la que aconsejaría no imitar tanto a Guerrero Galván), Antonio Trejo, Jorge Stanyo Kaminisky (muy fino), Fermín Chávez, Teresa Ordeales, con una deliciosa y sentida *Niñita en una ventana*, Gilberto Aceves Navarro, Rubén Esteban, Gerardo Cantú (su bien pintada *Negrita*), Concepción Ruíz Cerón (oscilante entre Guerrero Galván y Reyes Meza). Entre los retratos figuraba uno, soberbio, de Jesús Alva-



Benito Juárez, por Raúl Anguiano.

rez Amaya (Rubén Salazar Mallén), y otro de Guillermo Monroy (señora Emilia Cotton) hecho en un estilo clásico-primitivista, muy influido, demasiado acaso, del viejo pintor desaparecido O'Gorman y también de su hijo Juan). Interesantes los cuadros de Fermín Rojas, con una escena de género bien pintada, muy mexicana y bastante parecida a temas análogos de O'Higgins: *Los agachados*; y Benito Messeguer con un cuadro basado en una escena del México nocturno, tipo de pintura en que Carlos Sánchez fué uno de los que abrió brecha con no poco desenfado y aguda observación.

Esta nota no quedaría completa sino me refiriera al cuadro suprarrealista a lo Dalí, con demasiada "literatura" en su trasfondo, que repite un tema ya trasnochado sobre todo para un "tratamiento" pseudomoderno: *La Anunciación* de Héctor Correa Zapata. Está bien pintado, con poca pasta, con tonos limpios, pero en él domina lo efectista y lo morboso, por no decir el mal gusto; con esto basta.

Entre los ocho escultores presentes cito en primer lugar las dos obras de un joven poco conocido, dotado de verdadero talento, que sabe conjugar acentos de la escultura preco-



Tzotzil, por Isaías Cervantes Rodríguez.

lombina con aspiraciones universales: Augusto Escobedo. Su *Maternidad* y su *Guerra* tienen —a pesar de su tamaño pequeño— el “pathos” y la reciedumbre de obras en que la forma y el movimiento están fuertemente enlazados en bien de la expresión total. Tomás Chávez Morado descuella en ese certamen sobre todo por su vigorosa *Cabeza de Mujer*; Alberto de la Vega por su encantadora cabecita de *Niña*; Jorge Tovar con su magnífica

y justeza, tipos de la familia indígena del país. Me recordó su obra la del inolvidable Mar-donio Magaña.

- En el mismo local, el conocido “Grupo Cuña” exhibe trabajos en grabado hechos por niños, que tienen todo el sabor deliciosamente torpe y espontáneo de sus pinturas y dibujos que siempre causan asombro.

- En el Instituto Mexico-Inglés de Relaciones Culturales,

el pintor británico residente, Hayman Chaffey, ha presentado óleos, gouaches y dibujos, en los que demuestra conocimiento del oficio y audacia en el colorido. Lleva la estilización de motivos reales hasta límites un tanto desorbitados. Les salva cierto obvio carácter decorativo. Descuella en sus arreglos florales que tienen positivo estilo de vitrales.

- Erasto Cortés Juárez, en la galería de Arte Mexicano,

con un abundante conjunto de grabados, prueba su definida originalidad y cierta frescura ingenua en la incisión de los contornos de los volúmenes y en su organización dentro de cada tema. Sobresale en el paisaje, tanto urbano como rural, y en sus retratos. Sus grabados de animales que forman parte de un bello álbum, tienen fuerza y gracia.

- La galería “Proteo” ha alojado ahora la obra de Fran-



Cortando maíz, por Luis Filzer.



Calle de Michoacán, por France Michel.

Mujer del Mezquital y su no menos buena *Mujer tehuana*; y Luis Villegas, fuerte y expresivo.

INFORMACION Y COMENTARIOS

- En el salón de exhibiciones de “Turismo Francés”, se han celebrado últimamente dos interesantes exposiciones: una, de la simpática y talentosa joven parisiense France Michel, y otra, de un escultor mexicano de Yucatán, Vicente Castillo Oramas. Viajera observadora y sensible la primera; residente jovial, finamente irónico, el segundo.

Los bocetos y gouaches de la señorita Michel, hechos con gran espontaneidad, han demostrado cómo ha sabido captar el carácter étnico y el sentido hondamente humano de nuestro pueblo. Particularmente interesantes me parecieron sus escenas de mercados populares.

Con sus estatuillas de alambre policromado, Castillo Oramas conjuga un módulo netamente contemporáneo de la escultura con maneras inequívocas del arte popular mexicano.

- En la galería de la Dirección General de Turismo y de Petróleos Mexicanos, un modesto artista. Isaías Cervantes Rodríguez, ha exhibido un excelente conjunto de esculturas de terracotta ligeramente policromada, interpretando con un sentido de gran nitidez



Guerra, por Augusto Escobedo.

cisco Tortosa. Al sabor de ingenuo primitivismo que le distingue ha agregado este jovial pintor ingredientes de legítimo lirismo en que lo mitológico y lo biológico tienen lugares definidos.

- En la galería de la Plástica Popular, bajo los auspicios de la Universidad Obrera de México, se ha celebrado una primera exposición en que se destacaban los envíos de Orozco Romero, Luis Covarrubias, O'Higgins, Trinidad Osorio y Reyes Meza, sobre todo. De Siqueiros un interesante boceto de pintura mural, de mucha intención.

- Uno de los hechos más relevantes de estos días ha sido, sin duda alguna, la primera presentación en México de pinturas del veracruzano Desiderio Escamilla —Galería “Nuevas Generaciones”.— Obrero ferrocarrilero, tiene la frescura inédita del que interpreta sin prejuicios lo que él mismo vive. Autodidacta y en cierto sentido “pintor de domingo”, su pintura —un tanto torpe si se quiere— tiene fuerza de expresión, y a veces, aciertos de síntesis en forma y color que otros ya más avezados tienen dificultad en conseguir.

- El eminente crítico de arte Paul Westheim acaba de ver publicada en español su obra sobre la *Historia del grabado* —Fondo de Cultura Económi-

ca— corregida por su autor y puesta al día con aportes modernos, entre los que se destacan los hechos por artistas mexicanos modernos, a partir de Picheta y Posada. Poco antes la misma editorial había dado a luz otra obrita suya, en torno a la iconografía y sentido mágico de la muerte en el arte de México, con el título de *La Calavera*.

- Raúl Anguiano ha acrecentado la ya rica iconografía de Benito Juárez, con un fiel y cuidado retrato que le encargó la Secretaría de Relaciones Exteriores para nuestra Embajada en Moscú. Estuvo expuesto, junto con los dibujos y estudios preliminares, en la galería "Arte Moderno".

- Las esculturas que ha expuesto en el Instituto Francés

de la América Latina el joven becado que parte a Francia, Manuel Felguerez, de un espíritu fino y vigoroso en su estilo moderno, son ya una excelente realidad, y le prestigian y permiten augurarle un grato porvenir para bien de esta rama artística, de tan desmedrada producción entre nosotros si se la compara con la pintura y el grabado.

- La Sociedad y el Colegio Nacional de Arquitectos han expuesto los dibujos imaginativos y definidamente suprarrealistas del excelente dibujante morelense Joaquín Martínez.

- En la misma galería se exhibieron acuarelas y serigrafías del pintor norteamericano Lester Epstein; y en la gale-

ría de San Angel, la pintora de igual nacionalidad Edna Guck, muy influida de técnicas chinas, ha expuesto pictogramas suyos, no carentes de ingeniosidad y gusto decorativo, entre Kandinsky y Klee, a ratos...

- La galería de Arte Contemporáneo y el diario *Novedades* organizaron una exposición de mucha calidad para solemnizar el sexto aniversario del Suplemento "México en la Cultura" que dirige Fernando Benítez. La exposición tenía como tema el paisaje en México y con respecto a ello se hizo una excelente selección de pinturas y dibujos a partir de murales y códices de antes y después de la Conquista hasta nuestros días. A los cuadros y fotografías se mezclaron tex-

tos escogidos de poesía con interpretaciones de distintas épocas del paisaje mexicano.

- La galería "Havre" reanuda sus actividades con una "colectiva" en que hay algunas buenas sorpresas como la de un poético paisaje de un español hasta hace poco residente en Puerto Rico: Cristóbal Ruiz, finísimo pintor a fe mía; dos envíos de otro nuevo en las lides artísticas, Luis Filzer; Balbuena, Steinlauf, Orlando, Germán Horacio, Palencia, Moreno Villa, Miguel Prieto, Raúl de la Peña y Linares; y entre los escultores, Hoffmann y la novel Tosia Rubinstein, más Goeritz y Albert. Otros expositores eran: Reyes Ferreira, Reyes Meza, Montoya, Michel, Gerzo, Guerrero Galván, etc.

- *Victoria de los Angeles*, la extraordinaria cantante española, fascinó al público de la ciudad de México, con sus dos conciertos del Palacio de Bellas Artes. Fué aplaudida y aclamada con el mayor entusiasmo, y aunque su triunfo fuese profundo y verdadero, no faltaron críticos que, con tono desdenoso, opinaran que Victoria de los Angeles es una artista fría. Si estos señores, que sin duda piensan que la perfección es necesariamente frialdad, meditaran un poco, ante el entusiasmo que produce en el oyente sin prejuicios, llegarían a la conclusión, por lo menos, de que lo decisivo en arte no es la naturaleza personal de tal o cuál artista sino su calidad; Victoria de los Angeles no es, en efecto, un temperamento fogoso y arrebatado, pero su sentimiento y su pureza pueden, en cambio, apasionar.



Julia Araya.

- La *Orquesta Sinfónica Nacional* no pudo dar fin a su temporada de otoño. El séptimo y último de sus conciertos tuvo que ser suspendido definitivamente, en vista de que el director Georg Solti, invitado para dirigir toda la serie, se

sintió repentinamente indispuerto. La razón verdadera de esta indisposición, es bien conocida e incluso sufrida por el público, y no la repetiremos aquí.

- El *Cuarteto Lener*, presentado por la Sociedad de Música de Cámara de San Angel, ofreció al público del Palacio de Bellas Artes, un Cielo Beethoven, formado por los diecisiete cuartetos del gran músico. Días antes tuvimos oportunidad de escuchar en la intimidad de un cocktail-concierto, organizado por Gustavo Allegre (amigo número uno de la música y de los discos), a este magnífico conjunto que enaltece nuestra vida musical.

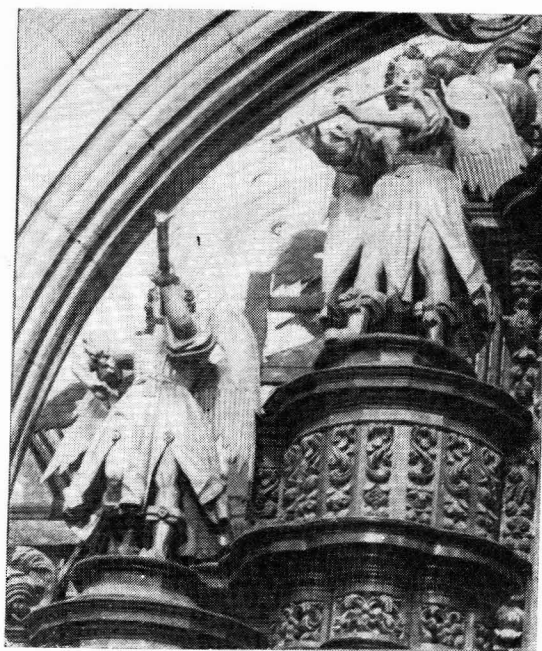
- El *Conservatorio Nacional de Música* formuló cinco pro-

gramas con los mejores estudiantes de esa escuela. Los conciertos, realizados en la Sala Ponce, estuvieron a cargo del organista Daniel Trejo, la soprano Yolanda Martínez, el violinista Tomás Marín, el cuarteto Haydn y el último corresponderá a la pianista Tita Valencia.

- El *Coro de Madrigalistas*, como todos los años, se presentó en la Palacio de Bellas Artes, para placer de los conocedores de la música coral. Los conciertos, bajo la dirección de Luis Sandi, estuvieron muy concurridos y las obras interpretadas, abarcando diferentes aspectos de la historia de la música, fueron muy aplaudidas.

LA MUSICA

Por Salvador MORENO



- *Carlos Chávez*, ganador del segundo premio del famoso concurso de Caracas, para la mejor obra sinfónica de los compositores latinoamericanos, dió en El Colegio Nacional tres conciertos-conferencia de sumo interés. En el primero tuvimos ocasión de escuchar un programa formado exclusivamente con obras suyas para canto; la parte de piano estuvo a cargo del propio compositor, quien acompañó a las cantantes Concha de los Santos, Irma González y al tenor Carlos Puig. El segundo llevó por título "Orquesta de Arcos. Música antigua y moderna". De Bach, Schoenberg y del propio conferencista fueron las obras que figuraron en el programa. El tercero se tituló "La Escuela de Viena" refiriéndose a algunos de los más famosos compositores de la actualidad, creadores de todo un sistema musical, y cuyas obras han sido, en los úl-



Carlos Chávez.

timos tiempos, la aportación más importante a la historia de la música. Participaron en estos conciertos-conferencia, algunos de los instrumentistas de mayor prestigio de la Orquesta Sinfónica Nacional y el propio maestro Chávez. Por

cierto que el maestro Chávez saldrá próximamente para Caracas, no sólo para dirigir su sinfonía premiada, sino también una serie de conciertos sinfónicos. Más tarde irá a New York para asistir al estreno de una de sus últimas obras que es, nada menos, una ópera, con libreto en inglés.

- Los violinistas: *Luis Guzmán* (uno de los poquísimos maestros de violín que, además de formar discípulos con la teoría saben formarlos con el ejemplo), acompañado por Xavier Meza ofreció un recital en la Sala Schiefer; con un programa muy variado.

- *Los hermanos Kitain* (violinista y pianista), con un programa no menos variado ofrecieron dos conciertos en el Palacio de Bellas Artes.

- *Patricio Castillo Urquidí*, acompañado por la pianista norteamericana Nona Linton, con un programa más variado aún, tocó en el Anfiteatro Bolívar.

- Los pianistas: Los últimos conciertos de piano han estado en manos de pianistas mujeres, siendo sin duda el más importante el de la pianista francesa *Fabienne Jacquinot*, en la Sala Ponce. Con un programa especialmente pianístico, convenció plenamente a críticos y público en general.

- *Holda Zepeda*, también convenció, en el suyo de la Sala Chopin, con obras mezcladas, como es costumbre entre los concertistas, que según parece quieren siempre mostrar todas sus posibilidades.

- *Maria Stella Lechuga*, en la Sala Ponce, anuncia dos conciertos con programas-muestrario, como los anteriores, y en la Sala Grande de Bellas Artes, *Nadia Stankovich* hace lo propio.

- Los cantantes: Más pocos han estado los cantantes en los últimos días y sólo podemos registrar aquí el de *Elizabeth Larios*, en la Sala Chopin, acompañada por el ya indispensable maestro José de Jesús Oropeza.

- También queremos mencionar aquí de una manera muy señalada la participación de la gran cantante costarricense *Julia Araya*, quien ha hecho su carrera en nuestra Escuela Nacional de Música. Julia Araya siempre se distingue porque, a su precioso timbre, une inteligencia, musicalidad y el don, poco frecuente, del verdadero artista.

- *El Ballet Mexicano* de la Academia de la Danza, del INBA, se encuentra, al escribir estas notas, en pleno desarrollo de su octava temporada. En el próximo número de

la Revista Universidad de México, le dedicaremos el espacio que sin duda se merece.

- *La Asociación de Música de Cámara de México*, con el violinista Aurelio Fuentes a la cabeza, anuncia ya su XIII temporada de conciertos en la Sala Chopin. Los cuatro programas de que constará, nos parecen de sumo interés y oportunamente también podremos hacer nuestros comentarios.

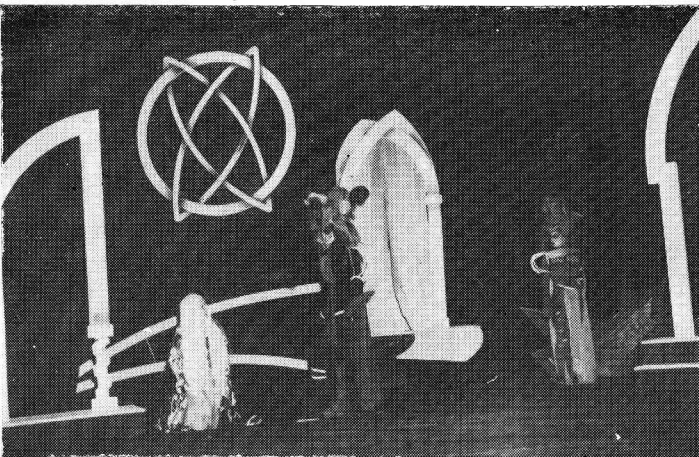
- *La Orquesta Sinfónica de Xalapa*, también anuncia su próxima actuación en nuestra ciudad. Ya han sido publicados los programas y sin duda serán evidentes los adelantos de este estudioso conjunto.

- *La Orquesta Sinfónica de la Universidad*, ha comenzado con gran éxito su temporada de conciertos dominicales gratuitos en la Explanada de la Facultad de Medicina de nuestra Ciudad Universitaria.



EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO



Una escena de la *Hidalgos del Valle*.

LA Sección de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la

UNA se ha anotado un triunfo con la Primera Temporada de Teatro Estudiantil Universitario, en la sala del Hotel Nacional. Se celebró esta temporada "con el fin de impulsar el desarrollo del interés teatral en los círculos universitarios" y para que "los buenos autores y actores tengan una oportunidad de demostrar sus dotes y llegar así a la integra-

ción de una Compañía Teatral Universitaria".

Participaron cinco grupos escolares. El de la Facultad de Derecho puso *Los días felices*, comedia de Claude-André Puget montada hace poco por Salvador Novo, pieza intrascendente e insignificante pero alegre y propia para la gente joven (bueno, para cierto sector juvenil). Los estudiantes de Leyes y otras escuelas gozaron con la obra que, por lo demás, estuvo acertadamente dirigida por Pilar Souza.

Los grupos de las Escuelas Preparatorias Dos y Uno montaron, el primero, *Los intereses creados*, de Benavente y el segundo, *La careta de cristal*, de Francisco Monterde y una obra (hay que lamentarlo) de Muñoz Seca. Ojalá que no se interrumpa la regularidad con que ya funcionan estos grupos.

El hacedor de dioses, obra en un acto escrita por Miguel Barbachano e inspirada en un relato de Rojas González, fué puesta por el grupo de la Escuela de Ciencias Políticas. El montaje resultó convincente, aun cuando la obra no delata un esfuerzo creador serio.

Sin duda alguna, fué el grupo de la Facultad de Filosofía y Letras el que bajo la dirección de Allan Lewis, profesor de Historia del Teatro en dicha escuela, y con el concurso de valiosos elementos centroamericanos, se sacó la palma. Escogieron *El gran dios Brown*, drama de O'Neill en cuatro actos, un prólogo y un epílogo. Buena elección y bueno también el haber suprimido el epílogo.

Las dificultades de la obra no son para narrarse, lo mismo intrínsecas (longitud, complicaciones psicológicas de los personajes, múltiples cambios de escena) que extrínsecas (limitaciones del local en que hubo de representarse). El profesor Lewis, su escenógrafo y equipo de jóvenes actores ofrecieron unas representaciones capaces de suscitar la envidia de los profesionales. El ritmo, la superación de los escollos de la tramoya, las luces, la actuación en su conjunto pero, muy especialmente, los tres papeles principales encarnados por Amparo Rossatti, Hugo Carrillo y Francisco Aguilar, la bien seleccionada y oportuna música de fondo, en fin, la postura escénica en su totalidad captó el contenido básico y terrible de la obra de O'Neill. ¿Qué muchos matices se perdieron, que algunas máscaras eran impropias? Ciertamente, mas no es posible que un grupo estudiantil penetre hasta los entresijos de las muecas y amarguras infinitas, de la doliente hipocresía que encierra *El gran dios Brown*, drama de perplejidades e inhumanidad, que perteneciendo al período expresionista del dramaturgo norteamericano, representa uno de los ápices de su carrera.

La Primera Temporada de Teatro Estudiantil Universitario —que por desgracia no ha trascendido de las esferas universitarias— muestra el camino a seguir. Descamos que no se disgreguen los grupos participantes; bien al contrario, que se consoliden y desarrollen.

que surjan otros nuevos, sin menoscabo, desde luego, de la formación de una auténtica y permanente compañía teatral universitaria. Así se contribuirá, en forma decisiva, al impulso del teatro en México. Por otra parte, la propia Universidad recibirá un enorme beneficio al encauzar tantas energías estudiantiles, hoy desperdiciadas, por vías que, en última instancia, se convierten en factores de convivencia y solidaridad.

El Teatro Español de México, que dirige Alvaro Custodio, continúa presentando los espectáculos teatrales de mayor alcurnia artística. Ahora ha ofrecido *La Hidalga del Valle*, auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, precedido de una correcta escenificación de las *Coplas* de Manrique.

¡Un auto sacramental en nuestros días y un auto que es fiel producto de la Contrarreforma, es decir, de aquellos vientos helados que han abatido el cuerpo de la Madre Patria! Un auto mariano —el único que escribiera Calderón— hecho para defender las posiciones de la iglesia católica, contra los embates del protestantismo, en un punto muy concreto: la pureza de María, el dogma de la Inmaculada Concepción. Una obra calderoniana, sí, pero propagandística y de combate.

Me iba diciendo a mí mismo: ¿por qué la habrá elegido Custodio disponiendo de tantas y tantas maravillas del Siglo de Oro? Y nos sentamos a verla y he aquí que a poco prescindimos del medieval mensaje de la obra, se nos entra por los oídos el verso calderoniano —desprovisto ya de contenidos transitorios— y los personajes se nos imponían con su movimiento espiritual, interpretado plásticamente por Custodio en forma inolvidable, dentro del marco escenográfico —ojival y moderno, a la vez, de un simbolismo esquemático—, concebido por López Mancera, el cual le dió al vestuario, por contraste, un sentido barroco y carnalesco.

La exuberancia de los figurines armonizaba con la concepción de Custodio, dinámica, viva, impregnada de la sabiduría de los matices, ajena a la tentación de la solemnidad, y si ya resulta raro que en nuestro anémico medio teatral un director llegue a tener una "concepción", más lo es que ésta sea tan feliz la de Custodio en *La Hidalga del Valle*, obra difícil entre las difíciles.

Son, también, dignas de encomio, la iluminación y la interpretación. Pilar Crespo sobresale en su maravilloso personaje y si un poco más de

voz tuviera (y la puede tener) alcanzaría el punto perfecto de expresividad y movilidad. Como de interpretación se trata, unas palabras sobre Ignacio López Tarso en su declamación de las *Coplas*. Tan emotivo y convincente como siempre, para que su papel hubiese resultado inobjetable le hicieron falta dos cosas: 1ª: Infundir a ciertas estrofas (por ejemplo, las del comienzo y aquéllas en donde se alude al rey don Juan y a los infantes de Aragón) un tono profundo y meditativo, en lugar de la violencia increpatoria de que hizo gala. 2ª: Abrir pozos de silencio ampliando ciertas pausas.

El Teatro Español de México mejora cada día. Probablemente sea ya la institución teatral más seria del país. Su equipo es magnífico y, sobre todo, estable. La permanencia y la homogeneidad constituyen requisitos obligados de una verdadera empresa teatral. Y la de Custodio ya lo es, en un grado apenas sospechable en nuestro medio.

- La Unión Nacional de Autores presentó el último estreno de su temporada 1954: *Susana y los jóvenes*, comedia en tres actos del novel autor Jorge Ibargüengoitia. Mala elección para darse a conocer como dramaturgo. Se trata de una obra inexistente, en la que, por tanto, el director —a pesar de tratarse de Basurto— y los actores son también inexistentes. Quizá debido a tanta inexistencia algunos críticos poco clarividentes encontraron que *Susana y los jóvenes* es una obra existencialista...

- Francisco Petrone ha dirigido, en el "Teatro 5 de diciembre", uno de los éxitos de Broadway: *Té y simpatía*, comedia en tres actos, original de Robert Anderson. La labor de Petrone fué notabilísima; limpia y pulcra, no tuvo necesidad de recurrir a fondos musicales para matizar ciertas escenas; dió una verdadera lección de ritmo teatral y técnica de iluminación. El único lunar fué la última escena de la protagonista (Rosita Díaz Gimeno) con el marido: ese parlamento resultó muy "golpeado". Asimismo, para el cabal trazo del personaje era de gran importancia que se echase de ver su antigua familiaridad con las tablas, porque, en efecto, Laura Reynolds había sido actriz.

La comedia posee una sólida estructura y caracteres perfectamente delineados. Interesa de principio a fin. Parece que su autor no se propuso sin más crear una obra buena, o simplemente aceptable. Se diría que trató de sublimar propias y dolorosas experiencias proporcionándonos sus argumen-

tos en favor de las buenas samaritanas que devuelven la confianza sexual a los muchachos que están a punto de desearse por equis circunstancia. Desde luego que dicho personaje femenino resulta bastante irreal, pero, eso sí, cura con más eficacia que la Doctora Corazón.

El señor Anderson hace derroche de literatura freudiana, no sacándose en claro, a lo largo de toda la pieza, sino la preocupación sexual. ¡Pequeño mundo el del señor Anderson y bastante puritano!

- En la Casa del Arquitecto presenta Xavier Rojas su "teatro círculo" con una comedia del norteamericano John Patrick: *Corazón arrebatado*, obra pasadera que muestra la fraternidad reinante en la vida castrense, haciendo girar la escasa acción en torno de un muchacho de carácter difícil

que ignoraba su inminente y fatal deceso.

Por lo que atañe a la introducción del teatro en redondo —de tanto éxito en otros países—, digamos que sólo con representaciones verdaderamente profesionales se le podrá sacar adelante. Hay que tomar en cuenta que Xavier Rojas lo ha instalado en un cuarto redondo y que no es nada agradable estarle viendo las narices, durante toda la función, al vecino de enfrente. ¡Qué actores y qué obra se necesitarían para distraernos de las narices del vecino y de la exagerada proximidad de los actores! El espectáculo de Rojas no tuvo mucho de profesional, aunque cobraron como si lo fuera. Por lo demás, esta forma modesta del teatro en redondo sólo tiene la ventaja de poderse presentar en cualquier local.

EL CINE

Por Carlos VALDES



Marlyn y Robert en sus actitudes consabidas.

SE ha dado en la equívoca costumbre de llamar al cine el séptimo arte; por varias razones pienso que se debería de buscar un nuevo término para denominarlo. Muchos entendidos en la materia creen que el arte es incapaz de registrar progreso alguno; E. M. Forster sólo le otorga el de la sensibilidad. Como el cine registra continuos progresos no es adecuado llamarle un arte. Yo más bien le llamaría un "retroarte", porque a medida que el tiempo pasa registra nuevas pérdidas en su sensibilidad, progresa hacia atrás. El cine mudo comenzaba a encontrar su expresión propia, cuando apareció el cine hablado autorizando cualquier atentado contra el buen gusto; al menos los espectadores no tenían

que soportar la voz trasnochada de una María Félix, o al músico y poeta Agustín cantando sus canciones. Luego la fotografía en color abrió las puertas a la barbarie policroma de las películas musicales, tormento de lo más refinado para la vista y el oído. Los técnicos no durmieron; nuevos adelantos en reversa: llegó la televisión, ese aparato que uno se pregunta cómo siendo tan pequeño puede producir tantas montañas y océanos de ruido y estupidez, que nos previene de ir a cafés y cantinas donde los parroquianos mueren como moscas en la miel de sus programas. Pero los productores de cine salvaguardando su prestigio en decadencia presentaron la tercera dimensión. Si usted tiene la desgracia de vivir en una

apartada provincia donde aún no llega el cinemascopo, no se apure, estoy seguro de que muy pronto todo el mundo podrá gozar del cine en píldoras; nuevo sistema que nos permitirá vivir las aventuras más maravillosas, con sólo ingerir una económica cápsula que se venderá en todos los establecimientos de prestigio.

- Vuelve el cine alemán. *Sueño Blanco* es una película que enseña caras nuevas; buenos actores hasta donde lo permite la truculencia del tema. Los alemanes no desmienten su fama de románticos, y de hacer chistes dudosos que el público no comprende y se queda tan frío como las montañas que sirven de fondo a este cinedrama. Una pareja de novios intenta escalar la montaña; un misterioso doctor les previene de los peligros de las alturas: la montaña escupe los cadáveres de sus profanadores, refrigerados, intactos; los jóvenes sin escucharle suben a la montaña; el doctor los sigue; sacrificando su propia vida, ángel tutelar, los salva; así paga una deuda a su conciencia: la muerte de su novia que pereció en una avalancha. cuando juntos, hace veinte años, subieron la montaña, sin hacer caso del consejo de los guías. Lo mejor de esta película es una escena nocturna, iluminada con antorchas, que capta la belleza de la arquitectura natural del hielo.

- *Almas Perdidas*. El "grandioso" cinemascopo es lo único que podría ser relativamente nuevo en esta película: Marilyn Monroe "la explosiva" y "el amargado" Robert Mitchum en las mismas actitudes de siempre; Marilyn canta y baila, Robert Mitchum tiene puños fuertes que golpean sin piedad a sus rivales; ellos que al principio se odiaban terminan amándose. Si alguien siente nostalgia por la ausencia del *close up* en el cinemascopo; en cambio no puede quejarse de la monstruosa "alta fidelidad" de los 24 altavoces del cine México.

- Proverbio: el mejor elogio de una película mexicana es decir que parece gringa. Pero ¿cuál sería el elogio para una cinta de plata americana?

- Leonard Hacker, en su simpático libro *Cinematic Design*, afirma que el cine en manos de aficionados está llamado a ser un "arte verdadero". Se recomienda ampliamente este libro a las personas que dispongan de ratos libres y unos cuantos miles de pesos de sobra; desde luego, no hay necesidad de actores ni de escenarios, sólo se requiere una cámara y talento para usarla.

El autor advierte: "el arte de la composición del movimiento, y de los diseños inconstantes de la luz y la sombra está por completo en las manos de los aficionados. No es muy radical predecir, que en un futuro no muy lejano, el arte cinematográfico tendrá una calidad y un grado de perfección tal, que las películas serán atesoradas y estimadas con la

misma consideración que hoy las obras de arte de la pintura clásica. Las ventajas ilimitadas de la composición en movimiento son prueba de las deslumbrantes posibilidades inherentes al arte cinematográfico. La banalidad existente no es culpa del medio en sí mismo, sino de aquéllos que lo deforman con el propósito de fabricar entretenimiento barato."

LIBROS

EL SIGLO DE

LUIS

XIV

Por Rafael SEGOVIA

El Fondo de Cultura Económica acaba de imprimir *El siglo de Luis XIV*, de Voltaire. De todos los autores que integran la colección de clásicos de la historia es el más antiguo, y esto ya es un mérito. De últimas fechas poseíamos varias muestras del pensamiento histórico francés contemporáneo: Bataillon, Braudel, Bloch, por no citar más que los nombres de mayor relieve, los que han adquirido una notoriedad mundial. Anteriormente, la misma casa editorial había lanzado la *Historia de Europa desde las invasiones hasta el siglo XVI*, de H. Pirenne, agotada desde hace tiempo y cuya segunda edición es una de las necesidades más apremiantes del mercado de libros mexicano.

La sólida base documental sobre la que están contruídos, el método expositivo, claro y conciso, un objetivo preciso por alcanzar, bibliografías exhaustivas y, como acierto editorial indiscutible, la selección de dos temas hispánicos, los han colocado —a Braudel y a Bataillon— entre los historiadores más leídos por el público de lengua española.

Quedaba, no obstante, flotando la necesidad de una publicación que sirviese como punto de partida para aquellos que, además de interesarse por los aspectos positivos del *Mediterráneo* y del *Erasmio*, sientan la curiosidad de los problemas historiográficos resueltos al andar de estas dos obras. Ninguna selección más acertada que la máxima creación historiográfica de Voltaire. Ciertamente que el "Ensayo sobre las costumbres" compete en algunos aspectos con el cuadro del siglo XVII, pero éste, además de ser un claro exponente de la filosofía de la historia, encierra un interés primordial en cuanto al tema.

Han existido y existen demasiadas polémicas en torno a Voltaire para que tratemos de hacer siquiera una breve referencia a su significación en el campo del pensamiento humanístico. Ningún autor ha levantado tales enconos, ha encontrado partidarios más apasiona-

dos. Sin embargo, pocas veces se ha discutido en torno a su aportación historiográfica, la más duradera, la que le otorga un lugar indiscutible. Sus cuentos y novelas, sus cartas, sus diccionarios, su aportación a la "Enciclopedia", su participación en los *affaires* Calas y Sirven, incluso su poema épico han encontrado comentaristas, han sido ponderados, analizados y escudriñados línea por línea. Sobre su obra histórica reina un silencio casi absoluto, inexplicable por todos conceptos. Si en 1932 se quejaba Ortega y Gasset de que el único estudio digno de aprecio era el que le dedicaba Cassirer en "La conquista del mundo histórico" de su *Filosofía de la Ilustración*, en 1954 nos encontramos en situación análoga. Han aparecido estudios parciales como los de Meinecke y Hazard, esclarecedores de algunos puntos de sus escritos: la obra definitiva no parece anunciarse. Esperemos que su versión al español ayude en la tarea.

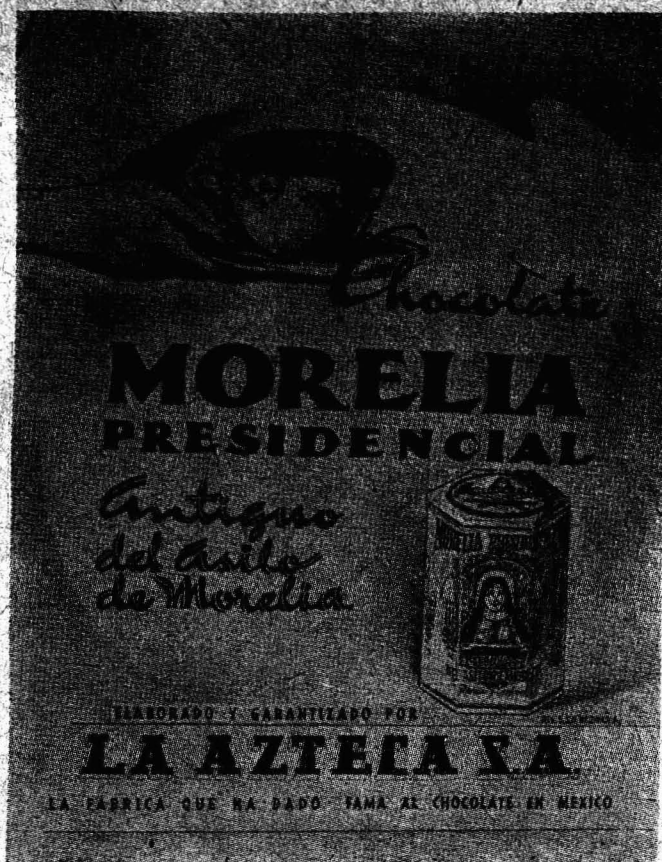
El pensamiento histórico de Voltaire no puede ser considerado aisladamente. "Su obra debe entenderse —según Meinecke—, a la vez, como creación original y personalísima y como onda de una corriente." (*El historicismo y su génesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943, p. 72). El pensamiento del siglo XVIII tiene, pese a lo abigarrado de su exterior, una profunda unidad capaz de explicar cualquier obra nacida dentro de sus fronteras.

Bayle suele ser colocado como la piedra angular sobre la que el Siglo de las Luces había de construir su historiografía. Aparecido el *Diccionario histórico y crítico* en los linderos del XVIII, traída en su interior los elementos necesarios para que naciese la crítica histórica. Su intento de cazar errores en la tradición se transformó en algo mucho más importante al convertir su método en el camino histórico verdadero, ajeno a toda causa final, a toda teleología. La historia habría, pues, de construirse sobre hechos y encontrar en este hecho la meta última de la labor del historiador.

La historia que hasta entonces se había hecho obedecía a las mismas normas que regían los sistemas filosóficos del XVII. La más conocida es la de Bossuet, especialmente en su *Discurso sobre la historia universal*. El magnífico edificio donde el hombre y su paso por el mundo quedaban totalmente explicados tenía profundas fallas. "Toda la autoridad de los hechos, de los efectivamente históricos se funda, para Bossuet, en la autoridad literal de la Biblia; pero esta misma tiene que montarla sobre la autoridad de la Iglesia y, con ella, en la tradición. De este modo, se convierte la tradición en el fundamento de toda certeza histórica, pero no es posible fundar ni demostrar su propio contenido y valor más que mediante testimonios históricos." (Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 231).

La crítica histórica aportada por Bayle tenía por fuerza que poner en crisis todo el pensamiento providencialista histórico. Además, el *Diccionario* se leyó, fué aumentado de edición en edición, hubo extractos y análisis, era el arsenal de donde se sacaban las armas en contra de la tradición, a la que había de substituir al crítica. (Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Boinvin, Paris, 1946, v. I, p. 44.) Si la acción de la obra se desvió no fué culpa del autor. Usado para atacar al pensamiento cristiano, había sido escrito, como hemos visto, con una finalidad puramente histórica. Voltaire se lo reprocharía en un momento: "Dialéctico admirable más que filósofo profundo, no conocía nada de física." (*El siglo de Luis XIV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 489).

El pensamiento histórico iba a encontrar un modelo que copiar en el pensamiento científico que entonces empezaba a adquirir una pujanza imprevista. La ciencia natural era aquella parte del conocimiento humano en que el prejuicio no iba a encontrar un triste lugar en donde apoyarse; los avances eran ininterrumpidos, los progresos más evidentes y la resistencia de la tradición y de la autoridad mucho más débil, si bien existente. Al introducir la idea de la ley en las relaciones humanas, Montesquieu iba a dar un paso gigantesco. El *marc-magnum* de los conocimientos sobre el pasado humano encontraba sus principios ordenadores en el *Esprit de las leyes*. De los principios se derivaban las leyes, las relaciones necesarias que se desprenden de la naturaleza de las cosas. Bastaba colocar estos principios para que los hechos adquiriesen una significación y un sentido. Este principio ordenador presentaba una ventaja que no se hallaba en el *Diccionario* de Bayle: los temas eran seleccionados de acuerdo con su importancia, mientras que en aquella todos los hechos estaban colocados a la misma altura, deteniéndose, a veces de manera desesperante, sobre lo infinitamente pequeño, sobre lo que carecía de la más pequeña notoriedad. Sin embargo, los mismos errores de construcción aparecían aunque más atenuados. "Se le ha reprochado, es cierto —escribe Voltaire—, tomar demasiado a menudo ejemplos de pequeñas naciones salvajes y casi desconocidas, basándose en los relatos harto sospechosos de los viajeros. No cita siempre con mucha exactitud..."; (*El siglo de Luis XIV*, p. 531). No era aquí, de todas maneras, donde se encontraba su principal falla. Los principios que cimentaban toda su obra eran suprahistóricos y, por consiguiente, toda evolución verdadera quedaba imposi-



LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.* Por Eduardo García Máynez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México.* Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica.).* Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la filosofía.* Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.* Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.* Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.* Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.* Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.* Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.* Por José Gaos.
11. *La Mixteca. Su cultura e historia prehispánicas.* Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.* Por Luis Garrido.

Imprenta Universitaria

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

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPANIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BEHRING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero 174

San Juan de Letrán 24

Insurgentes Norte 200

Atenas 38-B

Av. la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

Av. la Paz y Tecoyotitla

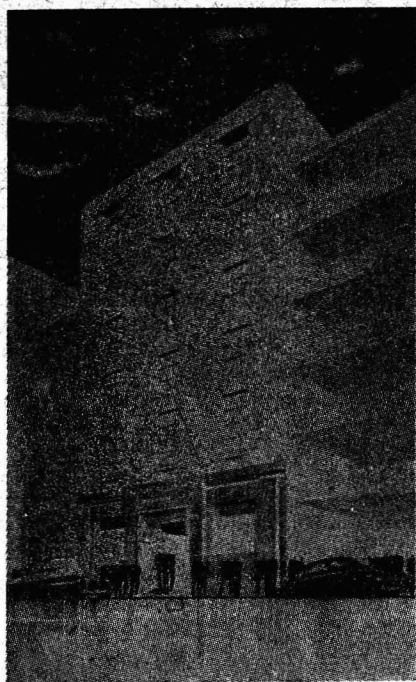
Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 105

Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



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

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

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

SIEMPRE  ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207 BUCARELLI Y GENERAL PRIMA ARTICULO 123 No. 42

COMPANIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840. Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Clavería Sur. Mex. 38-24-65.
MEXICO 16, D. F.

Una Prueba lo Convencerá . . . !

Material fotográfico alemán
de la fábrica más antigua
en el mundo

ROLLOS, PAPELES, CAMARAS



la marca de confianza en

DISTRIBUIDORES GENERALES

SCHINKEL, S. A.

CHIHUAHUA 101 (COL. ROMA) - APDO. 21830

14-45-80 —:— 14-49-16 MEXICO 7, D. F.

¡MAMA NO SE LO DIRA NUNCA!



Mira, papito... la verdad es que tienes mal aliento.



DESPUES... GRACIAS A COLGATE

Ahora sí... somos una familia feliz.



COLGATE

- ✓ Limpia los dientes
- ✓ Embellece los dientes
- ✓ Perfuma el aliento
- ✓ Ayuda a evitar la caries



CREMA DENTAL COLGATE

Compre Colgate.
ES PURA, ES BLANCA Y NO MANCHA

Reg. No. 42248 S.S.A. Prop. No. B-3489/54/19

bilitada. Esta aportación estaba reservada a Voltaire.

En primer lugar, al iniciar sus obras históricas, ya tenía detrás un fundamento crítico, fácil de aprovechar. La ciencia natural y la labor de los historiadores antes mencionados le habían dado un camino ya despejado. "Voltaire aplicaba una crítica objetiva, de estilo muy sumario, apoyada en aquello que le parecía posible o probable según la ley mecánica natural o la experiencia de la vida interpretada mecánicamente." (*El historicismo y su génesis*, p. 81). En cuanto a las fuentes por él usadas, su trabajo y dedicación no conocían límites. En una carta que habremos de citar varias veces, escribe al abate Dubos, desde Cirey, el 30 de octubre de 1738: "No tengo, para la historia general (*De El siglo de Luis XIV*), más que unos doscientos volúmenes de memorias impresas que todo el mundo conoce...", y más adelante: "Para la vida privada de Luis XIV poseo las *Memorias del marqués de Dangeau*, en cuarenta tomos, de los que he extraído cuarenta páginas." (*Lettres choisies*, Garnier, París, 1946.)

Sobre esto inicia su cuadro de la humanidad. *El siglo de Luis XIV* precede, cronológicamente, al *Ensayo sobre las costumbres*. Desde un punto de vista puramente historiográfico o historiográfico, para ser más exactos, la relación debe ser inversa. El estudio sobre Luis el Grande es la culminación lógica de toda su obra. Ninguno de sus escritos fué trabajado con más amor o interés, en ninguno depositó mayores esperanzas, ninguno lo superó. Veinte años de trabajo casi ininterrumpido trajo esta obra tras sí. En los años anteriores a su aparición, ya trabajaba Voltaire en el *Ensayo*, mientras que daba los últimos toques al *Siglo*. Era un prólogo aparecido después de la publicación original. Hablando de aquél, escribe Meinecke: "Voltaire quería escribir una Prehistoria universal de la burguesía francesa, de esa clase humana civilizada, refinada, inteligente, industrial y confortable que le encantaba." (*El historicismo y su génesis*, p. 74). Y si aquello era la Prehistoria, la Historia se encontraría en *El siglo de Luis XIV*, en la *Historia de Carlos XII*, en la *Historia de Pedro el Grande*. Cierta es que la historia que atañe a estos dos monarcas no es la de la burguesía francesa, pero, en cierta manera, la completa, por ser períodos representativos del despotismo ilustrado, que tanto ayudó a que la burguesía se encumbrara.

Miembro de aquella burguesía francesa del siglo XVIII, sus aficiones, sus anhelos, sus gustos, su pensamiento habían encontrado un campo donde florecer con toda intensidad, conducidos, alimentados y protegidos por el Rey Sol. El sentimiento de superioridad que experimentaba al siglo XVIII respecto de su hermano menor el XVII en lo referente al pensamiento y las ciencias, se convertía en la confesión de no haber podido igualarlo en cuanto a artes y letras. En esto era un modelo, Luis XIV permanecía sobre su pedestal, rodeado de una multitud de estatuas, las de los genios. (*La pensée européenne au XVIII^e siècle*, v. I, p. 293). Era preciso desarrollarlo, entregarlo a un público que se arriesgaba a desviarse del camino verdadero, trazado desde hacía tiempo.

Se trata, pues, de un manual de conducta para la burguesía. Había puntos en que Luis XIV no podía ser tomado como paradigma, mas esto no era un obstáculo, porque, si para un caso no servía de mentor, se podía recurrir entonces a Holanda e Inglaterra. La política internacional de Luis XIV, hecha

a fuerza de guerras, de conquistas, de batallas y combates, no podía seducir la mente pacifista de Voltaire. Esas guerras, necesarias por una parte, tenían algo de guerras de magnificencia, opulentas, manifestación de una riqueza exagerada por parte de un rey inquieto aunque gran político. Holanda y la Gran Bretaña eran modelos de sabiduría política; la razón de la burguesía era la razón de Estado, que iba a moverlas, a hacerlas luchar con un heroísmo casi desconocido, con una sabiduría y un tesón sin par. Frente a la magnífica galería de los mariscales de Luis XIV, que se inicia en el gran Condé y culmina en Villars, se encontraba otra de enemigos victoriosos, nobles o no —hay ciertos tonos cálidos empleados con profusión cuando se trata de alguna cabeza descolante salida de la burguesía—, capaz de rivalizar con ella: Juan y Cornelio de Witt, Guillermo de Orange, Ruyter, Malborough —que no en balde era la cabeza de los *twighs*—, Eugenio de Saboya, salvadores de las burguesías europeas.

Los veinticuatro capítulos primeros dedicados a la historia general, según el autor, y política y militar en realidad, parecen desmentir, en cierta manera los propósitos estampados en las primeras líneas: "No me propongo escribir tan sólo la vida de Luis XIV; mi propósito reconoce un objeto más amplio. No trato de pintar para la posteridad las acciones de un solo hombre, sino el espíritu de los hombres en el siglo más ilustrado que haya habido jamás. Seguramente una necesidad metodológica le llevó a conceder parte tan importante a estos hechos. En la carta antes mencionada, le explica al abate: "Los personajes principales están colocados en el primer plano del cuadro; la multitud está al fondo." Y en estos personajes de primer plano encontramos, no sólo a la nobleza de Francia, sino también a aquellos burgueses en que se apoyó el Rey Sol para formar su impresionante máquina de gobierno: Colbert, Fouquet, y, sobre todo, la pléyade de inspectores de los ejércitos de tierra y mar, de hacienda; los encargados de las industrias fundadas por toda Francia, en Bauvais, en Aubusson, en Sedán, en Abbeville. La magnificencia del rey, capaz de idear Versalles, habría sido una quimera a no ser por la turba de arquitectos que, encabezados por Francisco Mansart, iban a reformar el arte de construir, levantando Versalles, el Triánón, Marli, el Observatorio, Saint Cyr, terminando el Louvre, que tomaría su aspecto actual.

La legislación, la hacienda, la policía, toda la organización interior del reino es transformada; el ejército y la marina adquieren nuevos perfiles; los cambios interiores van a repercutir en el exterior. Flandes, el Franco Condado, Holanda, Inglaterra, Saboya, el Imperio, Europa toda va a saber de la gloria de Luis por el peso de sus armas. Regiones enteras son incorporadas en una sola campaña, las plazas militares, por fuertes que sean, no podrán sostener el cerco a que las someten sus mariscales, las monarquías van a resentirse y a tener que modificar sus destinos, como en el caso de la española. Sólo aquellos países estructurados sobre una burguesía consciente van a resistir a fuerza de las mayores penalidades. Apabullados en los primeros combates, los Países Bajos y la Gran Bretaña parece que van a ceder y a permitir la instauración de una nueva era borbónica. Inglaterra cambia su forma de gobierno en la Revolución de 1688, en gran parte debido a una reacción anti-

luisina. Se reagrupan las fuerzas: Guillermo III de Orange maneja la coalición con tesón, heroísmo y destreza. A su muerte, el Rey Sol parece percibir, también, su ocaso. Un último y desesperado esfuerzo de la monarquía francesa por instaurar su fuerza en España acarrea reveses irreparables. El último fulgor de la gloria de Luis XIV resplandece en el campo de Denain. Paz de Utrech y otro de la Gran Bretaña; paz general en Europa.

El enorme panorama que se proponía abarcar Voltaire, había por fuerza de conducirlo a intentar síntesis tras síntesis. En la carta citada escribe: "¡Ay de los detalles!, la posteridad los olvida: es la pillola que mata las grandes obras. Lo que caracteriza al siglo, lo que causó revoluciones, lo que será importante dentro de cien años, eso es lo que quiero escribir hoy." Dívide, pues, su obra en cuadros, para usar sus mismas palabras; únicamente lo importante encontrará asiento en ella. Esto traía un peligro latente: se arriesgaba a hacerla demasiado árida, algunas lagunas tendrían que aparecer y ciertos matices pasarían inadvertidos. Lo que no se pudo colocar en medio de los grandes acontecimientos fué colocado tras ellos en cuatro capítulos de anécdotas y particularidades. Los detalles, tan despreciados, reclamaron un asiento entre los grandes hechos y lo obtuvieron. A veces con exageración, como en el caso del hombre de la máscara de hierro.

No quedaban más que las artes y las ciencias. "Quiero describir, sin pararme, los genios que han sobresalido en estas cosas" (carta citada). Un espacioso cuadro abarca todas las producciones del siglo XVII y se adentra en el XVIII, su legítimo heredero en las cuestiones de buen gusto y, como acertadamente han hecho los editores, se completa esta visión panorámica con las listas de escritores, artistas, músicos, pintores, escultores y grabadores.

Tal es la obra maestra de la historiografía universal del siglo XVIII, pieza clave para quien se interese en los problemas del pensamiento. De ella ha dicho Collingwood: "La cosmología moderna no pudo surgir sino de una amplia familiaridad con los estudios y en particular con los estudios históricos que colocaban la idea del proceso, cambio o desarrollo en el centro mismo del cuadro y la reconocían como la categoría fundamental del pensamiento histórico. Este tipo de Historia aparece por vez primera hacia mediados del siglo XVIII. Bury la encuentra por primera vez en Turgot (*Discours sur l'histoire universelle*, 1750), y Voltaire (*Le siècle de Louis XIV*, 1751). Fué desarrollada en la *Encyclopédie* (1751-65), y más tarde se convirtió en un lugar común. Verdida durante los cincuenta años que siguen en términos de ciencia natural, la idea de "progreso" se convirtió (como en la *Zoonomia*, 1794-98, de Erasmus Darwin y en la *Philosophie zoologique*, 1809, de Lamarck) en la idea que en otros cincuenta años se haría famosa con el título de "evolución".

El corrido mexicano. Antología, introducción y notas de Vicente T. Mendoza. Letras Mexicanas, 15. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 468 pp.

El corrido mexicano tiene su más remota fuente en el romance hispánico, adquiere madurez en tiempo de la revolución maderista, hacia

1930 principia a perder su carácter netamente popular. El corrido vale sólo como forma literaria creada para expresar el poderoso pero tosco sentimiento del pueblo, tanto música como letra son pobres, se limitan a variantes de unos cuantos sentimientos y temas; el carácter narrativo y trágico predomina. El héroe de este canto es un guerrillero, un bandido, un guapo, siempre un hombre dispuesto a morir por su fama. Las mujeres, invariablemente son pérfidas y frívolas, mueren asesinadas por su amante vengativo, o bien desempeñan el papel de Judas vendiendo a éste a la justicia. Cualquier tragedia vulgar o sublime, impresiona al compositor de corridos, y la atribuye a la fatalidad; la moral de éste se puede compendiar en el refrán: "el que no oye consejo no llega a viejo" y "el que la hace la paga", es su justicia poética. Las ingenuas figuras literarias pasan de mano en mano, elegidas entre las mismas especies: aves, arbustos y flores, las predilectas son palomas e higuieras. Se frecuenta la ironía. Pocos y elementales son los adjetivos; en sustantivos y verbos hay una gran carga emotiva que explota en la voz de los intérpretes, y cuando las palabras se niegan a expresar la contenida emoción, un grito sirve de escape sentimental. El compilador, en muchos años de búsqueda logró reunir cerca de doscientos corridos ejemplares; pero en el prólogo de este libro, aunque científico y aliñado, es superficial y poco sensible para usufructuar los materiales acumulados.

C. V.

HÉCTOR AZAR, Días santos. (fragmentos de una pasión.) México, 1954. 42 pp.

Prosas y poemas con desigual calidad describen el luto de la Semana Mayor en Taxco. El poeta ignora fórmulas: se arroja desnudo y desesperado sobre sus recuerdos, como si temiese que fuera a escapar la grandeza trágica del tema que trata: la cruenta mitología de la pasión cristiana; lo más premeditado (de su poemario) es la composición tipográfica. Una lectura superficial haría al poeta sospechoso de suprarrealismo; pero ya el prólogo lo limita al impresionismo. Y él mismo insiste, página tras página, en declararse topógrafo verbal de Taxco, turista de sensible cámara y gafas aluminadas, inclinado a explicar el lujo expresivo de sus poemas. De todos ellos prefiero *Santa Ursula*, en que el temple de ánimo y la figura descrita, una calavera, concuerdan; éste parece ser el poema más original y auténtico, *made in Mexico*.

C. V.

ALBERTO MONTERDE, La poesía pura en la lírica española. Imprenta Universitaria. México, 1953. 166 pp.

Brémont, sin proponérselo, inició el debate sobre la poesía pura, a causa de la antifilología creada por el término "pura"; cuando este crítico quería significar lo inefable que existe en la poesía, otros, como Valéry entendieron por "pura" la purificación "química" de los elementos prosaicos del poema. Pero no debe entenderse la poesía pura, como una fórmula decantadora ni como una escuela de la modernidad, sino como un común denominador espiritual del misterio inefable que irradiaba la poesía de todos los tiempos. Como en Francia, en España críticos y poetas malentendieron a Brémont y encontraron plausible la tendencia cerebral y purificadora

de Valéry; pero también en la lírica española cultivaron la "poesía genérica" los poetas suprarrealistas Alberti, Aleixandre, García Lorca en el camino de "depurar" sus poemas, igual que antes con métodos diferentes la lograron Bécquer y Juan Ramón Jiménez. Si comparamos las obras de Guillén y Salinas, éstas nos ilustrarán perfectamente sobre los dos conceptos antagónicos que existen sobre la poesía pura: Guillén con su poesía subordinada a la inteligencia se acerca a la pureza química de Valéry; en cambio Salinas apegado al sentimiento se aproxima a la pureza orgánica de Brémont, y también hoy los críticos parecen convenir con la teoría de lo inefable. Meritorio esfuerzo es el que realiza Alberto Monterde al incursionar en el campo, poco frecuentado en México, de la teoría poética.

C. V.

RAMÓN RUBÍN, *La bruma lo vuelve azul*. Letras Mexicanas, 16. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 120 pp.

Rubín otras veces ha demostrado su capacidad de narrador; pero hoy presenta una novela corta con pretensiones etnológicas y antropológicas. La historia: un huichol venga su honor matando al hombre blanco (todo hombre blanco es un villano) que ha deshonrado a su huichola; luego el indio mata a golpes a su inocente esposa y regala al hijo que nació después de la violación; contra todas las evidencias que confirman su paternidad, sospecha que él no es el padre del huicholito; finalmente se pierde en borracheras de alcohol y peyote. Ahora el niño es el héroe, es quien debe luchar contra los hombres blancos que lo llevan al Internado indígena. El joven en cuanto sale de la escuela, donde le enseñan un oficio y tratan de inculcarle los principios de la cultura occidental, asesina por robar al primer blanco que encuentra; el héroe (¡pobre víctima de la cultura!), termina en la cárcel. La tesis: el indígena no debe de ser instruido en la cultura occidental; del choque de su cultura y la extraña nace una trágica dualidad; al fin pierde ambas, se convierte en un inadaptado, en un problema para indígenas y blancos. Conclusión: los lectores saldríamos ganando, si Rubín escogiera asuntos más maleables y dentro de sus facultades de novelista, y, sobre todo, elaborara sus obras con menos prisa y más cuidado.

C. V.

PAUL VIGNAUX, *El pensamiento en la Edad Media*. Breviarios, 94. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 208 pp.

Paul Vignaux ofrece un panorama histórico del pensamiento en la Edad Media, cuya importancia hasta no hace mucho tiempo la velaban los prejuicios; el colorido predominantemente teológico de éste disgustaba a los espíritus educados en las ciencias exactas, y les impedía justipreciar al pensamiento de los teólogos medievales, en el que sólo veían sombras y fanatismo. El conjunto de las corrientes del pensamiento de la Edad Media puede parecer monótono como un mar divino y cruel, que arrastró a todos sus navegantes hasta el fondo oscuro de su lecho submarino; pero viéndolo de cerca, acostumbándose a su lenguaje abstracto y aristotélico, presenta una gran diversidad: corrientes y contraterrientes, polémicas,

cas, renacimientos, y, sobre todo, humanismo, nunca quietismo, sino formas dinámicas fruto de controversias apasionadas, espíritu de lucha, sentimiento del deber con sus ideales que no se limitaban al conocimiento del mundo, sino que aspiraban a la conquista de una sabiduría superior a la griega.

Hoy no podemos ignorar la filosofía escolástica, que en su época fué la encargada de imprimir una dirección a los destinos de la humanidad, que elaboró toda una concepción del mundo y de la vida, y que en su humanismo dignificó al hombre como criatura divina; hoy no podemos menos que reconocer el valor de los pensadores que trabajaron por la libertad espiritual del hombre, y que dedicaron sus vidas a educar a los hombres y a armarlos espiritualmente en contra de la barbarie de los señores feudales. Alcuino, monje de York, trasplantado a la corte de Carlomagno, escribió: "Por la mañana, en la flor de mis estudios y de mi edad, sembré en la Gran Bretaña; ahora mi sangre se hiel, es casi de noche, pero no ceso de sembrar."

C. V.

ELENA PONIATOWSKA, *Lilus Kikus*. Los Presentes. México, 1954. 64 pp.

—Oiga, ¿y usted ya leyó *Lilus Kikus*?

—Sí, señor; yo lo escribí.

—¿Cómo? ¿Usted es...?

—Sí, yo soy Lilus Kikus. ¿Qué chispa, no?

—Síntese usted, niña Lilus; conversemos.

—No puedo, señor. Los sábados me toca estar de rodillas.

—Mire, hace tiempo que deseaba conversar con usted. El otro día opinábamos varias personas sobre su libro. Buscábamos, sobre todo, sus antecedentes. Usted sabe que constituye toda una profesión buscar los antecedentes de un libro. Existen críticos que viven angustiados definiendo la influencia de Kafka y Borges sobre los cuentistas mexicanos, y cuando logran remontarse a Branch Cabell y su famoso Jurgin diríase que Empédocles ha vuelto a lanzarse al cráter del Etna.

—En el convento nos enseñaron un versito que decía: *Great Empedocles, that ardent soul, / Leapt into Etna, and was reasted whole*...

—No me interrumpa, Lilus Kikus... Le decía que, en busca de estos antecedentes, encontramos desde luego dos. Uno, *The young Visitors*, de Daisy Ashford...

—¿Qué cosa es eso?

—Es una novela escrita por una niña de nueve años. Sir James Barrie animó a Daisy para que la publicara, cuando ésta era ya una mujer de treinta. Algunos dijeron que, en realidad, la obra había sido escrita por el propio Barrie. En fin, lo importante es que *The young visitors* revela ese mismo asombro natural, esa perversa ingenuidad, de *Lilus Kikus*. Si en la obra de Daisy Ashford —como opina Barrie— por primera vez se eleva al rango de gran fenómeno, literario y humano, el desayunar en la cama, en la de Elena Poniatowska surge a la vida el espantoso problema del derecho de propiedad sobre las lagartijas.

—Pero es que el señor del cuarto...

—Prosigo. El otro, sería *Tiko*, de Consuelo Pani. Tiko es un chowchow. Dice don Alfonso Reyes que Tiko "anda por entre una precipitación cubista de escenas y paisajes... como si jugara al caleidoscopio con las cosas, los lagos y las montañas." Esto, claro, referido a la ausencia de ilusión panorámica del espacio en los canes. Pero, ¿no

hay un poco lo mismo en *Lilus Kikus*? La realidad está vista como de costado, o desde un obelisco de aire, o bajo la mínima frondosidad de la hierba. El mundo es, cada segundo en forma absoluta, un señor "inquieto por haberse dormido", el "éxito junto al mar", Jesusito entre los borrachos de Canaan, la azucena entintada de la Borrega. La fantasía se ha vestido con listones, usa dos trenzas cortas y tiene las rodillas raspadas. El universo de Lilus Kikus se calibra en un ramito de romero cosido a sus calzones. ¿Le parece bien?

—Me parece que los críticos son unos bodocudos. Además, mis verdaderas influencias son otras.

—¿Cuáles?

—Las brujas, señor.

—Ay, Lilus Kikus, aún no sabes muchas cosas. Todas las niñas como tú hablan en plural. Has de saber —pronto reconocerás el valor de los datos positivos— que no hay en el mundo más que una bruja. Norman Matson ha escrito un libro definitivo sobre la materia, *Flecker's Magic*. Allí se demuestra que sólo existe una bruja, porque todas las demás se suicidaron en el siglo XVIII. Parece que Newton les hizo perder todo optimismo...

—¿Y cómo estuvo eso?

—Verás...

C. F.

JAIME TORRES BODET, *Fronteras*. Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 148 pp.

En este poemario se mezclan varios sentimientos, sin que ninguno de ellos predomine como para imprimir al conjunto un carácter emotivo determinado. Los sentimientos están unos al lado de otros siempre dispuestos a equilibrarse; discretos medios tonos que suavizan las asperezas inherentes a la realidad que se expresa.

Tres son los sentimientos que se pueden distinguir sin peligro grave de desfigurar la estructura orgánica de *Fronteras*: plenitud, solidaridad y melancolía.

El primero, a la manera de Díaz Mirón, se refleja en un paisaje estival. Torres Bodet encuentra en la naturaleza las imágenes propias a su estado de ánimo; el mediodía del verano es la plenitud, el equilibrio de la luz, la claridad que baña a las cosas; sus imágenes son símbolos de una realidad inmediata y jubilosa, pero después del verano viene el otoño, la dolorosa conciencia de ir envejeciendo.

En Torres Bodet el sentimiento de solidaridad humana más que un producto ético, es fruto de las experiencias dolorosas que obtiene en su paso por la tierra. El hombre desconocido, al que no prestó su ayuda, lo acusa, y ahora se siente avergonzado por la indiferencia que tuvo con los demás en su juventud. Vierte este sentimiento directamente, con lenguaje poco retórico, casi cotidiano; aquí predominan las impresiones visuales propias de la poesía elemental, prosaica, y el estilo desnudo que usa por lo general la poesía de mansaje.

Su sentimiento de melancolía se expresa en tonos suaves, pastel o acuarela, tan característicos en la lírica mexicana: "la juventud perdida / ha pintado su ausencia en el papel / de esta oración que no repite nadie"; estos versos nos hablan de lo fugaz que es la vida, del olvido irremediable a que se ve sujeto el hombre después de su muerte, y éstos con sólo las palabras justas plasman la móvil esencia del fenómeno existencial.

Dos poemas merecen mención particular, *Nocturno* y *La puerta*.

El primero, ya antes citado, comunica el temple de ánimo de un poeta que se abisma en los problemas de la existencia humana. Las imágenes de este complejo poético se distinguen por el matiz crepuscular, al que la poesía mexicana aspira con tanta frecuencia, y que tan pocas veces logra plasmar: "músicas exhaustas", "azogues desteñidos", "barniz marchito", "eco de la sombra", "rosa disecada", "juventud perdida", tal vez estas figuras por sí mismas no son bastante elocuentes, pero en el conjunto de este poema actúan con rara precisión emotiva. El ritmo de este complejo verbal es vago y profundo, viene de los más íntimos veneros del sentimiento del poeta. Su melodía primero es lúgubre, se apoya en las vocales fuertes de la corriente auditiva; luego se aclara por un momento, allí donde los aspectos audible e inteligible convergen en la claridad de una esperanza: "que alguien descubriera las cortinas / y sobre el cielo matinal abriese, / un día, las ventanas..."; pero ya las aguas de la melodía vuelven a su cauce, y como chispas arrancadas a la oscuridad de la materia, van a desembocar a un final luminoso, metálico, que asciende hasta perderse en las alturas.

La puerta es sorprendente por la calidad de sus impresiones, difícil de encontrar en cualquier otra lírica. Este poema es circunstancial: brota de un golpe en el ojo contra la puerta; pero este accidente muy rara vez ha originado un complejo verbal tan extraordinario. El fenómeno del sufrimiento físico es descrito en sus diversas fases con maestría poco común; las impresiones táctiles del órgano herido abren una descarga de fusilería deslumbrante, luego las reemplazan sinestesias en las que participan el tacto y la vista. En los últimos cinco versos de este poema se encuentra la clave de la actitud fraternal de Torres Bodet frente a la vida; el dolor es para él motivo de comprensión, un mal necesario que le acercó a los demás.

El concepto de Torres Bodet sobre la poesía se muestra con toda claridad: "¡porque si tus palabras son a veces poemas, / tu silencio, sin más, es poesía!". Este poeta no cree en la literatura, reniega de la retórica vana, y busca la poesía inefable que adivina escondida en el silencio de la materia.

C. V.

JUAN JOSE ARREOLA

LINGUISTA¹

En Arreola la preocupación central es el lenguaje. Violentar la palabra para que rinda su máximo. Pudiera decirse que para él, la idea, es la palabra misma. El bocado inteligible —al decir de Claudel— que extrema este bocado hasta convertirlo en El Ser. Por lo tanto, digamos que Arreola considera la palabra escrita inoperante y malgastada cuando se emplea en áridas descripciones gramaticales. Su tarea laboriosa es la de vérselas siempre con el lenguaje hasta hacerlo hablar por sí sólo, hasta conseguir adaptarlo a su índole plenamente, fraguarlo en su horno hasta que deje de ser mera palabrería. Arreola no tiene confianza en su facilidad de escritor, por eso le cuesta tanto satisfacer su exigencia, que a veces, alcanza en él proporciones que lindan con lo enfermizo.

Se le ha acusado de "preciosismos", de no estar al servicio de ninguna causa vital. Pero mientras el mundo se debate en componen-

1 JUAN JOSÉ ARREOLA, *La hora de todos*. Los presentes. México, 1954. 72 pp.

PRETEXTOS

De Andrés HENESTROSA

das libertadoras y no se transforme íntegramente, Arreola se aplica a servir la literatura, escribiendo con el mayor rigor posible, lo único que a cada hombre le es dable decir: lo que ve, piensa y siente. Su lucha no es con los hombres, prefiere jugársela con el lenguaje que lo informa y con el cual, él trata de informar, ignorando propagandas.

Para los que creen en la acción externa como definidora de los hombres, Arreola es un parásito más, estéril e inerte. Actualmente, el escritor libre en México, se encuentra entre el muro de la tradición y la espada política.

Los móviles que llevan al escritor a escoger diferentes formas de expresión son diversos. Arreola, hasta ahora, se había volcado en el cuento poético. Esta vez elige la forma dialogada en un Acto para la escena, que titula, *La Hora de Todos*.

Imagina elementos para animar y vestir un foro: una "gran trompeta de Juicio Final que señala como un dedo de bronce", el escritorio de Harrison Fish, baterías y un megáfono; el "desnudo amarillo de una Eva de Lucas Cranach el viejo". "La personalidad impresionante y mezquina", de Harras, que lleva anteojos oscuros. En fin, el ambiente de una oficina trepada en lo alto del Empire State Building desde la cual se transmite un programa radiofónico.

Lo estimulan la sonoridad de nombres como Harras, un joven que se ha instalado allá arriba, Harrison Fish, Joe "Tap tap" Smith, Verónica, Dennis O'Hara, Roscoe Hamilton, Magnolia Corners, Hattysburg, Gloria, Alice, Bob Collins, Gershwin, Al Jolson, etc., que acompañados de una fanfarria de metales, le sugieren la farsa que cocina en la mañana del 28 de julio de 1945, cosa que nos desconcierta porque el ambiente que imaginamos nosotros es anterior a la fecha que nos impone.

A medida que Arreola se interna en sus diálogos, nos olvidamos de la acción escénica y nos dejamos llevar como por uno de sus cuentos. Estamos de lleno en una atmósfera recreada por su fantasía lingüística. Compartimos —no sé si con Arreola— el criterio de que no es necesario describir lo extraordinario para entrar en lo fantástico. Lo insólito se nos presenta todos los días a la vuelta de la esquina, y si no lo vemos, la culpa es nuestra. Dudamos siempre de lo que nos parece posible aunque poco probable. *La Hora de Todos*, participa de ambas cosas.

Estamos en plena peripecia radiofónica, en pleno aire de veintemil y tres siglos de la vida norteamericana, pendientes del alza y baja de valores, de acciones siderúrgicas, del precio en el mercado del azúcar; de linchamientos, huelgas y violaciones, falsedades, sueños de riqueza a cambio de un plato de lentejas en el que se ofrenda la mujer, y satisfacciones de apetitos mutuos; todo esto narrado a través de un aparato ingenioso y grotesco. El negro, ajeno al mundo que lo rodea, cuando se ve en aprietos, recurre a figuras plásticas conmovedoras. Alcohol, relajo, sheriffs y policías, intervienen en la acción. También descripciones como esta:

Una estrella de Music-Hall. Lleva un vestido plateado, hecho girones. Su aspecto es el de un cadáver momificado. Su carne está reseca, amojamada. La tela de su traje tiene extensas manchas de humedad y de musgo blanquecino. Su pelo platinado está lacio y cae en guedejas desordenadas por sus hombros. Todo un lado de la cabeza aparece impedido por una vegetación parásita, de la que brota,

Hay en los pueblos del Istmo de Tehuantepec una vieja costumbre en cuyo significado y orígenes, muy pocos, por no decir que nadie, han reparado hasta ahora. Consiste en pregonar en voz alta, por las noches, durante los días que preceden a la Navidad, desde el día dieciséis hasta el veinticuatro de diciembre, las faltas a las buenas costumbres que los vecinos hayan cometido durante el año, y propagar, también en voz alta, el nombre de aquellos que se hayan mantenido fieles a los dictados de la buena educación y de las normas de vida del conglomerado social. Cuando es lo primero, el lenguaje que se emplea es desnudo, directo, sin esquivar los términos más a propósito, porque quien ha cometido una falta puede oír el nombre de su falta. Cuando lo segundo, el que lleva la voz recurre a los vocablos más pulidos, esmerados y selectos.

En otro tiempo esta crítica social, este vejamen, esta denuncia pública de las faltas, estaba reservada a las personas de edad, siempre hombres. En nuestro tiempo, por lo menos en lo que va del siglo, lo ejercen los jóvenes, no siempre los de vida más ordenada, ni los más disertos y discretos, con lo que queda dicho que aquella bella costumbre ha degenerado, perdido su antiguo significado, para dar pábulo a groserías y ofensas ya que, a veces, son del todo injustas y sólo producto de animadversión y antipatía. Sea como fuere, lo que importa destacar es que esa costumbre es vieja de siglos: viene de los tiempos anteriores a la Conquista, es supervivencia de un viejo teatro muy primitivo y elemental, y que otros pueblos de nuestro continente lo practicaron, como por ejemplo los mexicanos, según puede verse en las crónicas respectivas. Bernal Díaz cuenta que en Tlaxcala fué testigo de algo que recuerda esta práctica: un indio roba a un español; sorprendido lo presenta a Cortés quien se niega a hacer justicia y lo entrega a las autoridades indias, y éstas, después de pregonar en voz alta el delito, lo entregan a la multitud en cuyas manos pierde la vida.

Muchas de las prácticas indígenas de los indios en lo que toca a su vida religiosa, a sus fiestas, a sus juegos, a sus costumbres, no son otra cosa, si bien se las observa, si se levanta la capa que las cubre y se les busca la pulpa, que los usos indígenas con nombres españoles, con sentido occidental, por lo menos en las apariencias; porque esa fué la táctica de los misioneros, dar cobertura suya a las cosas de los indios. Ya lo decía Pedro Sánchez de Aguilar: aprovechar las inclinaciones y prácticas religiosas de los indios, y darles cosas a lo divino que canten. Por eso, muchas de las fiestas de México vienen a ser las mismas de su antigüedad, con la sola circunstancia de haber cambiado de nombre, de fecha, pero no de significado. Tras de la imagen cristiana, está el ídolo en el altar indio.

Pero volvamos a la costumbre de Juchitán. Su nombre es en lengua zapoteca, Guendaruchaga, que quiere decir comparar, establecer semejanzas, ponderar las virtudes, anatematizar los vicios, en una palabra, juzgar. Porque eso hace el pregonero: compara la conducta de unos y otros, de los que han vivido obedientes de las normas sociales y de los que han vivido fuera de ellas, contradiciéndolas, corrompiéndolas; y también, porque recurre a las comparaciones entre los hombres con los animales y las cosas, ya para elogiarlas, ya para denigrarlas. Con las flores se compara a la mujer que se porta ordenadamente. Gana gie, gana guidzi: que lo sepa la flor, que lo sepa el pueblo, concluía en otro tiempo el elogio que se hacía de las familias de vida más austera, rigurosa y más fiel a los viejos dictados de la ética indígena.

La práctica de esta costumbre de comparar y de juzgar, es muy sencilla: en vista de los datos que proporciona la vida del pueblo, un grupo de ancianos en otro tiempo, de jóvenes ahora, confecciona los textos respectivos. Y uno de ellos, el que más condiciones de ingenio, de dicción, de representación, digamos, reúna, lleva la voz acusadora, hace el relato. Los otros, en número indeterminado, representan el coro y se concretan a secundar, a ratificar el testimonio del protagonista, con un: "Sí". Y sólo al final del relato, de la censura, de la denuncia, lanzan un estruendoso grito colectivo.

Los nombres de los personajes son esenciales, así como el nombre de la falta cometida. Y como son cosas sabidas de todo el pueblo, o de toda la sección del pueblo, o del barrio, cada párrafo suele ser coreado por grandes carcajadas de los espectadores, digo oyentes, en tanto que los acusados se recatan en los rincones, temerosos del juicio popular al hacerse pública una violación a las normas colectivas, que a veces creían ignoradas.

Un análisis de esta especie de teatro, o mitote, o areito, o pantomima nos llevaría más allá de los límites de este Pretexto, y hemos de dejarlo para otro sitio y para otra ocasión. Ahora no hicimos sino anunciarlo.

a la altura de la oreja derecha, una orquídea maligna: las raíces de la planta bajan por el cuello y entran al escote. Uno de sus muslos, visible por una amplia desgarradura, semeja un fragmento de bronce oxidado. Tiene jaspes negruzcos, dorados y verdosos. El rostro de calavera, pálido y descajado. Los ojos radiantes. Todo su aspecto hace pensar en un manjar suntuoso y descompuesto.

Entiendo que Arreola escribió este Acto, hace tiempo. Es inferior a las publicaciones que le han dado un lugar en nuestras letras. Pero tiene interés por ser suyo. Si de algo peca, es de cierto anacronismo; por lo demás, contiene su gracia e ingenio peculiar.

La Hora de Todos termina esa misma mañana, cuando un avión del ejército se estrella en la estructura y en el piso en que se desarrolla la acción. El edificio es sacudido por el choque, entre los ruidos infernales de las sirenas de alarma, cristales rotos, muros que derrumban las hélices, motores que explotan. La orquesta recoje con sus acordes la conmoción inmensa. "Se hace una calma completa. Sueña la trompeta del principio, con acompañamiento de batería", y el autor recomienda que termine el espectáculo "con una fanfarria de trompetas de jazz, desarticulada y jocosa".

El telón cae sobre la farsa de un mundo que se despena en la irracionalidad civilizadora.

Las últimas palabras de Harrison Fish son:

¡Asco! ¡Tengo asco! ¡Sí, tengo asco! ¡Asco! ¡Asco de todo!

A. B.

ALAN HOUGHTON BRODRICK,
La Pintura China. Breviarios,
99. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 155 pp.

En este breve libro, Houghton Brodrick invita al lector a presenciar el desarrollo de la pintura china desde su nacimiento hasta la época de su menor intensidad creativa. Cuenta la historia de un pueblo que antes de escribir aprendió a pintar: un pueblo cuyo abecedario fueron los colores, las líneas y los pinceles.

Para Brodrick la cultura china no es una proyección del mundo occidental, ni es un espejo en el que nos reflejamos con los ojos rasgados: esta plástica oriental es el resultado de una peculiar y elaborada cultura.

La civilización china, menos antigua de lo que se supone y no menos expuesta a las influencias extrañas que las demás culturas, supo asimilar con espíritu propio y vigoroso los contactos extranjeros. Desde los últimos tiempos Ming, la mano del arte occidental se dejó ver en las pinturas chinas; en las de Wu Li, (1632-718), por ejemplo, que seguía la manera de Tiang Yin y cultivaba las convenciones occidentales en el claroscuro.

Ch'en Nanpin (Shen Ch'uan, primera mitad del siglo XVIII) durante una visita a Nagasaki, popularizó la nueva técnica extranjera entre los japoneses de la escuela "Maruyama". Es digno de mención el hecho de que la influencia europea que hallamos en el arte pictórico japonés, anterior a la segunda mitad del siglo XIX, no se debe al contacto directo con la cultura occidental, sino a su influjo a través de China, ya que Japón estuvo herméticamente cerrado a todo extranjero, excepto a los chinos, durante casi doscientos cincuenta años.

R. M. P.

INQUIETUDES
Y
MEDIEVALISMO
en la poesía de
RAFAEL
ALBERTI



Angel violinista.



(Viene de la pág. 10)

con los libros precedentes de Alberti, no es producto del descuido. No hay, repetimos, una arquitectura ni una simetría como en el poema de Dante. Alberti no podía ofrecernos ni ese, ni otro orden, puesto que no iría de acuerdo con su deseo de darnos una visión suprarrealista de su subconsciente, de sus voces interiores. El subconsciente poetizado crea estos ángeles y los vemos ir apareciendo con el mismo desorden e incoherencia lógica, con que tendrían que surgir de lo más recóndito de su ser.



Angel tocando el tambor.



El ángel de la anunciación Fray Angélico.

