

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XI • NUMERO 12
MEXICO, AGOSTO DE 1957
EJEMPLAR: \$ 2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

TOYNBEE, AMERICO CASTRO, Y EL MUNDO

“Escribir en París es vivir; escribir en Madrid —afirmaba Larra a principios del siglo pasado, y hoy agregaría sin duda ‘y en México’— es morir.” El escritor serio, el escritor que trata temas científicos, sociológicos, históricos, el ensayista no periodístico, el novelista y el poeta viven en nuestros países de lengua española —o portuguesa— de milagro; actúan sobre un público ínfimo, les es negada casi siempre la satisfacción de poder vivir de sus escritos, y si alguna vez les arrastra la ilusión a creer que pueden influir en forma definitiva o inmediata en la sociedad de masas del mundo contemporáneo no tardan, pronto, en quedar desengañados.

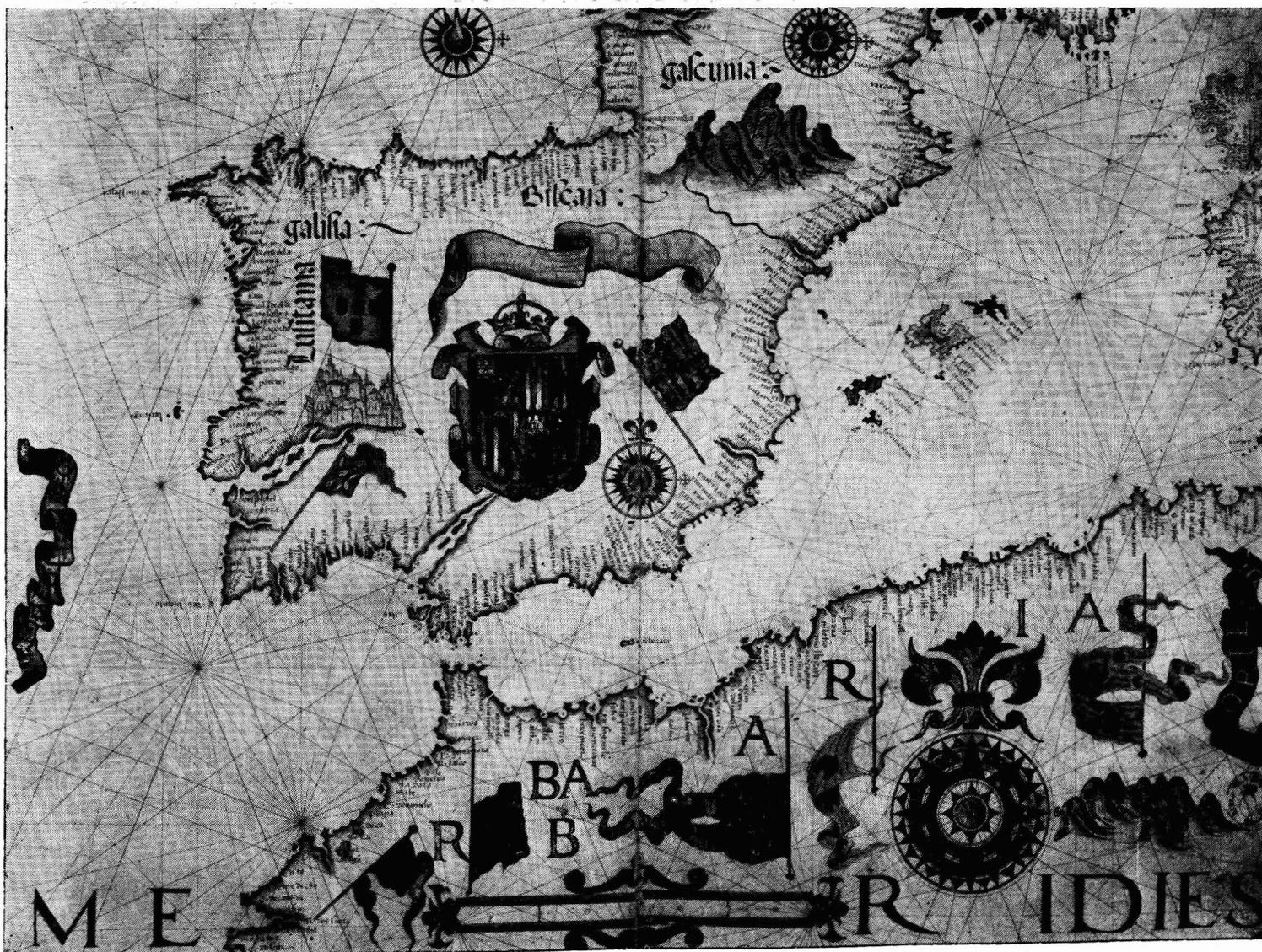
HISPANICO

Por Manuel DURAN

Ya Francisco Ayala ha expuesto la dura realidad de la situación del escritor en nuestros países en una serie de brillantes y amargos ensayos. Lo que nos interesa subrayar hoy no es la regla sino su excepción. De vez en cuando aparece un libro de ensayos —ensayos de interpretación histórica, filosófica o sociológica de la vida en uno de estos países— que parece penetrar con certero golpe

hasta la entraña misma de nuestro vivir. Y no hay más remedio que escuchar. Como a regañadientes el público se siente atraído hacia el escritor. Empieza por aprenderse su nombre, pues por todas partes le aseguran que se trata de un autor de verdadero mérito. Después le llegan como por casualidad noticias de segunda o tercera mano sobre algunas de las ideas de nuestro escritor. Por capilaridad esas ideas se filtran hacia abajo y van afectando a grupos cada vez más amplios.

A ese grupo de ensayistas que interpretan el vivir de nuestros pueblos pertenecen, por ejemplo, Ezequiel Martínez Estrada, que en su *Radiografía de la*



“La teoría parece aplicable a otros pueblos de lengua española”

SUMARIO: *Toynbee, Américo Castro y el mundo hispánico*, por Manuel Durán • *La feria de los días* • *Biblioteca americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Dos poemas* de Jaime Torres Bodet • *El balcón*, por Francisco Tario • *Historia documental de mis libros*, por Alfonso Reyes • *El mar sentido y el sentido del mar*, por M. P. • *De un capítulo del Quijote al teatro de Cervantes*, por Ildefonso Pereda Valdés • *Marsias y Orfeo*, por Tomás Segovia • *Confesión poética*, por Johannes R. Becher • *Carta de Inglaterra*, por Irene Nicholson • *Música*, por Luis Sandí y Jesús Bal y Gay • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Libros*, por Tomás Segovia y Alberto Bonifaz Nuño • *Dibujos* de André Burg y Juan Soriano.

pampa nos da una visión desolada del gaucho en conflicto con un paisaje que le impide arraigar en parte alguna, con un proyecto de vida que suprime toda estabilidad y en relación de desamor con la tierra misma que lo sustenta. Y Octavio Paz, cuyo *Laberinto de la soledad* es quizá hoy todavía, (por encima de las obras de interpretación sociológica y filosófica del grupo *Hiperión*, más ricas algunas en detalles, pero derivadas con frecuencia de su ejemplo y llevadas por una similar tendencia), la máxima interpretación del vivir del mexicano. Vivir en conflicto, conflicto frente al laberinto de espejos de la propia soledad y al laberinto de tendencias que se entrecruzan de la historia. El mexicano se busca en la maldición, se exalta en la imprecación o se desgarran en la cólera, se eleva en vilo en la emoción colectiva de la fiesta, buscando salida a su soledad; se transforma a veces, fuera del país, en pachuco, como protesta contra una sociedad demasiado diferente; se aferra a su propio yo en su ambivalente actitud frente a la mujer o a la madre; crea y es destruido en el respirar inmenso e ininterrumpido del presente histórico. Angustia y búsqueda que no son ya puramente las del mexicano sino las de todo hombre moderno del mundo occidental que se haya quedado sin las dos defensas tradicionales frente a la muerte: una religión vitalmente satisfactoria o una posición racionalista de confianza en el progreso y en la ciencia.

"¡Que inventen ellos!" clamaba otro buscador angustiado, Unamuno, sin abandonar el proyecto de "españolizar a Europa". Los mismos "inventos" extranjeros toman a veces en el mundo hispánico una dirección algo distinta de la original. Américo Castro, nutrido de filología (un "invento" alemán-suizo-francés) y de historicismo y existencialismo germanos, experto en las técnicas históricas de los medievalistas franceses, nos da un ejemplo, con sus ensayos de interpretación histórica del vivir hispánico a partir de *España en su historia*, de cómo la filología y el análisis de textos, técnicas relativamente "objetivas", científicas y abstractas, pueden, al aplicarse a lo hispánico, adquirir matices de insospechado interés vital, de dramatismo, de creación artística, de obsesionante inmediatez en sus contactos con el pasado. "Como resultado de ser como es la vida histórica (nos aclara el propio Castro), las actividades y cualidades valiosas de un pueblo no siempre se incorporan auténticamente, y en el mismo modo, en la vida de otro. Los valores de cada "morada" [y por "morada" entiende Castro el vivir dentro de cierto horizonte de posibilidades o preferencias y de imposibilidades] arraigan únicamente en otras de parecida disposición, y, aun así, su función y sus resultados son muy diferentes. Descartes no ha funcionado en Alemania como en Francia, ni Hegel en Francia como en Alemania. Incluso observamos cómo dentro de un mismo país ciertos fenómenos valiosos quedan aislados o con escaso cultivo, cuando son excepcionales o inesperados respecto de los hábitos y preferencias dominantes: las ciencias en España, la filosofía en los Estados Unidos, la música en los pueblos anglosajones, tendencias místicas y pascalianas en Francia, la literatura heroica en Italia." La técnica filológica

"importada" funciona en el hispánico Castro como instrumento al servicio de una angustiadora pregunta. No se trata de averiguar qué es "lo eterno español" como si Séneca y Lucano (o incluso los visigodos) hubieran ya sido españoles, como si lo español fuera una esencia platónica llovida de un misterioso cielo. Para precisar cómo nace España hay que rechazar un supuesto "carácter nacional" eterno y fijo. Pero evitando también el ver lo histórico como una fluidez constante y completa, siempre al mismo ritmo, sin polarizaciones, sin crisis, sin puntos culminantes. "En todo caso —declara Castro— el caos confuso de hechos y acontecimientos fragmentados que el historiador del pasado o del presente saca a luz, no es por sí solo historia." (Toynbee critica también duramente este tipo de historia cuando afirma que en ella el historiador nos ofrece *'one damned thing after another'*, un hecho tras otro sin ton ni son, sin orden, conexión ni estructura).

La reconstrucción integral del pasado, a base de un número infinito de datos, es una utopía positivista en la que soñaba el Mommsen joven pero a la que, a la postre, tuvo que renunciar. El his-

toriador de hoy no tiene más remedio que forjarse y pulirse su propio instrumento de óptica que, permitiéndole ver más allá de sus propias narices, le muestre la nariz de Cleopatra. Un instrumento, desde luego, con potentes filtros que dejen pasar ciertos hechos y no otros. Las teorías históricas son ante todo criterio de selección y hechos y valores. La historia económica, más o menos teñida de materialismo histórico, como en Pirenne, y sobre todo en Marc Bloch, es uno de tales instrumentos. Las teorías cíclicas de Toynbee, con su reto y el contragolpe de la reacción, sus estados universales y sus iglesias-crisálidas, han ayudado al historiador inglés a eliminar el caos a su manera. La de Castro, que pudiéramos sintetizar como un estudio de los íntimos conflictos de valores en el alma de un pueblo en formación, ha ayudado sobremanera a reinterpretar toda la historia medieval española, y parece aplicable a la de los otros países de lengua española.

Como ha escrito Edmundo O'Gorman, (véase su artículo "Historia y vida", publicado en *Dianoia*), la historia no puede ser una ciencia acumulativa porque a cada generación cambian sus postulados. Con los montones de ladrillos acarreados pacientemente por las generaciones anteriores no podemos hacernos la casa de hoy; nuestro gusto en materia de ladrillos ha cambiado. "La historia —señala Castro— es, ante todo, la conexión de valores en que un pueblo articula su existencia; su realidad se hace presente en la expresión temporal y geográfica de sus dimensiones valiosas." ("En el umbral de la historia", NRFH, VII). Vemos lo que nuestra constelación de valores nos permite ver, y actuamos a su luz. Más que los hechos históricos, interesan a Castro las posturas vitales que permitirían a los hombres del pasado articular y valorar los hechos y valores que se dibujaban en el horizonte de la época. Y también le interesa lo que no se hizo, lo que no se pudo hacer. (Y en gran parte lo que no se pudo hacer en España, o se hizo muy parcial y marginalmente, es la ciencia, el racionalismo, el confort). "He tenido así —nos dice— que construir una figura historiable en la cual cupiesen tanto las posibilidades de los desarrollos como sus opuestos. He tomado como centro y agente de esta historia el taller de vida en que la historia ha ido fraguándose, y no parciales rasgos psicológicos, siempre genéricos e inconexos. No he pensado tampoco que las circunstancias exteriores fueran aislables del curso mismo de la vida, como si ésta fuese una realidad ya previamente dada sobre la cual cayeran causas o motivos. La vida histórica consiste en un curso o proceso interior a ella misma, dentro del cual las motivaciones exteriores adquieren forma y realidad, es decir, se convierten en hechos y acontecimientos dotados de sentido. Estos últimos dibujan la peculiar fisonomía de un pueblo, y hacen patente el 'dentro' de su vida, nunca igual al de otras comunidades humanas."

(Señalemos desde ahora, y a riesgo de distraernos en una digresión, que Toynbee, en su afán de trazar grandes líneas generales, no habla más que de una sola cultura occidental; para Castro —aunque hasta ahora no se haya ocupado a fondo más que de lo hispánico— la situación resulta mucho más compleja y

(Pasa a la pág. 7)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,

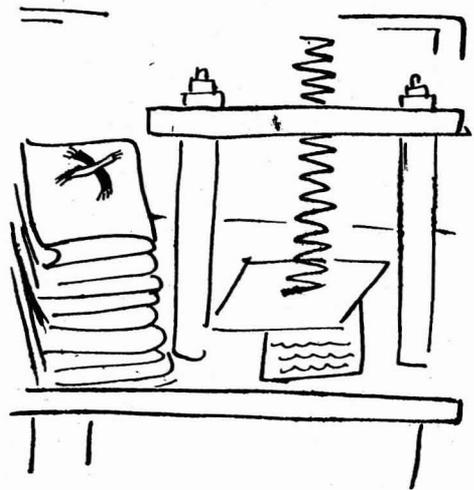
Ciudad Universitaria, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

PATROCINADORES

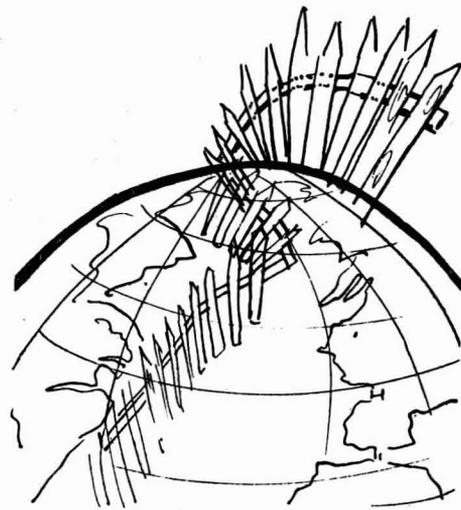
ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO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



LA FERIA

DE

LOS DIAS



LIBROS ARGENTINOS

HAN APARECIDO, por fin, en los escaparates de nuestras librerías las esperadas remesas argentinas. Lo cual merece mil congratulaciones. La cosecha del triunfo así logrado me parece, sin embargo, un poco decepcionante.

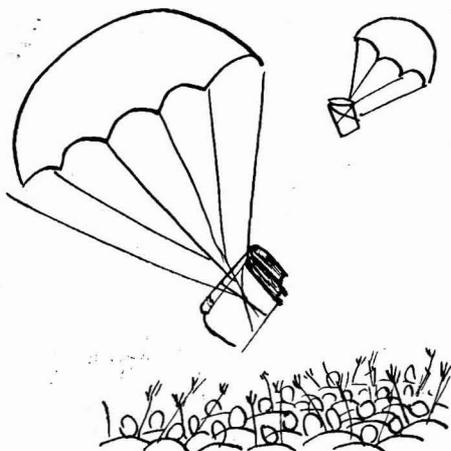
TRADUCCIONES

DE CADA DIEZ libros que llegan, en efecto, nueve al menos son traducidos de obras europeas o estadounidenses: mediocres *best-sellers* internacionales, metidos a la fuerza en un ropaje relativamente castellano; trabajos importantes, que sí ameritarían una buena versión, pero que salvo excepciones raras no la han logrado; libros escritos originalmente en un idioma y traducidos de otro (ejemplos: Molnar, húngaro, y Laxness, islandés; ambos traducidos de las respectivas versiones inglesas).

EXCLUSION DE LO FUNDAMENTAL

CON TODO, bien se sabe que en Argentina hay magníficos escritores. Y es su presencia la que en definitiva interesa al comercio cultural interamericano. No está mal que se hagan accesibles al público, además, a los principales o más notorios autores extranjeros (con tal de

que se procure aquí un mínimo de fidelidad tanto a las fuentes como a nuestro idioma). Pero no es tolerable la exclusión de lo fundamental. ¿O aceptaríamos nosotros que la producción literaria mexicana estuviera representada en los países sudamericanos por un par de adaptaciones de Françoise Sagan y por una colección completa de las *Selecciones del Reader's Digest*?



LOLITA

A PROPÓSITO de *best-sellers*, no deja de ser pintoresco el caso de *Lolita*, novela del ruso-estadounidense Vladimir Nabokov, la cual ha alcanzado en los últimos meses una peculiar celebridad. Se trata de una supuesta crónica de las relaciones entre un hombre maduro y una tierna adolescente; muy bien escrita, a juzgar por los trozos que conozco, y por los solemnes elogios de Graham Greene y de los profesores Levin, de Harvard, y Dupee, de Columbia. Nabokov publicó su texto en París, pues ninguno de los editores de su patria adoptiva quiso desafiar la probabilidad, que la naturaleza del tema arriesgaba, de una punitiva intervención de la censura. Y he aquí lo imprevisto: el gobierno francés, que tan liberal se había mostrado con anterioridad al no estorbar que fuesen impresas en su territorio las desterradas ediciones originales de James Joyce, D. H. Lawrence, Henry Miller, etc., en esta ocasión decidió impedir la circulación de *Lolita*; en cambio, ni las

aduanas ni el correo de los Estados Unidos, tradicionales agencias puritanas, han puesto reparos a su libre entrada. Con lo que se ha dado lugar a la divertida situación de que, mientras en Francia constituye un delito la exportación de este libro, cualquier habitante de los Estados Unidos puede importar cuantos ejemplares se le antojen. Y las estadísticas demuestran la numerosa y efectiva realidad de tal antojo.

¿MERO ESCANDALO?

EL RECIENTE segundo número de *The Anchor Review* incluye varios capítulos de *Lolita*, así como un epílogo especial de su autor y un "prefacio" de F. W. Dupee. Por otra parte, *Partisan Review* y *Saturday Review* le han dedicado sendos, favorables comentarios. Todo ello hace pensar que hay algo más, en esta explosiva novela, que un mero "éxito de escándalo". Quisiera yo aventurar una opinión mejor fundada. Pero de los dos únicos ejemplares de la insólita obra de Nabokov que, hasta hoy, he visto en las librerías de la ciudad, uno estaba incompleto; el otro, tenía marcado un precio muy superior a mis posibilidades del momento.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

“¿QUIÉN PUEDE, hoy día, ignorar a Borges?”, exclamó Dominique Aury al leer sus *Ficciones*.

Quiso decir: Los literatos franceses no tenemos derecho a ignorar a Borges ahora que ya fue traducido por Gallimard (París, 1951). Más optimista, Roger Caillois asegura que “Actualmente puede decirse sin paradoja que Borges es más conocido, más admirado y, sobre todo, más estudiado en las márgenes del Sena que en las del Río de la Plata.” Es claro que eso puede decirse sin paradoja, pero no con verdad. Y lo asombroso es que los editores de Borges utilicen ambos textos como *slogans* (ellos dirían *réclame*) en solapas y fajillas. La bibliografía francesa de Borges registra hasta la fecha notas y reseñas bibliográficas en revistas y periódicos literarios únicamente, si se exceptúa el ensayo de Étiemble de *Las Temps Modernes* (septiembre de 1952, N° 83, pp. 512-526) y el de Paul Bénichou, *Le monde de José [sic] Luis Borges* (*Critique*, agosto-septiembre de 1952, Nos. 63-64, pp. 675-687), luego ampliado en *Les Lettres Nouvelles* (noviembre de 1954, N° 21, pp. 680-699). Cero libros.

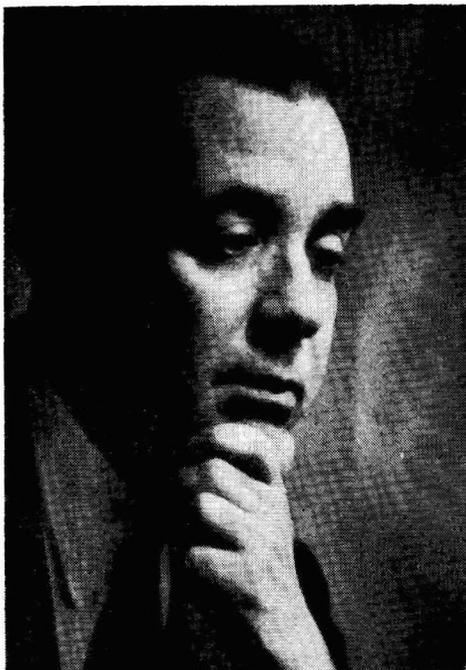
En las márgenes del Plata se han publicado tres obras por lo menos, y una en México, de autora argentina. Adolfo Prieto opina en contra de *Borges y la nueva generación* (Buenos Aires, Editorial Letras Universales, 1954), Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, conjuntamente, se acercan a *Borges, enigma y clave* (Buenos Aires, Editorial Nuestro Tiempo, 1955), José Luis Ríos Patrón lo incluye entre los “clásicos del siglo xx” en su escueto *Jorge Luis Borges* (Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1955), y Ana María Barrenechea ha estudiado con maestría irreprochable *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (México, El Colegio de México, 1957, 189 pp.). Paradójicamente, este libro obtuvo una curiosa reseña en esta misma revista (julio de 1957, vol. XI, N° 11, pp. 30-31). Mejor dicho, se toma de pretexto el libro (“que será siempre un breviario de primera mano para el estudio del fabulador argentino”) para tejer una breve intriga fantástica: Borges ha vivido fuera del mundo que lo rodea, Borges por eso ha hecho una obra vacía, Borges ignora que existen “víboras nucleares que muerden los pies de los que pasan y destruyen su cara. Simples enemigos terrenos del hombre, fieras terrestres. Jorge Luis no las conoce.”

De cierto no se sabe que Borges haya hecho tales declaraciones de ignorancia a propósito de las actuales alarmas atómicas. Lo más que podría deducirse de la simple observación de su obra sería cierto escepticismo acerca de las virtudes generativas del átomo ruso. Y esto concretando al extremo una opinión suya de 1946, la que exacerbó a sus lectores con seudónimo de progresistas; puede verse ahora en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires, Sur, 1952, p. 45):

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

El más urgente de los problemas de nuestra época (ya denunciado con profética lucidez por el casi olvidado Spencer) es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo; en la lucha con ese mal, cuyos nombres son comunismo y nazismo, el individualismo argentino, acaso inútil o perjudicial hasta ahora, encontraría justificación y deberes. Sin esperanza y con nostalgia, pienso en la abstracta posibilidad de un partido que tuviera alguna afinidad con los argentinos: un partido que nos prometiera (digamos) un severo mínimo de gobierno.

El párrafo anterior y no una trase del mismo libro que suele citarse eludiendo el contexto (“el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble”) le ha valido a Borges la saña de quienes creen que una matanza colectiva puede



Borges— “lucha con ese mal”

justificarse por razones de Estado. Quienes se aliaron a Hitler no pueden comprender la sencilla beligerancia de Borges en favor de la República Española, durante la guerra civil; en favor de las democracias, en la segunda guerra mundial; y del pueblo argentino, bajo la dictadura peronista.

En sus poesías, en sus obras de ficción y de crítica, hallará el lector no prevenido las manifestaciones ciudadanas de este hombre al que se juzga desentendido de su mundo y su tiempo. El *Epílogo de El Aleph* (Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1949, p. 146) contiene esta somera declaración.

En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *Deutsches Requiem* quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros “germanófilos”, que nada saben de Alemania.

Profundas observaciones sobre el pueblo argentino se encuentran en *Nuestro pobre individualismo* (*Otras inquisicio-*

nes, pp. 43-45), en su *Anotación al 23 de agosto de 1944* (*Idem*, pp. 156-158); apasionadas defensas de su lenguaje, como la que cito, extraída de *Las alarmas del doctor Américo Castro* (*Ibidem*, p. 37):

He viajado por Cataluña, por Alicante, por Andalucía, por Castilla; he vivido un par de años en Valldemosa y uno en Madrid; tengo gratuitos recuerdos de esos lugares; no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. (Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda.)

Sus mismas rectificaciones, de impresionante sinceridad, alegan una conmovida búsqueda del espíritu de su pueblo:

Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *mafia*, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. Siente con D. Quijote que “allá se lo haya cada uno con su pecado y que “no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello” (*Quijote*, I, xxii). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; esas dos líneas del Quijote han bastado para convencerme del error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad.

La primera edición del *Evaristo Carriego* (Buenos Aires, M. Gleizer, editor, 1930), presenta una página de punzantes cargos contra Rubén Darío, buena muestra de “aquel estilo suyo, tajante y pendenciero”, que subrayó Raimundo Lida; en la segunda edición (Buenos Aires, Emecé, 1955, p. 55), que aparece como el volumen IV de sus *Obras completas*, lleva al pie esta nota no menos sincera:

Conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito. En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora. (*Nota de 1954.*)

Otros tantos descubrimientos podrán hacer los lectores de los cinco volúmenes de las *Obras completas* que a continuación se describen: I) *Historia de la eternidad*, adicionada de *El tiempo circular* y *La metáfora*; II) los *Poemas* (1923-1953), aumentan diez años de labor, visible en cuatro poesías nuevas; III) *Historia universal de la infamia*, también aumentada; IV) *Evaristo Carriego*, incluye, entre otras adiciones, la *Historia del tango*; y V) *Ficciones* proporciona tres nuevas de ellas: *El fin*, *La secta del Fénix* y *El Sur*. Los cinco volúmenes publicados entre 1953 y 1956 dan un total aproximado de 840 páginas de sorpresiva lectura, o relectura en su caso. La obra de Ana María Barrenechea puede ser, de hecho lo es, una excelente brújula para marear Borges; los cinco capítulos de sagaz penetración alcanzan los hilos impalpables de “la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges” como quiere el título de la autora. “Será siempre un breviario de primera mano para el estudio del fabulador argentino”, como sospechó la curiosa reseña publicada en esta revista.

ESTA
REVISTA
NO

tiene agentes
de
suscripciones



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



EL RENACIMIENTO EN ITALIA, por *J. A. Symonds*.
(2 tomos empastados en tela. 224 ilustraciones. 2,184
pp. Cuadros cronológicos y valiosas referencias biblio-
gráficas). \$ 250.00

RECURSOS E INDUSTRIAS DEL MUNDO, por *E. W. Zimmermann*. (Empastado. 776 pp.). \$ 120.00

LOS PARTIDOS POLITICOS, por *Maurice Duverger*.
(457 pp.). \$ 30.00

HISTORIA DEL PENSAMIENTO SOCIALISTA, LOS
PRECURSORES (1789-1850), por *G. D. H. Cole*.
(1er. Tomo. 340 pp.). \$ 25.00

ACTAS DEL CONGRESO CONSTITUYENTE (Varios).
(Empastado. 688 pp.). \$ 75.00

LAS ESTACIONES Y OTROS POEMAS, por *Sara de Ibáñez*. (230 pp.). \$ 20.00

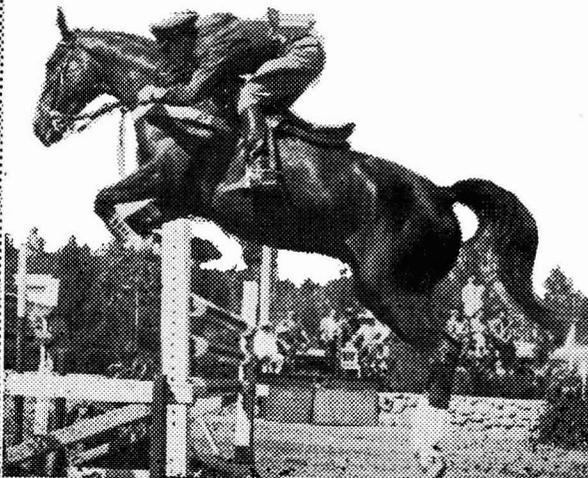
LA ELABORACION ARTISTICA EN TITANO BAN-
DERAS, por *E. Speratti*. (280 pp.). \$ 20.00

AZUCAR

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

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

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



Steele

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

LA
MEJOR
DEL
MUNDO...



Porque:

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

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



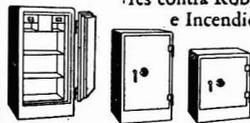
CAJAS
FUERTES

Contra
ROBO
Contra
INCENDIO
Steele

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

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

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

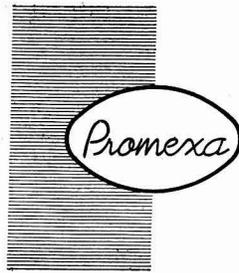


Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

H. Steele y Ca., S.A.

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

PROMEXA, S. A.



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

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

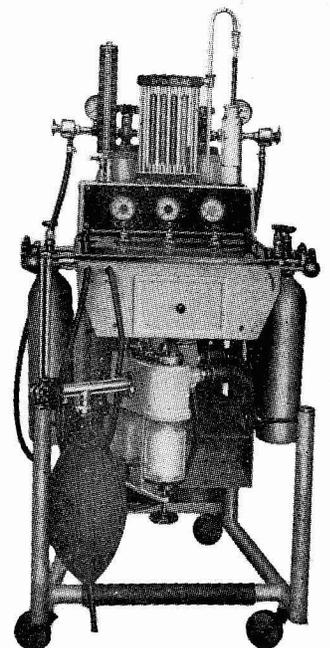
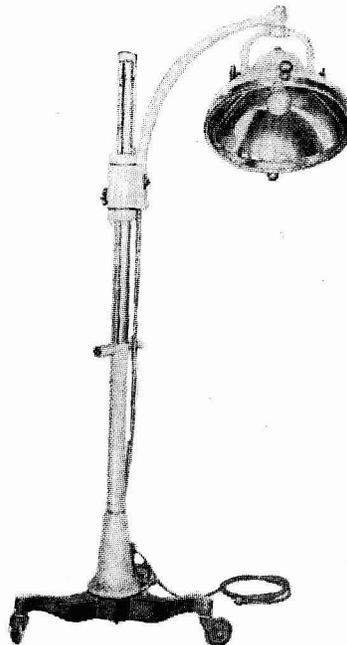
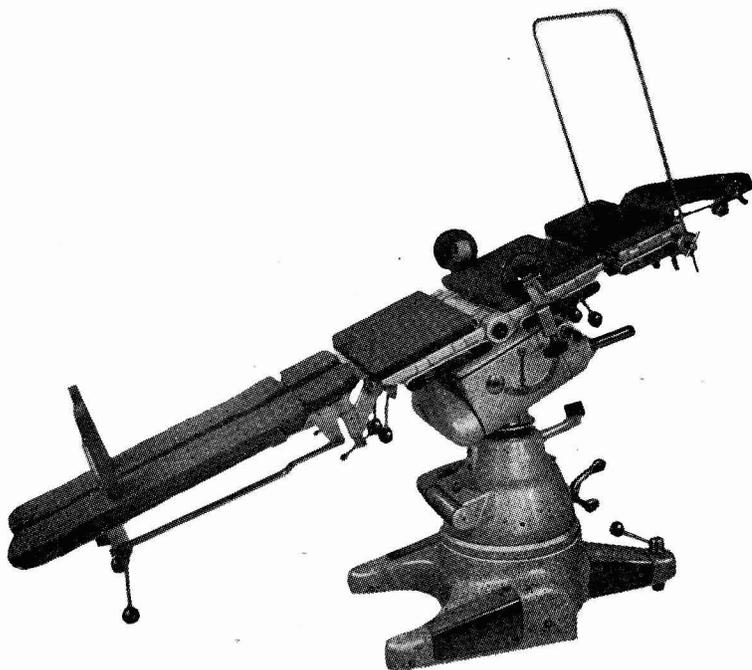
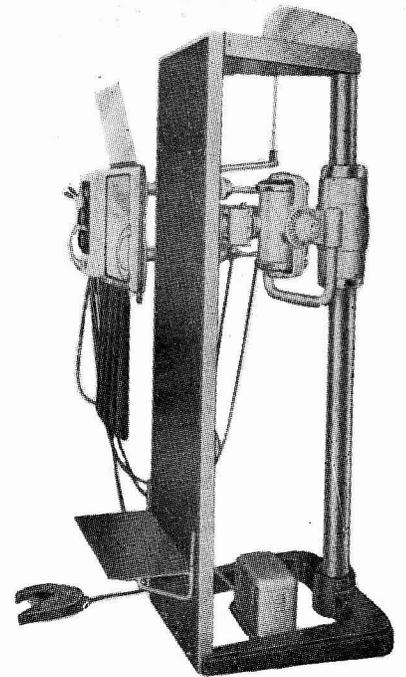
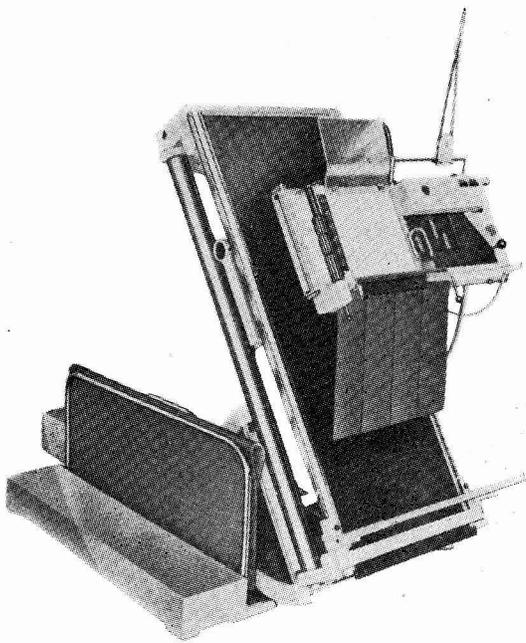
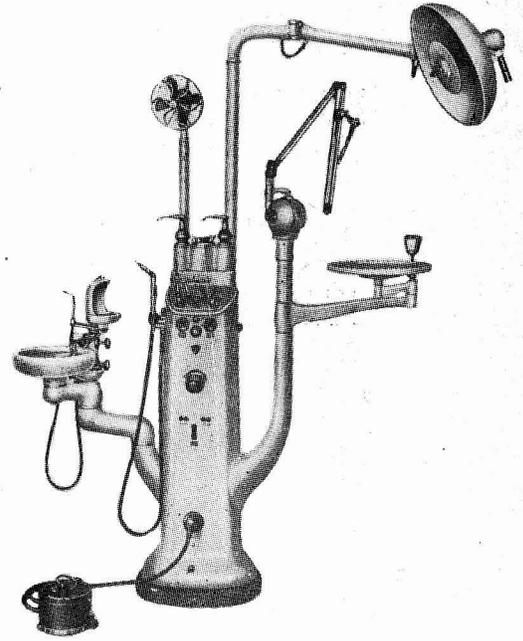
Pone a disposición de ustedes las líneas de:

CHIRANA:

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

CHIRON:

Instrumental médico general.
Instrumental dental general.





La Mesa Redonda Panamericana de la Ciudad de México

CUARTO CONCURSO LITERARIO DE OBRAS PARA NIÑOS

(patrocinado por el diario NOVEDADES)

CONVOCATORIA

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

El jurado calificador estará integrado por las siguientes personas:

Manuel Bernal (Tío Polito) narrador de cuentos infantiles.	Srita. María Teresa Chávez Bibliotecaria.
Sra. Teresa Castelló de Iturbide escritora de cuentos infantiles.	Sra. Elena Picazo de Murray Mesa Redonda Panamericana.
Sr. Lic. Gonzalo Chapela periodista y representante de "Novedades".	Sra. Profa. María Vilchis de Rodríguez. Srita. Profa. Dionisia Zamora.

B A S E S :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. El fallo del jurado será INAPELABLE.

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

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

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

d) La participación del concursante será como sigue:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fecha:

Título de la obra concursante:

Pseudónimo del autor:

Número de palabras que contiene:

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

Firma del Autor.

Firma del Traductor, si lo hubiere.

Firma del Ilustrador, si lo hubiere.

Firma de cualquier otro colaborador, si lo hubiere.

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

El título de la obra.

Pseudónimo del autor.

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

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

17. Todas las obras concursantes deben ir dirigidas a:

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

a/c CENTRO ESCOLAR PANAMERICANO

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

México, D. F.

FECHA: 30 de octubre de 1956.

Cuauhtémoc

VIDA Y MUERTE DE UNA CULTURA

Populibros

"LA PRENSA"

INCORPORA A SU SELLO
EDITORIAL UN
VIGOROSO RELATO DE
AQUELLOS DIAS
DESCRITOS
VIVIDAMENTE POR LA
INSIGNE PLUMA DEL
ESCRITOR
HECTOR PEREZ MARTINEZ,
QUIEN NOS HACE VIVIR
INTENSAMENTE LA
EPOPEYA DE LA
CONQUISTA DE MEXICO



TAMAÑO BOLSILLO
se venden EN TODAS PARTES



Dos poemas

de

Jaime Torres Bodet

(de "Sin Tregua", libro en preparación.)

RECUERDO

DESCUBRO, en el olvido, una sonrisa,
pero los labios no, que me la dieron;
una mirada y no su contenido;
a veces todo un rostro, pero entonces sin cuerpo;
una calle, una casa,
pero no la ciudad donde las vimos;
un número que fue sin duda urgente:
sumando de guarismos impecables,
cifra de intimidades misteriosas,
un número de alcoba, o de teléfono,
capaz de abrir palacios invisibles
en pisos para siempre abandonados.

Extraigo de la nada un viejo puerto.
Y, sobre el puerto, un mástil. Y en la punta
del mástil solitario, una bandera.
Pero no sé qué júbilos proclama
ni quién la izó frente a la rada oscura.

Surgen, después, un trozo azul de cielo
y un granado en la luz de un sol de estío . . .
Y, de nuevo, los ojos imperiosos,
la sonrisa desnuda y sin objeto,
el número vacío de substancia,
y la calle y la casa inexplicables
y, sobre el viejo mástil, desplegada
por un viento sin viento,
la bandera sin causa, terca y sola . . .

Y todas esas ruinas forman, juntas,
lo que llaman los hombres un recuerdo.

EXODO

VENÍAN del terror y del tumulto,
huyendo de provincias bombardeadas
en donde solamente
siguen doblando a muerto esas campanas
que nadie ha visto y que ninguno atiende.
Venían de los límites de un mundo
perdido para siempre . . . ¡y perdido por nada!

Traían a caballo, a pie, en carrozas
de pompas funerarias,
o sobre antiguos coches de bomberos,
todo lo que se salva
—en el minuto ciego de la angustia—
de lo que fue un hogar, una costumbre,
un paisaje, una época del alma:
el retrato de un niño vestido de almirante,
el proyector de una linterna mágica,
un reloj descompuesto, un calendario,
la funda de un paraguas,
el pasaporte oculto donde sangran las visas
y, junto al corazón, no una medalla,
ni una carta de amor, sino un paquete
de billetes de banco — porque todos,
hasta los más modestos, esperaban
comprarse un porvenir dichoso y libre
al llegar a la aduana deseada.

Venían sin rencor, sin pensamiento,
formando un gran ciempiés de sombras cautas,
sorprendidos de ser tan numerosos
y de no descubrir en tantas caras
ni una sonrisa amable, ni unos ojos
donde verse, al pasar, sin desconfianza.

Iban hacia el destierro con el mismo
premoso paso, anónimo y oscuro,
que los llevó —en la paz abandonada—
al taller, a la escuela, a la oficina,
pidiéndose perdón unos a otros
cuando la multitud los agolpaba
en un recodo estrecho
de la ruta polvosa, ardiente y larga.

A veces una cólera surgía.
Era una llama rápida,
la luz de un grito que lograba apenas
probar hasta qué punto les mentían
el cielo, el sol, el viento, las distancias.

Pero pronto volvía a integrarse el silencio.
Porque nada hay tan mudo como una tribu en marcha
desde el amanecer hasta el exilio,
a pie, a caballo, en coche,
en carros de combate, en ambulancias,
ejército que avanza preguntándose
a cada instante si la blanca torre
adivinada al pie de la colina
anuncia ya la etapa:
el pajar donde pueden los vencidos
hallar al fin un sueño sin fronteras
sobre un suelo que ayer era una patria . . .

EL BALCON

Por Francisco TARIO

Dibujo de Juan SORIANO

EL MÉDICO expresó que no, que no consideraba probable que le siguiera creciendo la cabeza al niño, aunque tampoco podría asegurarlo. Sí le recomendó a la madre que lo preservara del sol en verano, de los paseos excesivamente largos y de las noches demasiado húmedas. En especial, del viento.

Se habían quedado solos en el mundo y esto les hacía sentirse inmensamente felices.

Les parecía que el mundo entero les pertenecía, que el mundo en toda su inmensidad era suyo, aunque ambos vivirían del mundo una impresión en extremo discreta. Para ellos dos el mundo era poco más que su balcón y su casa y aquella solitaria calle —la principal—, a un extremo del pueblo, y a la cual miraban todas las tardes, todos los días, quisieran o no, pero a la que raramente salían, pues ello era como evadirse del mundo, escapar de su felicidad y exponerse a perderla un buen día para siempre. Madre e hijo, a su manera, convenían en que permaneciendo en la casa protegían su dicha, defendiéndola de todos los riesgos.

No era una madre común y corriente, sino diferente a las demás, y sentía a su hijo en su alma también de un modo distinto. Es difícil explicarlo. Aquel niño le traía a la memoria los cuentos que oía de pequeña. No es que recordara en sí los cuentos, ni siquiera a qué se referían, ni quién o en qué lugar se los habían contado; mas simplemente con sentarse a su lado le parecía que volvía a escucharlos, transportándose en compañía de él a un país hermoso y triste, como sólo existe en las páginas de los libros.

Algo así debía sentir el niño, pues se quedaba muy quieto, dejando que su madre lo mirara. Y balanceaba la cabeza.

Por las tardes, ya que el sol iba cediendo, solían salir al balcón, sentándose cada cual en su silla. De un lado estaba la calle y, en sentido opuesto, el bosque. Atrás del bosque, la montaña. Por allí era justamente por donde el sol se ponía a diario. Entonces el bosque resplandecía, se podían contar los árboles uno a uno y tocarlos casi con la mano. Mas suavemente los árboles empezaban a oscurecerse más tarde, formando una sola copa oscura, y el viento comenzaba a soplar.

Aquí era cuando la madre recogía con precipitación las sillas y cerraba el balcón de golpe.

Ya comenzaba la noche y deseaba proteger la cabeza del niño. Las noches eran muy frescas y, por si fuera poco, ventosas. Aquella oscuridad y aquel viento la llenaban de zozobra, haciéndole pensar que en cualquier momento podían tomar de pronto a su hijo, envolverlo y apresararlo y llevárselo consigo. Todo esto la consternaba.

Los vecinos solían preguntarse —y alguna vez se lo preguntaron a ella— qué hacía con su hijo en el balcón durante tanta interminable tarde. Ella simplemente sonreía. Por nada del mundo lo hubiera dicho, jamás reveló la verdad, consideran-

do que si lo hiciera sería como abrir las puertas de su casa y permitir que su casa se llenara de vecinos. Toda su felicidad entonces se iría a pique, como un barco, y su hijo y ella quedarían flotando solos, en una soledad distinta, a merced de los vecinos y las olas.

Le gustaba la voz de él, en el balcón, relatándole sus sueños. Y ella se asombraba de estos sueños, no parecidos a los que ella tenía, y que le hablaban de un mundo misterioso, no hecho para nosotros, donde todas las cosas eran distintas. Sospechaba que sólo una inmensa cabeza, una cabeza poco común como la de su niño era capaz de sobrellevar tal cantidad de sueños. Que únicamente de una cabeza así podía derivarse semejante dicha. Era el pago.

Mas cuando él no tenía ya qué contar, bien porque aquella noche no había soñado o porque había contado ya todo sus sueños o repetido el mismo infinidad de veces, la mujer se acongojaba y, dejando de mirar al niño, se ponía a pensar asustadamente en su cabeza. La enorme cabeza del niño entonces sí que la sobresaltaba. Cuánto debería pesarle aquella estúpida cabeza, mirándolo como estaba ahora, recogido en su asiento y con la cabeza a cuestras.

Sólo un viejo pensamiento devolvíale su felicidad perdida; aquel pensamiento que le decía que sólo en virtud de la desmesurada cabeza le sería dado conservar siempre al hijo consigo. Sentía entonces un bienestar tembloroso, que le subía como un vino del alma, máxime si alcanzaba a descubrir algún niño que cruzaba la calle, alejándose cada vez más y sin cesar de su pobre madre. Nada la descorazonaba tanto como esos niños que crecían, corrían y reían lejos de sus madres. Como esos niños de menudas cabezas que lanzaban piedras al agua y se pasaban la vida



en la escuela. Todos los días. Todos los años. Era inaudito.

En su casa, en cambio, la vida era diferente, prodigiosa. No tenía sino que alargar la mano y allí estaba siempre el niño, esperándola. Tampoco él pensaba en salir; no lo apetecía. En alguna ocasión lo había intentado —hasta la confitería— y había vuelto confuso y triste, rendido de transportar consigo su cabeza, clavada como una estaca entre los hombros. Unos niños le gritaban o pretendían acorralarlo y otros le hacían señas desde sus ventanas, levantando los visillos. No le complacían estos paseos y rara vez, tras de verificarlos, lograba conciliar el sueño. Eran noches terribles. La cabeza le pesaba, le pesaba y no había forma de que lograra acomodarla sobre la almohada.

Bien que se lo decía ella: si su felicidad estaba allí —en el balcón, en su cuarto, en el pequeño patio de la casa, donde él tantas veces se quedaba dormido. Entonces ella se ponía en puntas y por la ventana de la cocina se le quedaba mirando. No se cansaría de mirarlo. Daba gracias a Dios, y lo miraba y lo remiraba, agradeciendo a Dios el raro privilegio que le había sido otorgado, y sonriéndole y sintiendo que Dios también le sonreía y que algunas tardes, no todas, Dios descendía hasta su balcón y se sentaba entre ellos. Pensaba que entre su hijo y Dios, y entre su hijo y ella, mediaba como un acuerdo expreso del cual no convenía poner al tanto a los vecinos.

Tal vez su sonrisa fuera insulsa, pero constante y muy misteriosa. Y el niño sonreía también, aunque con menos frecuencia.

Cuando miraba tras los cristales, ya que su madre había cerrado el balcón, y cruzaban el aire infinidad de pájaros veloces, él dejaba de sonreír y experimentaba cómo aquella celeridad de los pájaros invadía todo el cuerpo, salvo la cabeza. Es de suponer que le hubiera gustado seguirlos, viajar con ellos, volar y elevarse como un globo cautivo. Ser la irrisión de todos e incluso abandonar a su madre. Mas pronto se arrepentía de todo eso, rompía débilmente a llorar y, balanceando su cabeza, que a aquella hora de la tarde siempre empezaba a dolerle, iba en busca de su madre. Hacía que su madre se sentara con él y le explicara ciertas cosas. Volvía entonces su felicidad y pestañeaba inquietamente. Lo que le explicaba su madre era que esa y no otra, era la felicidad. Que no existía más felicidad que aquella.

Pero una tarde ocurrió lo previsto.

Ya el reloj daba las seis y el niño no aparecía. Más tarde sonaron las siete y el reloj permaneció en silencio. Se hizo, en fin, de noche. Una noche por demás ventosa y el reloj continuó sonando. Muy pronto serían las diez. Ya estaba allí la medianoche. Nada se oía en el pueblo, nada parecía existir en la espantosa noche, a excepción de una campana que rompió a doblar de pronto, a tan intempestiva hora. Y ella supo que era su hijo —porque ¿quién más podría ser?— quien hacía sonar la campana de ese modo. Siempre había mostrado una extraña ansiedad incomprendible por hacer sonar una campana. Y cuando la campana calló, la mujer sintió que se moría de pena. “¿Hacia dónde habrá escapado el niño ahora?” —se preguntaba. También ella se lo imaginó volando, pequeño y enorme como un globo, manoteando a tientas en el aire,



perdido. Lo presentía ahora sobre el pueblo. Aquí o allá, pero sobre el pueblo, a merced del aire y a oscuras. Aquella inícuca oscuridad del cielo la cegaba. No la dejaba mirar, buscarlo.

Ya iba camino del bosque, sin saberlo, revolviendo con los pies las hojas, levantando torbellinos de hojas, asustando de paso a los pájaros. Sin saberlo, iba ya formando parte de aquella presurosa noche que le encogía el ánimo. ¿Qué tiempo llevaría el niño caminando, llamándola sin cesar por entre los árboles, tropezándose y enredándose en las ramas, tratando de volver a casa? Echó cuentas del tiempo: qué mortal consancio. Aunque pudiera ser que el niño durmiera. Para aquella horas siempre estaba dormido. Entonces recordó un sueño, la primera noche que llamó al doctor. El niño, en su sueño, dormía, mas en tanto su cabeza crecía, crecía y estallaba de improviso. Simultáneamente el cuarto se llenaba de mariposas. Mas el doctor había dicho que ni aun en sueños ocurren semejantes cosas y que hacía mal en imaginárselo de esa manera.

Ya estaba haciéndose de día, una esplendorosa mañana, y el bosque iba quedando atrás, cubierto de hojas. De no haber llevado tamaña prisa le habría agradado detenerse y escuchar durante un buen rato el raro rumor de las hojas. Quizás, a pesar de todo, se sentara. ¿Hacia mal en escucharlo? ¿Qué mal podría haber en que una mujer, a quien su hijo se le ha perdido, se siente un momento en el bosque y se ponga a escuchar esa música? ¿Qué otra música mejor y más suave que la de esas limpias hojas que nacen y mueren en el árbol y que después caen y vuelven a vivir de nuevo, tan pronto empieza a soplar un poco de viento? Se sentaría allí, desde luego, aunque después siguiera buscando a su hijo.

Pensaba ahora en el balcón. Y en cuando era joven. No recordaba, por cierto, haber sido niña alguna vez. Aquel día en que se casó todo el firmamento estaba azul y su balcón cubierto de flores. Tenía presente su rostro como si se mirara a un espejo. Cuán lejos se hallaba aquel día de imaginar que su marido moriría tan pronto. La última vez de todas lo vio vestido de soldado. Adiós, adiós, le decía. De soldado su marido. ¿Y para qué? Se echó a reír, sin quererlo. Mas tanto y tanto pensaba, tal era el ruido de sus pensamientos que había dejado de prestar atención al raro ruido de las hojas. La vida le pareció extraña, hermosa, triste y larga como un monótono sueño. Sintió ganas de llorar y después de reír alocadamente y por fin, de cubrirse todo el cuerpo con aquellas hojas.

Le pareció como que se dormía, pero por una eternidad de años.

“Debo seguir —admitió—. He de regresar a casa cuanto antes”. Y luego: “No me dejaré embaucar; no debo. Es probable que él me espere, pues va siendo hora del desayuno”.

Y así lo hizo, sacudiendo de sus faldas hasta la última hoja. Allá iba.

Y he aquí que cuando llegó a su casa, ya muy entrada la mañana, se encontró con que su hijo sí estaba allí, como suponía. Acababa de levantarse y los dos rom-

pieron a llorar. La mayor parte del día lloraron, sin saber aproximadamente por qué. Recorrían la casa llorando. Visitaron toda la casa y el patio, sin dejar ni un instante de llorar. Todo a la vez los conmovía y todo los inundaba de gozo. Todo era leve y claro y nuevo para ellos, como en una clara dicha.

Por la tarde, alrededor de las tres, abrieron de par en par el balcón y se sentaron en él, como de costumbre. Era el último día del verano y se podían contar uno a uno los árboles en el bosque. Preguntó ella:

—Dime, ¿soñaste algo?

Pero eran ya perfectamente invisibles, y la casa entera, desde hacía muchos años, permanecía cerrada, incluyendo el balcón. Ningún vecino en el pueblo recordaba ya quién habría podido habitar en otro tiempo la casa.

TOYNBEE, AMERICO CASTRO Y EL MUNDO HISPANICO

(Viene de la pág. 2)

matizada, y le interesa diferenciar a los pueblos occidentales entre sí).

“Parto de la creencia —afirma— de haber realizado el pueblo hispano obras de alto valor, en enlace casi siempre con situaciones muy apretadas y desapacibles.” Esas situaciones quedan ya definidas en *España en su historia*, y los estudios subsiguientes no han modificado en esencia la trayectoria de Castro. “Un pueblo mantiene sus preferidas (y por tanto posibles) maneras de actividad valiosa, mientras le dura el ímpetu vital, o hasta que es modificado interiormente por otras gentes que vengan a mezclarse con él, o es aniquilado por algún cataclismo. Las invasiones germánicas acabaron por modificar la vividura [es decir, el modo como los hombres viven dentro de la morada de la vida y reaccionan frente a su horizonte vital] del pueblo romano; los franconormandos cambiaron la estructura de los británicos; gentes del Norte de la Península Ibérica, entrelazadas con la acción secular de moros y judíos, forjaron la especial disposición de vida de los españoles.” España nace como drama, como conflicto, en las vicencias de esas gentes del Norte en contacto agobiador con otros grupos —moros, judíos— más poderosos, ricos, hábiles o pacientes que ellos, frente a los que había que imponerse por un esfuerzo de cordial y apasionada autoafirmación. El mito de Santiago, hermano de Jesucristo, ayuda a los primitivos españoles a sobreponerse a sus terrores. Sólo una constante vigilancia —que no excluye la insidiosa asimilación de elementos, materiales y actitudes de moros y judíos en la estructura del idioma español y en la vida íntima de los españoles, permite a los hombres del Norte sobrevivir y, finalmente, imponerse, habiendo sido previamente moldeados por el conflicto interior que su convivencia con árabes y judíos les imponía. La situación de crisis permanente que Castro ve en la formación de los españoles en la Edad Media impone, claro está, ciertas limitaciones. Hay que renunciar, de momento, y quizá en algún caso en forma

definitiva, a los “lujos”: poesía lírica, confort, actitudes racionalistas. Todo ello llegará a España más tarde que a otros países. El racionalismo, sobre todo, supone cierta objetivización de que el español, sumido en sus conflictos íntimos, se siente incapaz. A nadie se le puede exigir que piense con claridad sobre problemas externos mientras se siente agobiado por hondas crisis interiores. En lo que el racionalismo tenía de elemento perturbador del orden religioso y teológico, era también grave amenaza para la conciencia española, que se había impuesto frente a la superior cultura árabe ayudada en gran parte por la creencia en la superioridad de sus valores religiosos.

Naturalmente habría que distinguir aquí por una parte la aplicación de las teorías históricas de Castro a la historia de España, y por otra el cuerpo teórico mismo. La interpretación que da Castro a la historia de España ha sido criticada en algún punto concreto por varios especialistas, rechazada en su totalidad por otros. Parece más útil en su carácter de hipótesis de formación del pueblo español que para explicar las sucesivas vicisitudes de este pueblo en siglos posteriores, tales como el XVIII y el XIX, en que los factores racionalistas y *européizantes* pesan más. Jean Sarrailh, en *L'Espagne éclairée dans la 2ª moitié du XVIIIe siècle*, muestra cuán intensa es la corriente racionalista en España en aquella época; Campomanes hace de Hobbes (más que el del *Leviatán*, el Hobbes del *De Cive*) la clave del pensamiento político español de ciertos grupos. Vicente Llorens ha analizado sociológicamente con gran finura las posibilidades de adaptación y desarrollo de ciertas ideas dieciochescas en los grupos de españoles desterrados en Inglaterra en la época romántica. El libro de Bataillon sobre Erasmo indica un poderoso influjo “moderado” en la España renacentista. Toda interpretación “liberal” o “progresista” de la historia de España subraya la presencia de valores racionalistas en España. Finalmente, la obra de Menéndez Pelayo sobre la ciencia es-

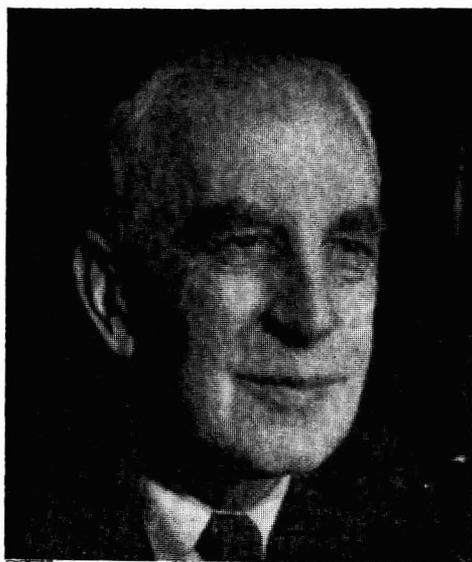
pañola fue un intento, en gran parte frustrado, encaminado a mostrar que en España había ciencia "como en cualquier otra parte".

Pero no basta mostrar que en España haya habido ciencia, racionalismo, ateísmo, erasmismo, etc., pues lo que Castro postula no es la exclusión de tales ideas y valores de la historia de España, sino su carácter marginal, y, a la postre, inoperante. El estudio de Castro sobre el erasmismo en España muestra, por ejemplo, cómo las tendencias utópicas y conciliadoras difundidas por España en la primera mitad del siglo XVI se desvanecen a la primera dificultad sin dejar rastro en la política española o en la actitud vital del pueblo. El trabajo de Earl Hamilton sobre la política económica de los Austrias, *War and Prices in Spain: 1500-1750*, permite observar una vez más la imposibilidad de objetivar valores (en este caso los económicos) característica de un pueblo no racionalista: los Austrias (e incluso los primeros Borbones, antes de que se impongan las nuevas teorías económicas) se preocupan ante todo de la justicia social, muy poco de la economía como tal. Hamilton estudia la curva de los salarios obreros y la de los precios y observa que la primera siempre se sitúa por encima de la segunda. Se produce, pues, la crisis de la industria española en gran parte porque los precios que el gobierno obliga a mantener bajos no dejan margen de beneficios suficiente para hacer frente a una crisis o para ampliar las empresas. En Inglaterra ocurre todo lo contrario.

El siglo XVIII, que señala el apogeo de las ideas racionalistas, es también el del triunfo de lo popular. El Goya que analiza Ortega y Gasset (en *Papeles sobre Velázquez y Goya*) es el ejemplo máximo de fusión de estas dos tendencias: el hombre del pueblo se convierte a las ideas progresistas, las incorpora a su obra, y hace que sus imágenes —violentas, chillonas, sombrías, desesperadas— se pongan con frecuencia al servicio de las ideas liberales. Pero esta síntesis se repite pocas veces a lo largo de la historia de España.

Y cuando la síntesis no se produce, lo racional queda en posición marginal. Curiosidad, novedad, instrumento para alcanzar fines muy concretos; no forma de vida. Y, al mismo tiempo, lo hispánico penetra en la conciencia de otros pueblos más racionales y objetivos como curiosidad y también con carácter marginal. Quienes no sientan previa simpatía por las acciones y creaciones de un pueblo —señala Castro— no las aceptarán por valiosas por mucho que las encarezamos. Sin una adecuada receptividad para cierta clase de valores, éstos pueden resbalar sobre la sensibilidad del lector; así aconteció al teatro de Shakespeare en el siglo XVIII, y lo mismo ocurre hoy con grandes valores de la historia asiática, o ignorados o incomprendidos. "Todos los pueblos poseen una morada vital y a veces hay entre ellas aparentes analogías, e incluso un análogo mobiliario humano [ferrocarriles, carreteras, hoteles, etc.] Piénsase entonces que el mundo de los hombres es uno, y que llegará a serlo del todo cuando los beneficios de la civilización se extiendan aún más. Obsérvese, no obstante, que mucho de lo visible en dicho 'mobiliario' vital no deriva auténticamente de las posibilidades de la pro-

pia vividura." La existencia en el mundo hispánico de instituciones consagradas a la ciencia y al racionalismo, y la presencia, incluso abundancia a veces, de ciertas manifestaciones exteriores de ciencia y técnica —ferrocarriles, automóviles, incluso centros de energía atómica, como pronto los habrá— no significa que dichas instituciones y tales productos de la ciencia y la técnica ocupen en el mundo hispánico el mismo lugar que en otras partes. El mundo hispánico acepta los valores técnicos "objetivos", pero colocándolos al servicio de la glorificación de la persona, de la exaltación de los valores humanos tales como el voluntarismo, el personalismo, el caudillismo. Lo abstracto y general se hace concreto y apasionado, personal, violento, arrebatado. Un ejemplo literario ayuda a precisar estas diferencias: pensemos en los sutiles matices que separan el Don Juan español de Tirso, vendaval



Toynbee— "es también dialéctico"

de pasiones, en que el desbordamiento de la voluntad de vivir y triunfar desemboca en problemas teológicos frente a un Dios personal, y el Don Juan reflejado en la cultura francesa por obra y gracia de Molière. El Don Juan español es arrebatado y violento; el francés, más refinado y razonador, trata de inducir a que blasfeme a un pobre mendigo que le pide limosna por amor del Cielo, y acaba socorriéndolo "pour l'amour de l'humanité". Mientras Quevedo y Gracián transforman el estilo literario en la más personal de las armas ofensivas y defensivas, Descartes lo desnuda y simplifica para llegar a "ideas claras y distintas" y abrir paso a todo el racionalismo moderno. La línea que va de Descartes, el que creía que el sentido común era la cosa mejor repartida del mundo, a la Revolución Francesa, con su culto a la Diosa Razón, a la Humanidad, al Progreso, ha sido explorada numerosas veces. Baste señalar que no es posible trazar línea análoga en el mundo de lengua española; las influencias visibles de la Revolución Francesa y su culto al racionalismo en las Constituciones de los países de lengua española hacen más patentes las diferencias que separan ambos mundos. Bien sabido es que las Constituciones de dichos países encubren con frecuencia el más desnudo personalismo y caudillismo. Los "factores reales de poder" se concentran con frecuencia en estos países en manos de un "condottiere", tirano, cacique, o

dictador, que gobierna con frecuencia amparándose en la Constitución violada y pretendiendo salvaguardar los principios democráticos y racionalistas en ella inscritos. Se nos dirá que las Constituciones no se cumplen a la letra —tanto si son racionalistas y democráticas como si no lo son— en ningún país del mundo. También en este caso se trata de una cuestión de matiz. Es cierto que no se cumplen exactamente en otros países; pero las diferencias entre la teoría y la práctica son menos descaradas e irritantes en otras partes. Los recientes estudios sobre la Constitución mexicana de 1857 vienen a confirmar este carácter efímero, artificial y marginal de las grandes reformas liberales y progresistas en los países hispánicos. Las reformas impuestas desde arriba por minorías "europeizantes" y progresistas, bien intencionadas, y con frecuencia llevadas a cabo por hombres de inteligencia y heroísmo jamás bastante alabados, se hallan siempre en peligro al no ser aceptadas sino a regañadientes por la masa de la población. Tal cosa ha ocurrido con el erasmismo en el siglo XVI, con la Constitución de 1812 en la España ochocentista, con la Reforma en el México porfirista. No es extraño que si sumamos tantos matices diferenciales, si añadimos uno a otro todos los rasgos que separan el mundo hispánico de las otras zonas de la civilización occidental, y procedemos con un criterio no histórico, basado simplemente en la situación actual del mundo y no en herencias culturales comunes, llegaremos a conclusiones tan imprevistas como irritantes: el lector de la reciente obra de Vera Micheles Dean, *The Structure of the Non Western World*, se da cuenta con indignada sorpresa de que la obra contiene un largo capítulo consagrado a la América Latina, considerada como parte del mundo en que impera un modo de vida no occidental. Si definimos lo occidental simple y puramente en términos de democracia, tecnología y racionalismo, el libro de Vera Micheles Dean tiene razón, dentro, claro está, de un esquematismo algo forzado, dentro de una visión en blanco y negro que desdén matices y obliga a la autora a clasificar a todos los países, a todas las zonas, en dos únicas casillas, la del mundo occidental y la del mundo no occidental. Y claro está que en ese caso forzoso es reclamar también para España el "privilegio" de pertenecer al mundo no occidental. La cosa es mucho más compleja, y no cabe definir al mundo occidental de manera tan somera. Si subrávamos su aspecto racional, saltan a la vista, en pleno corazon histórico de este mundo —o de la civilización precedente, afiliada a la presente con relación de parentesco, como quiere Toynbee— una serie de posturas irracionales en el mundo griego: el orfismo, el misticismo neoplatónico (y varios aspectos de la obra del propio Platón, etc.). Sin hablar del irracionalismo medieval, de las invasiones de demonios en el siglo XIV y XV, de los delirios colectivos que con frecuencia sacuden a Europa y culminan en el nazismo. Si queremos definir lo occidental por un acendrado amor a la cultura, por la *paideia* de que largamente habla Werner Jaeger, los monasterios medievales, los humanistas del Renacimiento y los enciclopedistas dieciochescos, no nos parece que en el mundo hispánico sea la cultura



Erasmus— "influjo moderado"

menos apreciada que en otros sectores. Un poeta ilustre es más apreciado y escuchado en México, España o la Argentina que en el Canadá o en Estados Unidos. Pasión y razón, aventura y orden, entusiasmo y contención se mezclan en proporciones diversas en las diversas regiones del mundo occidental; la razón pura y desnuda es una abstracción de la que la filosofía europea moderna viene abjurando desde Kierkegaard y Nietzsche, desde Bergson y Unamuno. (Observemos de paso cómo el mundo hispánico sólo ha producido filósofos de talla en el siglo veinte, en la bajamar del racionalismo).

Si, en cambio, definimos lo occidental como una zona de inquietud, de dinamismo, de inestabilidad, no tendremos ya escrúpulo alguno en incluir en él al mundo hispánico. Inquietud, dinamismo e inestabilidad que no excluyen cierta actitud defensiva, e incluso cierta absorción de elementos no occidentales allí donde el occidente (y el mundo hispánico) queda adyacente a culturas no occidentales: absorción de elementos moros y judíos en España, de elementos precortesianos (o en algunos puntos de restos de culturas africanas) en el continente americano. Esto obliga al mundo occidental a entablar un diálogo con culturas no occidentales. El diálogo no ha concluido. Y tales diálogos, aunque sean incómodos, aunque nos estorben en nuestro afán clasificador, aunque nos impongan nuevos problemas y matices nuevos, suelen ser históricamente fecundos.

Ahora bien: la técnica del diálogo tiene otro nombre: se llama dialéctica. La dialéctica aplicada a la historia cuenta con raíces no occidentales: la tensión armónica entre Ying y Yang, la lucha entre un mundo de luz y un mundo de tinieblas entre los primitivos persas (cuyo eco se ha observado recientemente en uno de los textos del Mar Muerto), el maniqueísmo del joven San Agustín. En el mundo occidental, la dialéctica —Heráclito, Sócrates, Proclo, Schleiermacher, Hegel, Marx— es un intento por organizar la naturaleza y la historia según ciertos ritmos, y hacer que de las oposiciones y contrastes surja una posibilidad de movimiento, cambio y progreso. (Para el griego, más interesado en la naturaleza que en la historia, la dialéc-

tica es un método para investigar la realidad y llegar a definir las ideas que sustentan tal realidad.) A partir del siglo XIX la historia ocupa en el mundo occidental, obsesionado con la evolución, el cambio, el progreso, un lugar central; y la dialéctica, en Hegel o Marx, es el punto, que sin cesar se desplaza y progresa, en que historia y filosofía se unen en apretada conexión. Para Hegel, según frase de Ferrater Mora, "los momentos dialécticos de la tesis, la antítesis y la síntesis son los momentos del desenvolvimiento de lo que es en sí hasta llegar, a través de su ser en otro, al ser en y para sí mismo". Es éste el gran descubrimiento del romanticismo alemán, explícito ya en Fichte, implícito en la vida y la obra de Hölderlin, Novalis, y otros poetas románticos: para llegar al ser hay que perderse en la otredad; sólo dejando de ser nosotros mismos podemos volver, enriquecidos, a nuestro propio centro; nos conocemos y nos definimos, no mediante el aferrarnos a nuestro propio ser, sino en la entrega, el abandono, el diálogo; como dirá en nuestro tiempo Breton, *la véritable existence est ailleurs*. El yo necesita del no-yo para definirse y precisarse; el hombre necesita del amor, que lo exalte y lo saque fuera de sí, para no perderse en un estéril narcisismo. El ser de Hegel vuelve a sí mismo tras una larga marcha por la naturaleza y la historia. Todo diálogo —toda dialéctica— implica un salirse fuera de uno mismo, un escuchar que nos convierte por un momento en nuestro interlocutor. Marx aplica el diálogo a un plano estrictamente histórico, halla en la oposición entre las clases sociales las fuentes más activas del cambio histórico y del progreso, y apunta hacia el día en que cese el diálogo porque ya haya llegado el hombre a la plenitud de su ser histórico, a la armonía de sus ímpetus, y pueda dedicarse a la tarea de ser, no a la de luchar por llegar al ser.

En una u otra forma son también dialécticas las grandes obras sobre el ser de los pueblos hispánicos de que hablábamos en la primera parte de este capítulo, y lo es también el libro, más amplio y general, puesto que abarca todas las civi-

lizaciones y todos los períodos históricos, *A Study of History*, de Toynbee. Nos interesa ahora aclarar en qué sentido se complementan tales visiones dialécticas de la historia.

Para Martínez Estrada lo esencial es el diálogo —diálogo desolado y desolador— entre el gaucho y la pampa. Para Paz, el laberinto de la soledad de que el mexicano trata de escapar es la vida compleja e incompleta en que un pueblo trata de interiorizar su proceso histórico y poner paz en los hondos problemas internos que lo desgarran. Para Américo Castro el diálogo entre cristianos, moros y judíos crea la España moderna y también la lastra con una serie de actitudes peculiares y problemas insolubles que hay que ir llevando a cuestras. Si consideramos al paisaje como creación humana —en contraposición a la naturaleza o la geografía, ajenas al hombre, el paisaje es siempre, como quería Amiel, un estado de alma— se trata en todos estos casos de problemas internos, de "vivir desviándose", y la enfermedad propia de los pueblos hispánicos será un desgarramiento íntimo a duras penas superado. Frente a esta dialéctica interna, la dialéctica que propugnan otras tendencias históricas (con excepción, quizá, de algunas páginas de Dilthey) es al mismo tiempo más abstracta y más exterior. No nos reconocemos a nosotros mismos, con nuestros problemas y nuestras esperanzas, en las tríadas de Hegel. Marx es ya más *terre à terre*, y la indignación de sus mejores momentos tiene un sabor más humano que la espléndida serenidad sideral de Hegel. Pero en los pensadores hispánicos a que nos hemos referido hay una recreación artística de las esencias históricas que presta a los conflictos íntimos que describen toda la grandeza trágica y atormentada de un héroe de novela dostoyevskiana y una complicación psicológica sin la cual personas y momentos históricos nos parecen hoy desdibujados y como de cartón. Hegel nos dice que lo concreto puede hacerse espíritu. Castro, Estrada o Paz nos muestran el ritmo fluir de lo concreto espiritualizado, del espíritu concretizado, en el inquieto discurrir interno, en la dialéctica subjetiva de los pueblos hispánicos.



Leviatán— "clave del pensamiento español"

Frente a estos tres pensadores la obra de Toynbee es a la vez más y menos. Más, porque es de una ambición y una complicación casi ilimitadas, superadas tan sólo por las más completas sumas medievales y por la obra de Hegel. Menos, porque en su afán de trazar grandes líneas generales Toynbee nos lleva a un plano menos vivo, concreto e inmediato; le interesan demasiado el nacimiento y la muerte de las culturas (o su conservación y supervivencia en las iglesias-crisálidas) para prestar minuciosa atención a las situaciones de conflicto en que las culturas se debaten y tratan de tomar conciencia de sí mismas. La obra, comenzada en 1921 y terminada en 1954, se ha modificado sensiblemente durante el curso de su elaboración: la creciente importancia dada a las religiones crea una falta de equilibrio entre el final de la obra y sus primeros volúmenes. Pero el hecho esencial que nos interesa destacar ahora es que Toynbee da cabida en su idea de la historia a varios tipos de dialéctica, algunos de los cuales se acercan mucho a los de las obras hispánicas citadas. La dialéctica de "reto y reacción" es, de todas, quizá la más mecánica, aunque, aplicada a pueblos tan dispares como los egipcios y los esquimales, produzca resultados sumamente interesantes. *A vaincre sans péril on triomphe sans gloire*, según el clásico verso de Corneille: los egipcios triunfan no porque la vida sea fácil y abundante en el valle del Nilo, sino por todo lo contrario: porque el trabajo de cultivo, arduo y complicado, les obliga a coordinar esfuerzos y voluntades. Los esquimales quedan paralizados porque el ambiente exterior, duro en demasía, polariza todas sus energías y no les deja un sobrante de esfuerzo sin el cual, por mínimo que sea, toda empresa de progreso y civilización resulta imposible. La dificultad debe, pues, ser grande, pero no excesiva. Ya fundada una cultura, ésta se vitaliza con frecuencia mediante un proceso de dialéctica y oposición frente a culturas vecinas: al diálogo, frecuentemente áspero, con el mundo exterior, sigue el diálogo con las culturas circundantes: los egipcios, por ejemplo, fueron galvanizados por los sucesivos impactos de los Hyksos, los "pueblos marinos", los asirios, persas y macedonios, lo cual les permitió prolongar la vida de su cultura en forma casi increíble. Y, finalmente, en las partes IX y X de su obra trata Toynbee de los contactos dialécticos y de "colisión" entre civilizaciones contemporáneas, y de la dialéctica en el tiempo, o sea de los contactos entre una civilización viva y otra muerta, que todo renacimiento presupone. Estamos ya en terreno conocido: el de un conflicto de valores. El conflicto se desarrolla en la intimidad de los pueblos —o de sus dirigentes— y culmina con decisiones tendientes a aceptar o rechazar los nuevos valores. Se analiza así en forma sistemática el conflicto con "la otredad". Si "los otros" no son "el infierno", como quiere Sartre, poco les falta: son un eterno y turbador problema. Lo más cómodo es, sin duda, la postura de los fanáticos que, como el yemenita de que habla Toynbee, rechazan en bloque todo lo extranjero, por temor de que si aceptan una parte, incluso en apariencia insignificante, tengan después que ir aceptando otras. Pues las culturas son un todo unitario, y el fragmento que aceptamos retoñará y acabará por reproducir la totalidad. Cabe,



"El mito de Santiago se sobrepone al terror"

también, la postura opuesta: la tensión culmina en un intento de reforma total en que una cultura vuelve a moldearse a imagen y semejanza de otra, con éxito más o menos completo. En todo caso, el contacto entre dos culturas determina una crisis. La invasión total de que el mundo occidental ha hecho víctima a los demás países les ha obligado a una revisión de valores en que todavía se debaten. A su

vez, el mundo occidental está recibiendo el impacto de otras culturas, y su inseguridad frente a sus propios valores crece por momentos. Infierno o espejo, abismo o tierra firme, la otredad, lo extraño, lo no occidental, lo no europeo es ahora un indispensable interlocutor. No hay cuadro sin marco que lo encierre, que lo limite y lo niegue.

Pensemos que en el mundo hispánico este proceso dialéctico viene produciéndose desde hace ya muchos siglos y que ello ha producido nuevos y ricos modos de vida. Ello ayudará a no desesperar a los epígonos de "la decadencia de occidente". El propio Toynbee cree en un sincretismo religioso y cultural. Tales intercambios no son cosa fácil ni placentera. No se trata de intercambiar pacíficamente unos cuantos dioses, unas cuantas costumbres, unas cuantas instituciones; se trata de que formas de vida parecidas, quizá, a las del mundo hispánico, con su sentimiento trágico de la vida y de la historia producido por incesantes conflictos de valores occidentales y no occidentales, pueden —y quizá deben— generalizarse pronto en el resto del mundo. Según Toynbee la combinación de culturas es ya inevitable. Y también lo serán, por tanto, los conflictos y el "vivir desviviéndose" que tal combinación forzosamente acarrea: el mundo hispánico, con sus esplendores y sus miserias, puede haber sido una especie de ensayo general del sincretismo anunciado por Toynbee.

EL MAR SENTIDO Y EL SENTIDO DEL MAR

QUIEN podría vivir en la tierra
Si no fuera por el mar.

Cernuda.

—¡Oh cuánto yerra
Delfín que sigue en agua corza en tierra!

Góngora.

Porque están las dos Osas
de bañarse en el mar siempre medrosas.

Fray Luis de León.

Escollo de cristal, meta del mundo.

El Padre de las aguas coronado
de blancas olas y de espuma verde,
Resiste obediente y tierra pierde.

Si hay ondas mudas y si hay tierra leve.

Vencida al fin la cumbre
—del mar siempre sonante.

La selva se confunde, el Mar se altera,
Rompe Tritón su caracol torcido,
Sordo huye el bajel a vela y remo.

Góngora.

Y para los gentiles carros de alas de lino
en relevos constantes hay corceles de
(viento.

Ramón Pérez de Ayala.

Derramado y sonoro el Océano.

Quevedo.

No es agua ni arena
la orilla del mar.
El agua sonora,
La espuma sencilla.
El agua no puede
formarse la orilla.

José Gorostiza.

Voluta ancha de acero quedaría
de súbito fraguada si el instante
siguiente no derribase la alta fábrica

Bajo cielos altísimos y negros
muge —clamor— la honda

boca, y pide noche

Boca —mar— toda ella, pide noche:

Noche extensa, bien prieta y grande
para sus fauces hórridas, y enseña
todos sus blancos dientes de espuma.

Vicente Aleixandre.

Castellanos de Castilla

Nunca habéis visto la mar.

Alerta que en estos ojos
del Sur os traigo toda la mar.

Pronto el verde de la mar
la escama azul del pescado
y el remo para remar.

Alberti.

... Siente la inmensidad
de lo breve y humilde en ritmo diverso
que palpita en el alma de su pobre uni-
(verso
y ante lo ignoto siente un ansia de llorar.

Y yo pienso que Rosa
No ha visto nunca el mar.

Enrique González Martínez.

En Córdoba, la serrana,

En Sevilla, marinera
y labradora, que tiene
hinchada hacia el mar la vela.

Antonio Machado.

¡Hola! que me lleva la ola.

¡hola! que me lleva la mar.

No hay tiempo para mi faltarme el tiem-
(po

Ya son del mar las olas mis cuidados
La que se acaba crece con la que viene.

Lope de Vega.

La sal del mar en los labios

¡Ay de mí!

La sal del mar en las venas
Y en los labios recogí.

José Gorostiza.

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

Capítulo XIII: El año de 1922
(1a. Parte)

I. CRÓNICA

1. ESTE AÑO de 1922 se celebró en España (8 de septiembre) el cuarto centenario de la vuelta al mundo por Juan Sebastián de Elcano, nativo de Lequeitio, el primero que *circumdedit orbem*, quien tomó el mando de la expedición de Magallanes cuando éste murió asesinado por los indios de la isla de Cebú y, doblando el cabo de Buena Esperanza, regresó a Guetaria con unos cuantos supervivientes, para depositar en la iglesia del lugar algunos despojos de su última nave. Cuando los centenarios de Cisneros y de Lutero, 1920, yo me había sentido cronista. (*Retratos reales e imaginarios* y cap. x de esta *Historia*). Esta vez, arrastrado por las ceremonias y en desempeño de mis funciones oficiales, me conformé con ser fotógrafo y envíe unas instantáneas de mi *Vest-Pocket Kodak* a la revista *Social* de La Habana.

2. España había presenciado con cierta inquietud la ausencia de Monseñor Tedeschini, Nuncio y Decano del Cuerpo

Por Alfonso REYES

Sánchez Guerra que, en partida de caza, había abatido ya a varias avutardas —las Juntas, la huelga de Correos, las autoridades de Barcelona— y ahora apuntaba sobre la última pieza: Millán de Priego; lo que no llegó a suceder. Se cerró la Universidad. Tuve que entregar a don Santiago Ramón y Cajal en acto privado el título de doctor Honoris Causa que la Universidad Nacional de México acababa de concederle. El 7 de diciembre, entraron los liberales a gobernar, bajo la presidencia del Marqués de Alhucemas. Sobre estos asuntos me remito a mis *Momentos de España* (artículos vii a xi inclusive, México, Archivo de A. Reyes, cuaderno E-3, 1947).

3. En tanto, don Ramón del Valle-Inclán regresaba de México y, puesto ya el pie en el estribo, ofrecía sus adioses a nuestra tierra y especialmente al indio,

en aquel poema, ¡*Nos vemos!*, que decía entre otras cosas:

*Indio mexicano,
mano en la mano,
mi fe te digo:
lo primero
es colgar al encomendero,
y después, segar el trigo.*

4. El 22 de junio, en carta al Dr. Ramiro Tamez, entonces Gobernador de Nuevo León y mi antiguo camarada del Colegio Civil (publicada en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de julio de 1922), yo le había anunciado el próximo envío de una fuente de azulejos, encargada a los alfareros Montalván (Triana, Sevilla), obsequio que yo deseaba ofrecer a mi ciudad natal para sustituir la vieja Pila de Degollado. La nueva fuente, ya muy desmeдрada, se halla en el sitio donde la avenida Hidalgo se abre en "y griega" y desprende en uno de sus brazos la avenida Morelos. Presiento que pronto tendremos que sustituirla, esta vez con azulejos poblanos.

II. TRES ACTOS PÚBLICOS

En tres actos públicos tuve una intervención especial, de que han quedado rastros en algunas páginas de mis libros: la inauguración de la Glorieta de Rubén Darío, la presentación de un mensaje al Ayuntamiento y la inauguración del curso del Ateneo.

1. La Glorieta Rubén Darío (antigua glorieta del Cisne, donde está —¿o estaba?— la estatua de Lope de Vega) fue inaugurada por el alcalde-presidente el 12 de octubre de 1922, Fiesta de la Raza. El Decano diplomático hispanoamericano, que lo era el ministro de Cuba Mario García Kohly, delegó en mí el discurso oficial a nombre de los representantes de nuestra América. Mi discurso ("Rubén Darío, genio municipal") consta en *Los dos caminos*, cuarta serie de *Simpatías y diferencias*, *Ob. Compl.*, iv, pp. 318 y ss.), precedido de una breve nota sobre "Mi Fiesta de la Raza" y seguido por otra nota más breve: "Si la sonrisa fuera un gesto oficial..." Nueve días después del acto, aparecían estos comentarios en la prensa:

Unas discretas palabras del alcalde-presidente y, acaso por primera vez en pública circunstancia de este orden, un discurso digno de perdurar: el de don Alfonso Reyes, representante de México, portavoz de América en la ceremonia. ¡Generosas palabras! (*Transcribe una apreciación de España y continúa*). Traza después don Alfonso Reyes la evolución de las relaciones hispanoamericanas y cifra en Rubén Darío su definitivo encauzamiento de comprensión cordial. (*Nueva transcripción*). Ya tiene, pues, Darío, su conmemoración madrileña, que si sólo hubiera servido para dar ocasión a los transcritos conceptos, ya podría darse por bien lograda. Hay, en lo expresado por Reyes, con un fondo de absoluta verdad, mucho que todavía no pasa de aspiración. Pero estamos, ni siquiera se puede dudar, en el buen camino... (E. Díez-Canedo, "Letras de América: Rubén Darío", *España*, Madrid, 21 de octubre, 1922).

...Era temible, por tanto, la elección de quien afrontara la obra de Rubén Darío en ere instante en que Madrid le consagraba un lugar amable de su siglo XIX, invadido por la clara renovación de la época actual. Pero América elige bien sus representantes. La diplomacia hispanoamericana se confía a los escritores, a los artistas, como Europa hacía en otro tiempo. Y ello da de antemano la garantía intelectual, no siempre segura en los casos recíprocos. Así, en la capital de España, América ha tenido ahora su acento justo en Alfonso Reyes, En-



Fiestas de Elcano. Guetaria y Los barcos empavesados

—Foto A. Reyes

Diplomático, al regreso de la Corte a Madrid después del veraneo regio (comienzos de octubre); pero la presencia del Nuncio, que no se hizo esperar, acallaba ciertos rumores de la prensa. Poco después, por todo el mes de noviembre y hasta fines del año, cundió la alarma política causada por el "expediente Picasso" —sobre responsabilidades en los desastres de Marruecos—, por cierto discurso en que Romanones parecía reclamar que se entregara de nuevo el poder a los liberales, entonces en manos de los conservadores, y por el duelo abierto entre las Juntas Militares de Defensa (muy pronto suprimidas) y el jefe del Tercio Extranjero en África, teniente coronel Millán Astray, que al fin dimitió. Hubo manifestaciones estudiantiles y desórdenes, y hubo víctimas de cuya muerte se culpó al director de seguridad, Millán de Priego. Una caricatura de Bagaria, en *El Sol*, representaba al presidente del Gobierno,



Miembros de Elcano. El rey Alfonso XIII y el alcalde de Guetaria.



Fiestas de Elcano. Maceros en traje de época

—Foto A. Reyes

cargado de Negocios de México. Hizo surgir Alfonso Reyes, ante los que imaginaban conocerle, ante las miradas —distráidas hasta entonces— de los adolescentes endomingados de las escuelas públicas, al Rubén Darío estatuario y al Rubén Darío cordial, al poeta ya sobre el plinto y al infortunado aventurero de los sueños radiantes. Y, mientras el exégeta hablaba, recordábamos su obra personal, esparcida y escuchada de un modo eficaz por las mismas tierras que el nombre de Rubén ha colmado. Reyes, historiador, crítico, ensayista, está señalado ejemplariamente a sus contemporáneos; y nosotros agradecemos al destino que fuese América la que hablara en esa voz a Madrid, la mañana de otoño, desde la "Glorieta de Rubén Darío" (antes —y siempre— Cisne). José Francés, "La Fiesta de la Raza: Rubén Darío (antes, Cisne)", *La Esfera*, Madrid, 21 de octubre, 1922.

2. El 20 de octubre de 1922, acompañé a Luis G. Urbina a entregar un mensaje que, con él, envió el Ayuntamiento de México al Ayuntamiento de Madrid, y entonces pronuncié el discurso que consta en *De viva voz* (1949, pp. 121-125). En una nota, explico que el párrafo final, allí suprimido, fue destacado antes como página aparte en mi libro *Calendario*, bajo el título de "Voluntario"; lo que me valió la dedicatoria de una sátira de

Manuel Azaña contra la Villa y Corte: "...Castillo famoso: al voluntario de Madrid, Alfonso Reyes", firmado por "El Paseante en Corte" (*La Pluma*, Madrid, III, 30, noviembre de 1922, pp. 389-393). En el propio libro *De viva voz* ("Recuerdo de Azaña", p. 171), he escrito:

...Cuando un día, en cierto acto municipal, yo me declaré, invocando la memoria de Ruiz de Alarcón, "un voluntario de Madrid", él (*Azaña*) que, como español, oía los sordos rumores del descontento, acaso inadvertidos aún para un simple huésped, me llamó suavemente al orden, felicitándose de mi optimismo, pero sin poderlo compartir... (y me dedicó) un artículo que quedará como modelo de la mejor sátira sobre aquella época del sentimiento público, y que tengo por una de las páginas más contundentes y proféticas de su pluma, tan bien tajada y tan bien tajante.

Lo cierto es que hasta mí llegaban los rumores del descontento, pero ni me correspondía recogerlos, y menos en aquella ocasión, ni tampoco me alarmaban como podían alarmar a un español, de suerte que no perturbaban a mis ojos la imagen de aquel Madrid tan plácido que seguramente todos recuerdan con *saudade*, a pesar de los reparos del nuevo Larra.



Glorieta de Rubén Darío

3. La inauguración del curso del Ateneo para 1922-1923 aconteció el 25 de noviembre, siendo presidente de aquella casa el Conde de Romanones, quien quiso que el acto tuviera un sentido americano y nos convidó como oradores al ministro Mario García Kohly y a mí. Yo estaba algo cansado de tanta ceremonia pública, y poco deseoso de participar en este acto, por sospechar que el ministro García Kohly —tipo acabado de "verbo-motor", como se dijo por algún tiempo— iba a incurrir en los habituales lugares comunes sobre la Madre Hispana y las Hijas del Nuevo Mundo, etc., como en efecto sucedió. Pero Romanones me hizo llamar, me reiteró su invitación y... ¿quién resistía a aquella sirena?

—¿Cansado usted? —me dijo—. ¿Un muchacho de sus años? Yo me figuraba tener que habérmelas con un anciano diplomático estropeado por el servicio. Pero, en cuanto lo vi a usted entrar por esa puerta y le eché encima los ojos, me dije: "Este hombre es mío".

Ya he contado en esta *Historia* (cap. X, párrafo C-8), que yo hubiera querido



—Foto A. Reyes

Albergue de marinos en Guetaria

aprovechar en esta ocasión algo de lo que había escrito anteriormente en mis artículos "España y América" y "Sobre una epidemia retórica" (*Ob. Compl.*, IV, pp. 348-351 y 566-571). Pero, con mejor acuerdo, entregué mi texto anticipadamente al Primer Secretario de la Legación de Cuba, el ya enmudecido poeta Manuel Serafín Pichardo, para que él lo mostrara a mi amigo don Mario, y suprimí cuanto me pidió que suprimiera y que hubiera producido la impresión de un contraste irónico. ¡Así quedó de anodino mi discursito! No me arrepiento: vale más una amistad que unas buenas frases.

En resumidas cuentas, hubo tres versiones de este discurso: la primera, censurada por García Kohly y definitivamente eliminada; segunda, la que todavía recogió Diógenes Ferrand, corresponsal en Madrid de *El Universal* de México, y publicada en este periódico por diciembre de 1922; y tercera, la que retoqué después para evitar repeticiones con los artículos mencionados y que puede leerse —aunque no lo aconsejo— en mi tomo *De viva voz* (pp. 117-120; corrija la fecha, que allí aparece equivocada).

Ferrand juzgó mis palabras con simpatía y citó benévolas opiniones de José Francés Rodríguez y Augusto Barcia, a



Ateneo de Madrid. Inauguración del curso. 1) Conde de Romanones; 2) D. Mario García Kokly; 3) Alfonso Reyes.

las que puedo añadir las de Gabriel Maura Gamazo y Angel Ossorio y Gallardo, presentes en aquella sesión. Poco antes, insistía yo en la necesidad —para mí imperiosa— de asear las reflexiones de los hispanoamericanos sobre España y de los españoles respecto a Hispanoamérica en una entrevista: “La ventana abierta hacia América” (*El Tiempo*, Madrid, 8 de marzo, 1921), y en la nota que llamé “Mi Fiesta de la Raza”. (*Ob. Compl.*, IV, pp. 316 y 572).

III. COSECHA DEL AÑO

1. Además de los juicios sobre *Huellas* que he de mencionar más adelante, aparecen en 1922 los siguientes artículos de carácter general:

Antonio Castro Leal, “Alfonso Reyes”, *Chile Magazine*, Santiago, junio de 1922; Mario Puccini, “Note di Letteratura Spagnola”, *Aperusen*, Foligno, julio de 1922; José María Chacón y Calvo, “Alfonso Reyes y su impulso lírico”, Santa María del Rosario, octubre de 1922, publicado en varios periódicos. Los tres artículos han sido recogidos ya en las *Páginas* (sobre A. R.), tomo I, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1955.

2. Este año aparecieron también las siguientes apreciaciones sobre mi edición del *Arcipreste de Hita*:

...In his prologue to the *Libro de Buen Amor*, the cultured Alfonso Reyes reminds us that it would be just as extravagant to accept as literally true the thousand and one adventures related by the Arcipreste as to make to many excuses for him on account of their incompatibility with his ecclesiastical state or to allege the laxness of his age in explanation of an actual misconduct. Señor Reyes, moreover, declares that “ancient satire, of which our modern satire can give us no idea, had its own laws, like other forms of literature; and one of these laws gave it the right to invent happenings more or less proper, and to relate them as if they were personal actions. Therefore, neither did Dante descend actually into hell nor need we doubt that the Arcipreste was any different from the rest of men. Today the “I” is sacred; in these old days it was rather comic. There are few who have a delicate appreciation of the relations between actual life and the works of a poet”... (Thomas Walsh, “Puzzle of a Fourteenth Century Friar”, *The New York Times Book Review*, 17-XII-1922).

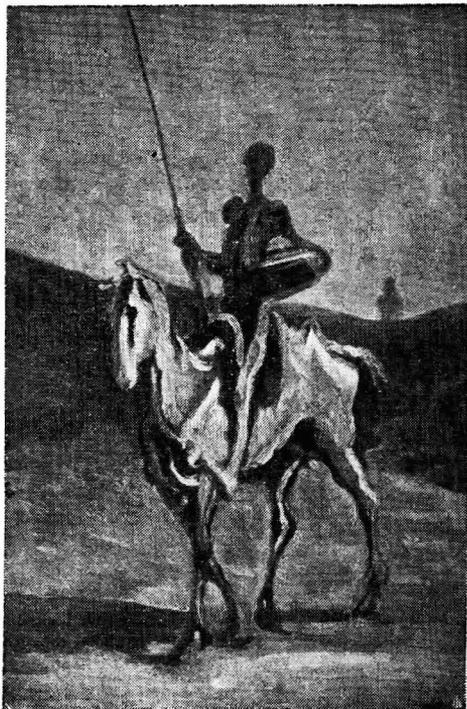
El poeta Thomas Walsh fue un muy distinguido hispanista; tradujo, entre otros, a Rubén Darío y dejó obras inéditas sobre Fray Luis de León y sobre Sor Juana.

DE UN CAPITULO DEL QUIJOTE AL TEATRO DE CERVANTES

Por Ildefonso PEREDA VALDES

EL CAPÍTULO XI del Quijote —“De una extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de las cortes de la Muerte”— es mi trampolín para saltar al teatro de Cervantes. Pero este ensayo abarcaría —en todo caso— no sólo la relación de ese capítulo con el teatro de Cervantes, sino de muchas otras referencias o relaciones más o menos cercanas entre su Quijote y su teatro.

En el capítulo XI narra Cervantes que don Quijote y Sancho se encontraron en el camino con una carreta, que les estorbaba el paso, “cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse”. La carreta venía guiada por un feo demonio. La primera figura que se le ofreció a los ojos de don Quijote fue la misma muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador, con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas; venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores, con ésta venían otras personas de diferentes trajes y rostros. ¿Quiénes eran los que así representaban el papel de ángel, del demonio y de la muerte? Unos cómicos ambulantes que iban a representar un auto, en un lugar cercano, y que no se habían cambiado los disfraces por falta de tiempo.



—Pinturas de Daumier “por la fe de caballero andante”

Don Quijote creyó que se le presentaba una nueva aventura. Pero este don Quijote no es el loco acometivo de la primera parte, es un hidalgo reflexivo que no confunde molinos con gigantes, ni ovejas con ejércitos; y se limita a decir: “Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardés en decirme quién eres, a do vas y quién es la gente que llevas en tu coche, que más parece la barca de Carón, que carretas de las que se usan. Deteniendo el diablo la carreta, respondió: Señor, nosotros, somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de las Cortes de la Muerte, y hémosla de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y excusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vemos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de muerte, el otro de ángel; aquella mujer que es la del autor, va de reina, y el otro de soldado, aquel de emperador y yo de demonio y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles: si otra cosa vuesa merced desea saber de nosotros, pregúntemelo, que yo lo sabré responder con toda puntualidad, que como soy demonio todo se me alcanza.”

A lo que responde don Quijote, siempre en su sano juicio: “Por la fe de caballero andante, que así como vi este carro, imaginé que alguna grande aventura se me ofrecía y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar luego al desengaño. Andad con Dios, buena gente y haced vuestra fiesta y mirad si mandáis algo que pueda seros de provecho, que lo haré con buen ánimo y buen talento, porque desde muchacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula.”

La aventura viene después, por culpa de Sancho Panza y su rucio. Y aun así, en plena aventura don Quijote se disculpa con buenas razones: “Ahora sí has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento. Yo no puedo ni debo sacar la espada como otras veces muchas te he dicho, contra quien no fuere armado caballero. A tí, Sancho, toca si quieres tomar la venganza del agravio que a tu rucio se le ha hecho, que yo desde aquí te ayudaré con voces y advertimientos saludables.”

La noche que siguió al día del reencuentro de la muerte, la pasaron don Quijote y su escudero debajo de unos altos y sombreros árboles, habiendo a persuasión de Sancho, comido don Quijote de lo que venía en el repuesto del rucio; y entre la cena, dijo Sancho a su señor: “Señor, que tonto hubiera andado yo si hubiera escogido en albricias los despojos de la primera aventura que vuesa merced acabara, antes que las crías de las tres yeguas. En efecto, en efecto, más vale pájaro en mano que buitre volando.” Todavía, respondió don Quijote, “si tú Sancho me dejaras acometer como yo quería, te hubieran cabido en despojos por lo menos la corona de oro de la Emperatriz y las pintadas alas de Cupido, que yo se las quitara a retropelo y te las pusiera en las manos”. “Nunca los cetros y las coronas de los emperadores farsantes, respondió

Sancho Panza, fueron de oro puro, sino de oropel o de hojalata." "Así es verdad, dijo don Quijote, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero Sancho, que estés bien, tomándole en tu gracia y por el mismo consiguiente a los que la representan y a los que la componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana: y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores, y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro, el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, y otro el enamorado siempre, y acabada la comedia y desnudándose los vestidos, de ella quedan todos los recitantes iguales." "Si he visto", respondió Sancho. "Pues lo mismo dijo don Quijote, acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia, pero llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos los quita la muerte las ropas que los diferenciaban y quedan iguales en la sepultura."

El mismo tema desarrollará Calderón en *La mojiganga de la Muerte*. Su argumento puede resumirse brevemente. Un carromato de cómicos que va a representar el auto de Corpus Christi. Los actores visten con sus trajes característicos, porque el tiempo urge, y la representación ya está anunciada. Estos cómicos ambulantes producen un susto muy grande en el ánimo de un simple caminante. El caminante observa aquel espectáculo y cree a los personajes reales y el asombro es mucho mayor al ver a los personajes con los papeles cambiados. Un ángel que reniega de su condición angelical y se siente diablo, y un diablo que se persigna y entra en los fueros de la cruz. Por otra parte, el espectador contempla una escena de teatro ambulante, tal como se realizaba en la Edad Media en las carretas, escenarios, el chariot, que llaman en Francia. Aparece ante nosotros descorrida la farsa. Tal como es la realidad, y no como aparece a los ojos del espectador. Contempla el espectador el crudo contraste del valor mísero de unos pobres cómicos que representan los papeles más tremendos, muy por encima de sus valores humanos de pobre y descastada humanidad.

Había tratado ya Calderón el tema de la mojiganga en el pleito matrimonial del cuerpo y del alma, en cuyo caso aparecen también el Alma, la Muerte, el Demonio y el Ángel. No es asunto nuevo en la literatura clásica del siglo XVII. *Mojiganga* llamaban en la época de Cervantes a una compañía de cómicos de escasos participantes, cuatro o cinco actores a lo sumo, que se disfrazaban de muerte o de demonio para divertir en los escenarios ambulantes a los curiosos espectadores de la farsa. *Mojiganga* significa una función a la que concurren varios cómicos disfrazados de *moharrachos*, como se les llama en el *Quijote* a los actores de la mojiganga de cuya palabra deriva la actual de *ma-*



"ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad"

marracho, vocablo de origen árabe que designa, entre los habitantes de Damasco, a una persona disfrazada que con sus gestos y su decir excita la risa del auditorio.

Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido*, nos describe hasta ocho maneras de compañía y representantes, empezando por el *bululú*, que es un actor que desempeña varios papeles, hasta la *farándula*, que es la más completa de todas, y entre las ocho, figura la *mojiganga*, donde van dos mujeres, un muchacho, y seis o siete compañeros.

La mojiganga de la Muerte de Calderón parece una teatralización del capítulo XI de la segunda parte del *Quijote*. En ambos, Cervantes y Calderón, es la famosa carreta o chariot, que lleva a unos comediantes en camino de representar un auto; en ambos, los actores van a representar el auto en un lugar cercano, y como tienen prisa no se quitan los disfraces. Y en ambos, la confusión entre la realidad y la ficción, lleva al caminante espectador de *La mojiganga de la Muerte* y don Quijote, espectador junto a Sancho, del carro o carromato de la muerte, a tomar ficción por verdad. El interés dramático de Calderón, que deriva en comicidad, consiste en presentar al caminante, que se ha dormido en el camino, al despertar, ante un mundo de ficción con apariencia fantasmal, y dice:

*Fantasmas ¿qué me queréis?
Visiones, dejadme quieto.*

Y Calderón, siempre entretejiendo la sutil tela de los sueños, y presentando siempre a la realidad como una visión que se asemeja a un sueño, y que la vivimos tan prestamente sin darnos cuenta de ello, concluye filosóficamente:

*La almohada
sobre que yo estoy durmiendo
todavía pues estoy
viendo que la vida es sueño...*

Expone Cervantes, al final de su capítulo del *Quijote*, la observación profunda que acabada la farsa y quitados los trajes de los cuerpos todos son iguales; que así los deja la muerte a los humanos, acentuando la visión con la imagen del ajedrez; terminada la partida, las piezas que hacían el papel de reyes o reinas van a la oscura bolsa, donde todas las piezas se

confunden, perdiendo la jerarquía que tuvieron en el tablero.

¡Profundo sentido igualitario de la muerte, que ya lo habían señalado las Danzas de la Muerte medievales y Jorge Manrique en su famosa elegía a la muerte de su padre. Concepto medieval de la vida que predomina en Cervantes y Calderón, cuando ya la sana risa renacentista había alejado estos fantasmas! Como la risa de don Quijote alejará por un momento a estos fantasmas de la mente, en los cuales el sueño y la muerte se hermanan y confunden.

Cervantes había visto en Sevilla, muy de cerca, el teatro. Por algo dice don Quijote que desde muchacho fue aficionado a la carátula y en su mocedad se le iban los ojos tras la farándula. Era la época del ingenioso batihoja Lope de Rueda, al que recuerda Cervantes en el prólogo de sus comedias, y en *Los baños de Argel*, cuando los músicos del Cadí representan un coloquio del gran Lope de Rueda. En aquel tiempo el teatro estaba en pañales. Un fraile aventurero, Torres Naharro que triunfa en Italia, lo sacará de las tinieblas para darle a la comedia de capa y espada la fórmula ideal que aprovechará Lope de Vega quien, al decir de Cervantes, alzose con la monarquía cómica. Las comedias eran unos coloquios como de églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno, que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. Todos los aparatos de un actor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados poco más o menos.

Con desencanto dice Cervantes: "Compuése en ese tiempo hasta veinte Comedias o treinta, que todas ellas se recitaron, sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojada. Corrieron su carrera sin silbos, gritos ni baraúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias." Pero luego vuelve a las andadas: "Algunos años ha que volví a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos, donde corrían mis

alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño, quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio."

La verdad es que Cervantes nunca dejó de pensar en el teatro y siempre tuvo amor por la carátula. Ni en sus años mozos, ni en su vejez, olvida la escena. Quiiso triunfar como Lope de Vega, pero su mala estrella no lo ayudó. ¿Era acaso menos genial que Lope o Calderón? ¿Era acaso menos representativo que ellos? La resurrección del Fénix de los Ingenios se producirá, pese a sus enemigos.

¿No es acaso curioso que un escritor francés contemporáneo que penetró en la grandeza de Toledo y del Greco, Maurice Barrès, considere al *Rufián dichoso* de Cervantes como la obra más característica de su tierra y de su raza?, y eso después de tres siglos. Y que Federico Schegel, Goethe y Shelley hayan alabado la *Numancia* como una obra cumbre del teatro español. Cervantes se hubiera alegrado de conocer su fama, al través de tres siglos, en un arte en que se le negaran todas las virtudes y sólo se vieron sus defectos.

En dos oportunidades Cervantes expuso sus ideas sobre el teatro. Ambos puntos de vista parecen contradictorios. Con las reglas o contra las reglas, tal parece ser la expresión de su pensamiento en dos momentos distintos de su creación. También Lope se contradijo. Y *El arte nuevo de hacer comedias*, es, en teoría, una contradicción a su empirismo de creador.

En el capítulo XLVIII del *Quijote* había dicho: "tengo un rencor con las comedias que ahora se usan tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejo de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hombre barbado? Y ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo recitador, un paje consejero, un rey ganapán

y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podrían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en las cuatro partes del mundo?" Aquí arremete como don Quijote contra los molinos de viento, contra los falsos caracteres, y defiende los fueros de las reglas de las unidades: la unidad de lugar y la unidad de tiempo como un celoso Aristóteles. ¿Pero él no había falseado los caracteres en las novelas ejemplares haciendo, en *La ilustre fregona*, una fregona princesa, o de la gitana preciosa una ilustre doncella?; pero poco después, guiado por su elán romántico, reniega de las reglas en *El rufián viudo* y nos dice en un intermedio en verso:

*Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos, si lo mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves,
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.
He dejado partes dellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta el arte.
Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho, y así es fuerza
que haya de mudar lugares.
Que como acontecen ellas
en muy diferentes partes,
voyme allí donde acontecen:
disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme.*

¿Cuándo fue sincero Cervantes? Cuando, como en el caso de Lope de Vega, su genio creador lo llevaba por sus propios caminos. Como imitador, Cervantes —falsea la realidad, se hace partícipe del gusto del público y— sigue la moda de la novela pastoril o de la novela italiana. Su genio creador —lo lleva en cambio, por el camino de la intuición genial— de su acendrado quijotismo. Su teatro tiene mucho de autobiográfico, es parte de su vida. Tanto como es autobiográfico el *Quijote*. Las relaciones entre el *Quijote* y su teatro son fácilmente rastreables.

Tomemos una obra, *Los baños de Argel*. Para el lector actual es una obra un tanto pesada y fuera de lugar. Pero si la leemos con simpatía, empezamos a gustarla, poco a poco. Cervantes ha vivido las peripecias de sus personajes: encontramos nombres familiares en el *Quijote*, como don Fernando; pero también nombres que se corresponden con la realidad de su desdichada vida de cautivo. Así Hazán, a quien fue vendido por quinientos escudos — los mismos de su rescate, por Dalí Mamí. En otra obra, *La entretenida* aparecen nombres femeninos familiares en el *Quijote*: Marcela, Dorotea. La historia del Cautivo se representa en *Los baños de Argel*.

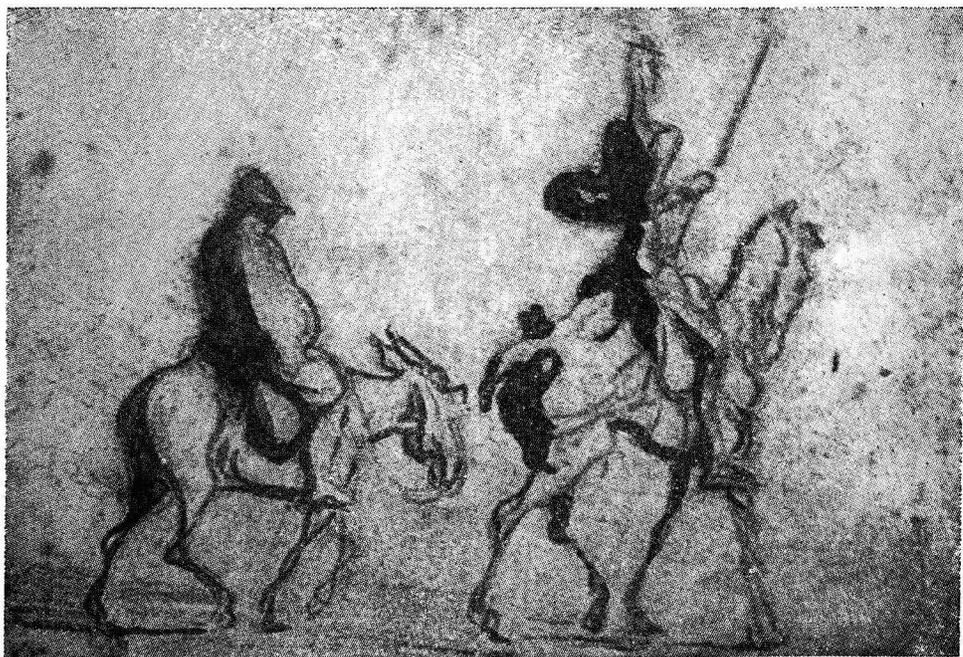
Los mismos procedimientos se utilizan en ambas obras. La cristiana renegada se da a conocer a don Fernando por los mismos procedimientos de la caña que contiene un atadito de escudos, que aparece en el capítulo xxxix del *Quijote*, como Zoraida lo hace con el cautivo; aquí la renegada se llama Zara, pero es el mismo personaje y los mismos trucos se utilizan en el drama y en la novela. Cervantes nos hace vivir los momentos más intensos de su vida, nos hace ver la crueldad de los amos para sus esclavos y entre aquellos cautivos, el más osado es él. ¿Y no ha de conovernos, acaso, pese a sus escenas a veces desaliñadas? Su amor a España, su patriotismo es menos intenso que en la *Numancia*, pero no falta el recuerdo para la hidalguía española: cuando Constanza le pregunta a don Lope: "gentil hombre, ¿sois de España?" Este le contesta:

*Sí, señora y de una tierra
donde no se cría araña
ponzoñosa, ni se encierra
fraude, embuste, ni maraña,
sino un limpio proceder
y el cumplir y el prometer
es todo una misma cosa.*

El personaje más interesante de esta comedia es un sacristán. Es un pícaro humorista y bufón que persigue a un judío y sabe tañer las campanas, porque toca el din, el don y el dan, y sueña con ellas porque los moros no las conocen ni las aprecian. El sacristán hace el papel del gracioso en la comedia, mientras Cervantes es el cautivo — que sueña con el rescate y con su patria:

*Que a fe que dicen que asoman
más de quinientas galeras
con flámulas y banderas
y que el rumbo de Argel toman.*

Pero las galeras no llegan. Cervantes soñaba con el rescate de una armada que nunca llegó; soñaba el cautivo y el creador del *Quijote* cansado de sufrir. Tres obras de Cervantes están relacionadas con el folklore y con la fantasía. *Pedro de*



"nos traslada, al pasado y a un escenario heroico"

Urdemalas, El retablo de las maravillas y *La cueva de Salamanca*. Pedro de Urdemalas es el pícaro cervantino más ingenioso, más hábil, más astuto. ¿Pero es una creación de Cervantes como Monipodio y Rinconete? No. Urdemalas pertenece al pueblo, como la cueva de Salamanca a la tradición. Es una creación folklórica. Cervantes tan sagaz en asomarse al pueblo, ya sea a las capas más corrompidas, como a las más sanas, no olvidó de recoger uno de sus personajes que vive en la tradición y se conserva al través del tiempo. Urdemalas emigró a América y se llamó Malasartes o Urdimales. Personaje vivo en la imaginación popular, chispeante en la conversación y en sus dichos, pícaro en sus acciones se convierte en la comedia de Cervantes en el hábil consejero de un alcalde ignorante. Pícaro e ingenioso aparece en la solución del pleito de los seis reales que resuelve el alcalde Crespo por un consejo de Urdemalas, o Pedro de Urde, como también se llama, cuenta su origen y vida azarosa.

Dice que es hijo de la piedra, porque padre no conoció, ni sabe donde lo criaron; sólo sabe que es uno de esos niños de doctrina, sarnosos que andan por ahí. En esa vida desastrosa aprendió sus oraciones. Aquellas que en la jornada le sirven para impresionar a los crédulos con caudal de supersticiones populares: la de San Pancrancio, la de San Quirco y Acacio y la de Olalla, y las otras, que sin ser santas son curativas, para los sabañones, para curar la tericia y para resolver la escrófula. Con estas argucias de pícaro hábil, cínico, astuto, engatusa a una vieja avara haciéndose pasar por alma del purgatorio enviada sobre la tierra para recoger las ofrendas de los vivos y ascender al cielo con sus muertos.

El retablo de las maravillas parece inspirado en el ejemplo de *El Conde Lucanor*, "De lo que aconteció a un rey con los burladores que hicieron el paño." No se trata de unos sastres burladores, sino de Tontonelo, el gran farsante que —como Maese Pedro— anima el tablado de las ilusiones. Pero como nadie quiere confesar la verdad, todos creen en la fantasía, como el cortesano del rey que iba desnudo por las calles y al que todos le veían el hermoso traje sin animarse a confesar la verdad. Rara virtud la de Tontonelo, que se parece a las astucias de nuestros políticos, que con farsas y mentiras crean la ilusión de la verdad, ya que con pedazos de la mentira se puede tejer una verdad falsa. Esa verdad de los crédulos, de los ilusos, de los ingenuos y, en último caso, de los soñadores. Oh Tontonelo, padre y maestro de la tontería humana, qué bien te hace Cervantes mover los hilos de los títeres para que un Maese Pedro irónico juegue con nuestra ilusión, lo mismo que el estudiante de la cueva de Salamanca engaña al marido burlado.

Ya que cité *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*, debo hablar de los entremeses. Es un lugar común de la crítica que Cervantes imitó los pasos de Lope de Rueda. Fue un admirador de Lope de Rueda, pero nunca un imitador. Cervantes ha puesto toda su maestría en las comedias; pero puso todo su genio dramático en los entremeses. Si olvidamos algunas de sus comedias, los ocho entremeses que escribió suenan como pequeñas obras maestras del ingenio y de la gracia del hidalgo que concibió el *Quijote*.

Lope de Rueda supo manejar el diálogo y con su lenguaje coloquial nos hace reír y nos muestra las sutilezas de su ingenio; pero Cervantes fue más allá, creó personajes, que supo extraer de las capas más profundas del pueblo. Maridos burlados, rufianes como Escarramán o Trampagos, jueces, mujeres del pueblo, delincuentes de la peor laya, viven en sus entremeses con el jugo y la sangre que él les supo dar: no como marionetas sino tipos vivientes. En dos entremeses: *El juez de los divorcios* y *La cárcel de Sevilla* nos pone en contacto con la justicia, que él conocía muy de cerca por haber sufrido sus injustas persecuciones. El juez de los divorcios es el juez indulgente que conoce la vida íntima de los matrimonios, con sus oscuras tragedias, sus salobres ingredientes, sus mezquinas rencillas. Todas esas rencillas van a parar al bufete del juez indulgente, que resuelve todos los casos salomónicamente, viéndose en ese desfilar de riñas y disputas matrimoniales un pleito más irónico que aquel



"se transforma en ironía"

pleito simbólico entre el alma y el cuerpo que concibiera Calderón. La sala de audiencia de un juzgado es un microcosmos que refleja, como un kaleidoscopio, las entretelas de la intimidad; allí se lavan las ropas sucias de los humanos pleitantes: a ese pequeño mundo supo darle relieve Cervantes, haciendo desfilar ante un juez todas las demandas y reconvencciones posibles entre esposos mal avenidos. La cárcel, la otra esfera de la justicia, la más baja e infernal, mundo aparte de la criminalidad, la otra cara de esa diosa, bifronte de ojos vendados que es la justicia, aparece como un cultivo de gérmenes en ebullición, como un jardín de los suplicios. Y ante la cruda realidad que describe, como la visita que le hacen sus cómplices, por no decir sus amigos, al condenado a muerte, Cervantes se coloca siempre en esa posición de indulgente ironía, de templada risa, que es la característica de todo su arte insuperable. Realismo e ironía son las dos formas más típicas de su expresión. Realismo en el *Quijote*, que se transforma en ironía, en sarcasmo, en risa, y que no excluye la otra posición ante la vida, la idealista, la del ensueño; realismo en *Rinconete* y *Cortadillo*, y en este entremés que comentamos, donde los rasgos más salientes de esa ironía, como en

la novela ejemplar citada, son las maneras ceremoniosas, de caballeros que usan los truhanes; como aquí la palabra de honor parece ser una ley intocable entre los ladrones. Sólo quien conoció la realidad de la vida de los bajos fondos sevillanos, y aun la dolorosa e injusta estancia de la cárcel pudo escribir con tanta indulgencia e ironía; quien conoció de cerca a los pícaros, pudo crear un Rinconete, un Monipodio o un Buitrago.

Llegamos a la cumbre de su obra dramática. *La Numancia*. Todo cuanto tuvo de español y de patriota Cervantes lo expresó en este magnífico drama que desafiaba al tiempo. Es de ayer y de hoy. Se representó en Zaragoza para exaltar el ánimo de los españoles que luchaban contra los franceses; pudo entusiasmar al público español del siglo XVI cuando se concibiera; y a los españoles que luchaban contra moros, alemanes, e italianos en 1936 para exaltar el ánimo para defender a la república. Es una obra estimulante y lo será siempre: porque Cervantes supo poner en ella todas sus energías de español y su sentido del drama y de la epopeya. Cervantes no había encontrado un motivo para exaltar lo heroico: sólo había sentido lo heroico en las novelas de caballerías y lo había ridiculizado con su ironía corrosiva. Fracásó en el drama religioso: en *La gran Sultana* y *El rufián dichoso*; su espíritu realista por excelencia y su ironía le impedían llegar a lo místico y a la exaltación de lo heroico, y sólo pudo verlo, como Ariosto, a través de la risa renacentista. Pero Cervantes llevaba en sí el ánimo aventurero que todo español lleva. El cautivo Miguel de Cervantes pensaría en Numancia. El espectáculo de la esclavitud le sugería el afán de libertad. Cervantes cautivo que sueña con flotas que vengan a rescatarle, en *Los baños de Argel*, escribe *La Numancia* para demostrarle a los gobernantes españoles de su época, que si ellos abandonaban en el olvido y en la espera siempre transferida del rescate al más español de sus poetas, la posteridad reconocería al exilado de la gloria, cuanto España le adeuda por *Numancia* y el *Quijote*.

Cervantes nos traslada al pasado y a un escenario heroico. Allí está Numancia, hoy ciudad de Soria, ardiendo en llamas a orillas del Duero. La poética y evocadora ciudad cuya melancolía cantaran Antonio Machado, Gerardo Diego y Bécquer, ardía también de heroísmo por cada uno de sus anónimos héroes que se sacrificaba. El orgulloso Escipión, terror de África, se muestra desafiante pero impotente. Este es uno de los rasgos felices de Cervantes al señalar el carácter del romano, cuya corrupción de su gente, sin duda, exagera para destacar más la virtud de las Porcias y Catones numantinos. Y habla España y el Duero con tres pequeños ríos que forman un coro de muchachos. Nos sorprende, sin duda, que en medio de personajes tomados de la historia romana como Escipión, Mario o Yugurta, un personaje alegórico rompa la unidad del aspecto realista del drama. Pero en *Numancia* triunfa el Cervantes romántico, el que echa por tierra todas las reglas convencionales, triunfa el genio creador de la teoría de la escena: y como Lope de Vega, cuaja el espíritu de la rebelión social en *Fuenteovejuna*, dejando libre su genial contraria al Arte Nuevo de hacer comedias. Cervantes nos da en *Numancia*

MARSIAS Y ORFEO*

Por Tomás SEGOVIA

ES SIEMPRE más fácil señalar males que proponer bienes. Cualquiera puede encontrar en seguida, en un acto que reprueba o en un poema que no le gusta, multitud de argumentos en que fundan su rechazo: pero actuar de modo más noble o escribir un poema mejor es cosa bien diferente. Y sin embargo esto no significa que los argumentos sean necesariamente insinceros o arbitrarios. Ni siquiera que un acto más noble o un poema mejor no sean posibles. Sólo significa que son más difíciles. Por eso cuando se trata de perfilar el rostro que quisiera uno para la poesía, o para cualquier cosa, los rasgos huyen ante la vista y toda empieza a hacerse vago e inasible. Pero es preciso, por insatisfactorio que sea el resultado, perseguir en lo posible esos rasgos e intentar ver ese rostro, y esforzarse ante todo por no pretender nunca haberlo visto con más precisión de

Al lado de Marsias ha habido siempre Orfeo. Si en Marsias hemos podido ver el símbolo de una poesía vuelta de espaldas a la realidad, en Orfeo podemos ver el de una poesía en el mundo. Orfeo, cantor del amor, amansador de los animales —de la animalidad—, salva su amor por la poesía, en la medida justa en que puede ser salvado, pero sólo en esta medida, porque su magia es relativa como toda magia ejercida sobre la realidad. Pues lo que él quiere salvar es esta realidad, ese amor real, y no una representación de ese amor que nunca podría bastarle, puesto que está vivo, es decir, puesto que es una vocación de realidad. Y cuando la leyenda, como queriendo simbolizar al mismo tiempo el poder inmenso de la poesía y su terrible relatividad, se decide por la muerte definitiva de Eurídice, nos presenta después de esta muerte un Orfeo que canta su dolor, pero que no lo traiciona, y que muere a fin de cuentas desgarrado, literalmente, por esta tensión entre el canto y el dolor, antes que renegar de este último, es decir, de la vida.

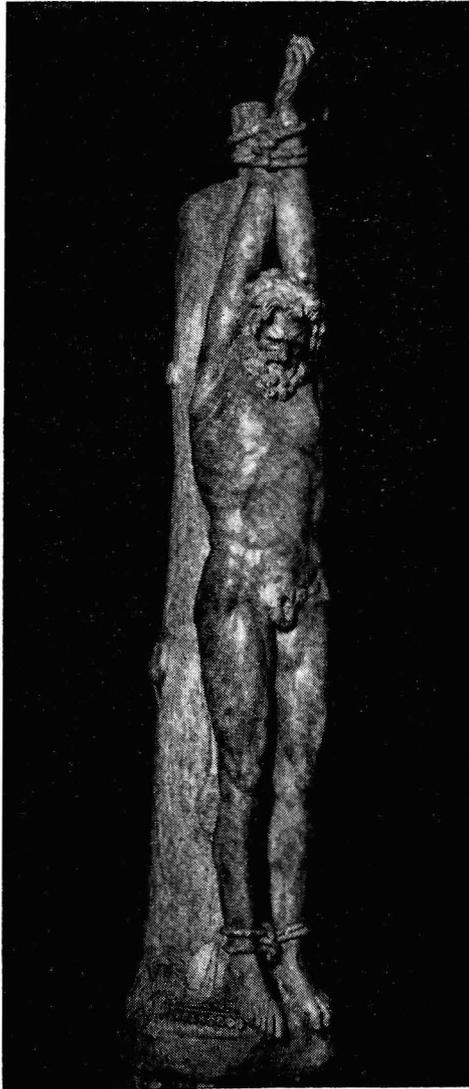


—Biografía de Sancho Panza

Los ojos de las ventanucas parecen como si esperasen la embestida de don Quijote.

la leyenda patria de los españoles: un drama dionisiaco de exaltación pasional por la patria. Nos choca ese connubio no muy bien organizado entre la alegoría y la realidad. ¿Pero acaso Calderón no había triunfado en el teatro con sus alegorías de los autos sacramentales? ¿No había creado un género nuevo? Es cierto, también, que Cervantes declama, pero eso les pasa a todos los que cultivan el género épico dramatizado, y además era el estilo de la época: no su propio estilo, mesurado, sereno, luminoso. Hablaba en verso, y no podía usar en su drama el estilo del *Quijote*, que es también apasionado, a veces, pero de otra manera. Dejémosle con sus defectos, que los sobrepasa con sus aciertos: porque aun en sus dramas más imposibles de leer, encontramos alguna idea o expresión interesante.

De un capítulo del *Quijote* hemos saltado por el trampolín de su genio al examen de su teatro. Era su pasión, tanto, o más que en la novela triunfó y fracaso en el teatro. El confiesa que sus obras, si bien no fueron silbadas, tampoco merecieron el entusiasmo que el público prodigaba a Lope de Vega, monarca de la escena. Pero la posteridad le ha hecho justicia a Cervantes como escritor dramático; no debe compararse en la misma proporción que existe entre un Lope de Rueda y un Lope de Vega. Cervantes como comediógrafo es superior a esos dioses menores de la escena: tienen un lugar aparte en el panteón de los ídolos de Talía. Cervantes es sublime en *Numancia*; es gracioso en *Los dos habladores*; es irónico en *La cárcel de Sevilla*; es dramático en *El rufián dichoso*; es patético en *Los baños de Argel*; visionario en *El retablo de las maravillas*. Esa es la virtud del genio: el proteísmo. ¿Y cómo podrán entender estas cosas los empresarios de su época? Tenían que pasar tres siglos para que Goethe, Schlegel, Shelley, Barrès, dijeran la última palabra. Era más fácil el triunfo de Lope de Vega que hablaba en necio para que lo entendieran: Cervantes se encerró en sí mismo y, aún ahora, no todos son los que entienden *El Quijote*.



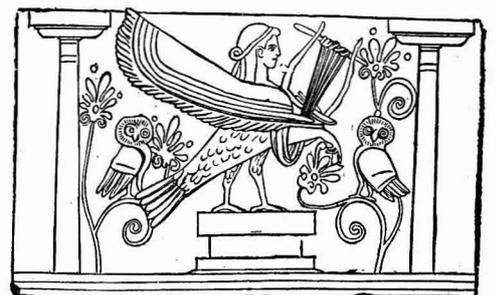
Marsias, o el anti-Apolo.

la que realmente hemos visto. La forma que quisiéramos ver tomar a nuestra poesía no es un modelo ideal ni una esperanza utópica, sino simplemente la parte mejor de esa poesía misma. Porque al margen de los vistosos debates de nuestro siglo, la poesía ha seguido cantando ininterrumpidamente con su voz más auténtica.

* Del libro en preparación *La flauta de Marsias*.

Pero para mi punto de vista, el episodio más significativo de la leyenda de Orfeo es tal vez el viaje de los Argonautas, cuando los simbólicos viajeros, fascinados por las sirenas engañosas, sólo se salvan gracias al canto del poeta. Frente a las sirenas, que representan a todas luces lo que nos "distrae del mundo", este episodio nos muestra claramente que la misión de la poesía es precisamente la contraria; no es un hechizo, sino aquello precisamente que rompe el hechizo y vuelve a ponernos en el mundo, del que el poeta no se ha dejado distraer un solo instante, él que entre los compañeros enajenados empuña tranquilamente la lira y entona el eterno canto de la Memoria, madre de las Musas.

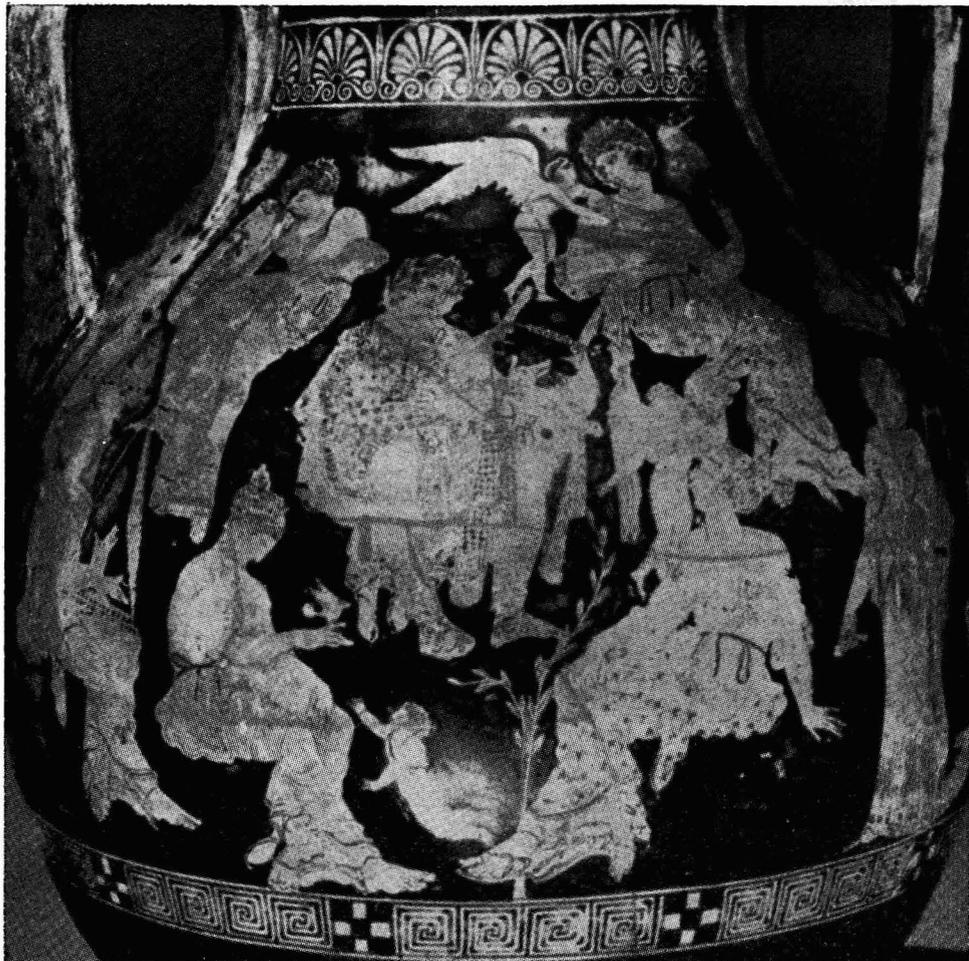
Orfeo, pues, no ha dejado de estar vivo un solo instante entre nosotros. No sólo en su propio canto, sino también en secreto en el canto mismo de Marsias. Por eso aunque en un momento dado toda la poesía del mundo fuera la más fría, desdenosa y muerta que pueda imaginarse, de todas formas esa poesía sería digna de ser salvaguardada y defendida. Porque no hay poesía, ni siquiera la que se propone lo inhumano como única meta, que no contenga en su comienzo mismo un reconocimiento originario de esta memoria de lo humano; porque incluso si nos proponemos el olvido, es preciso para ello acordarnos de aquello que queremos olvidar. Pero también en esta consideración la que nos lleva a rechazar un argumento usado con más frecuencia de lo que podría esperarse, y que consiste en mostrarnos que en la poesía más abstraccionista



"rompe el hechizo de las sirenas"

y deshumanizada pueden encontrarse siempre rastros o gérmenes de una poesía viva. Este argumento anima subterráneamente muchos libros de crítica o de exposición, cuyas demostraciones están encaminadas a convencernos de que algún débil aliento vivo persiste en nuestra poesía, a pesar de todo. Es el "a pesar de todo" lo que no tenemos por qué aceptar, pues revela una conciencia turbia y no es una defensa sino una disculpa. Porque cuando se discute una forma particular de poesía, no se trata de decidir entre esa forma o ninguna, entre poesía o no poesía, sino entre esa forma y otras posibles. Lo que tenemos derecho a proponer, y en última instancia incluso a exigir, es esa otra forma, ese otro enfoque, esa otra manera de entender y ejercer la poesía.

Todos los enfoques que conducen a esa concepción de la poesía que he llamado "objetiva" parten precisamente de un análisis "objetivo" de la poesía. Sólo que todos los análisis "objetivos" tienen un mismo peligro, como ya se ha señalado en diferentes terrenos del conocimiento: es que dan como constituido el objeto que justamente el análisis mismo constituye. Así, el punto de partida más común de esta posición es el que consiste en reducir la poesía a sus elementos esenciales: la imagen y la metáfora. Pero no son estos elementos los que hacen que un poema se nos presente como tal, aun cuando fuesen condiciones necesarias de su posibilidad, sino que el análisis los descubre en algo que ya se ha presentado como poema. El poema no se nos da como un conjunto de imágenes y de metáforas, sino como una realidad originaria, acompañada tal vez necesariamente (lo cual habría que probar) de esos elementos, pero que ni puede agotarse en ellos ni explicarse totalmente por ellos. Partiendo del principio objetivo, este análisis supone que el poema, tal como se da originariamente, es un objeto constituido por estos elementos u otros parecidos, que justamente el análisis separa y explica en un poema ya dado. Pero el poema que se da en la experiencia no es el mismo que se da en el análisis. En la experiencia no tenemos unos elementos anteriores al poema; que el espíritu sintetizaría para obtener una unidad, sino en primer lugar esa unidad misma: el poema que sabemos que es poema antes de saber de qué está hecho. Es este carácter primario de la unidad, y no un hipotético flúido llamado poesía pura, lo que explica que ciertos conjuntos de elementos poéticos no sean, sin embargo, poesía, aun cuando nada les falte "objetivamente", es decir, en cuanto a elementos. Porque la poesía no es una cosa hecha de determinada manera, sino *vivida* de determinada manera. De donde también la casi indefinida variabilidad de las formas en que encarna, que era sin duda lo que llevaba a los puristas a imaginarla como discernible de esas encarnaciones. Pero si la poesía no es el conjunto, o ni siquiera la síntesis de sus elementos, tampoco es algo diferente de esos elementos mismos y que podríamos, aunque con ciertas limitaciones prácticas, ir obteniendo en un estado cada vez más "puro". Cuando Brémond insiste en que la experiencia poética "pura" no está ni siquiera en la musicalidad o ritmo, está diciendo una cosa ininteligible; porque podría decirse que la poesía no es el ritmo en el sentido de identidad (es decir, que el ritmo a su



Las musas, hijas de Mnemosine.

vez fuera la poesía), pero no que no esté en el ritmo, puesto que es en verdad inimaginable una poesía sin ritmo. (Inversamente, tampoco tiene sentido identificar la poesía con el ritmo, como lo hace Octavio Paz, especialmente cuando acaba de decirnos que absolutamente todo es ritmo).

Estos juicios nada nos dicen en realidad sobre la experiencia del poema, porque no tocan esta experiencia, sino un objeto (poema) que en rigor no está dado como tal objeto en la experiencia, sino que se constituye a partir de ella y la supone. En efecto, en la experiencia algo se nos presenta de una manera peculiar, y a esta manera de presentarse le damos el *sentido* de poema. Es este *sentido* el que constituye el objeto, y alrededor de él se sitúan las partes de este objeto, y no al revés. Si queremos representarnos una metáfora, en el sentido que esta palabra tiene en poesía, es precisamente este sentido que tiene ahí, es decir, el sentido "poesía", lo que la define; mientras que no es el sentido que tenga en la metáfora lo que define el sentido del poema, como se ve, por ejemplo, en el hecho de que el hombre se ha representado el sentido poema mucho antes de representarse el sentido metáfora.

Al pasar por alto la prioridad del sentido, el análisis "objetivo" considera los elementos como primarios; pero sin esa experiencia previa la descripción objetiva es literalmente un sinsentido, y si haciendo un esfuerzo de imaginación logramos ponernos en la situación de quien nunca hubiera tenido tal experiencia, todos los juicios sobre el "poema" analizado como objeto son absolutamente ininteligibles. Estos juicios suponen una experiencia a la que hemos dado un sentido determinado, cosa que está supuesta siempre, pero sólo a veces confesada, en todo análisis

"objetivo". De qué está hecho un poema es algo que sólo puede comprenderse a condición de que se haya vivido un poema; el poema hecho supone el poema vivido, y no al revés.

Si volvemos a tomar como poema originario lo que el poema es de veras originariamente, es decir, un poema vivido y no un poema objetivo, vemos que hay un elemento fundamental que no podría estar en el *objeto* poema como no fuera bajo la forma de una inferencia a posteriori, de una síntesis mental: este elemento es el autor; es decir, una *persona* que se expresa y que es captada en su expresión. La concepción objetiva del poema sólo podría concebir esta *persona* como una resultante de la síntesis que el espíritu operaría con unos supuestos "datos" (que serían lo originariamente dado). Esto, naturalmente, quita toda consistencia a la comunicación real, pues la *persona*, o la "existencia", o la "modulación existencial", que podríamos descubrir en la experiencia poética, no sería una modulación vivida, sino una modulación inferida, o sintetizada, o representada; en resumen, la comunicación no tendría lugar en el plano de la existencia "real" sino en un plano "mental"; sería una operación intelectual que no es más que un fantasma de comunicación. Yo no habría participado, no me habría convertido casi en el autor, en ese momento del autor en que todo él es su poema, sino que me habría "representado" ese momento, habría "pensado" a ese autor que en realidad se me da como habitando el poema.

Pero, como acabamos de decir, no es así como sucede la experiencia del poema, porque el poema no es una cosa hecha de tal manera, sino vivida de tal manera. La existencia de tantos objetos que se presentan "objetivamente" como poemas y que, sin embargo, rechazamos como

tales, y la existencia en cambio de tantos otros que son para nosotros poemas sin que podamos definir, a veces, ni aun vagamente, las condiciones objetivas de que lo sean, nos obligan a admitir precisamente que la esencia poema no puede definirse por ninguna condición objetiva, es decir, como la esencia de un objeto. El poema no es, pues, un objeto — quiero decir que no es vivido como un objeto, aun cuando evidentemente es también, pero *después*, un objeto. Esta independencia de las condiciones objetivas podemos verla representada históricamente. Las poesías más primitivas o “espontáneas” se producen sin duda en la ignorancia de todas estas condiciones. Cuando digo aquí ignorancia hablo de una ignorancia intelectual. El poeta conoce necesariamente de una manera o de otra las condiciones en que se produce el poema, de otro modo no podría encontrar estas condiciones, o sólo de una manera radicalmente fortuita; pero una creación humana no puede ser nunca radicalmente fortuita, es decir, no puede carecer en absoluto de sentido si es que precisamente ha de ser humana. Sin embargo, estas condiciones no son conocidas por el poeta como anteriores al poema, sino que sólo gracias al sentido poema, captado, o presentido, como una unidad, pueden sus condiciones aparecer como tales. El autor del *Cantar de mio Cid* ignoraba, sin lugar a dudas, qué es un octosílabo, o incluso, una versificación irregular, y tal vez hasta qué es la asonancia, por lo menos con claridad y nitidez. Quiero decir que no sabía qué son estas cosas “en sí”, porque estas cosas “en sí” son elaboraciones muy posteriores del análisis. En otro sentido, evidentemente, sabía lo que todas estas cosas son, pero no “en sí”, sino justamente en el poema; casi podría decirse que es el poema el que lo sabe.

Fechar “objetivamente” la aparición de la rima en la poesía europea es contradictorio. Así enfocada, esta fecha no existe, porque la rima se presupone a sí misma. La rima tuvo que existir antes de ser rima, antes de “saber” que era rima. Con este criterio objetivo sólo podrá encontrarse la fecha de la aparición del *concepto* de rima, — que no es lo mismo. Este concepto puede haber dejado testimonio de su aparición, pero la rima misma no, puesto que no tenía ella misma testimonio de sí misma. Claro que la investigación puede descubrir documentos cada vez más antiguos en que pueda discernirse la rima, y fechar su aparición con la fecha del más antiguo de ellos. Pero esto tampoco será la aparición de la rima, sino la fecha de un documento, es decir, una fecha empírica que reposa sobre varios postulados: por ejemplo, que la rima misma coincide exactamente con las condiciones gracias a las cuales la definimos y discernimos, pero sólo después de conocerla ya realizada y cuajada. Es decir, una vez más, que la rima es un hecho objetivo, con cuyo criterio no podríamos distinguir entre una coincidencia fortuita de sílabas y una verdadera rima, que no puede nunca ser fortuita. Si el investigador topara con una de esas coincidencias, por ejemplo, en la poesía latina clásica, la rechazaría como dato ilegítimo y la consideraría un azar. Pero haría esto gracias a una interpretación que contradice todo el resto de su labor objetiva, es decir, asumiendo un sentido del hecho que lo sitúa precediéndolo. Fechar verdaderamente la aparición

de la rima sería saber cuándo empezó a ser vivida: cuándo hubo, no un concepto, ni un hecho casual “rima”, sino una vivencia “rima”. Cosa que no podría decidirse nunca por investigaciones de hechos, porque éstas no cuentan con ninguna manera de distinguir una rima vivida de una rima no vivida.

La poesía no es, pues, un agregado de datos o caracteres, incluso constantes, ni un conjunto de condiciones, incluso necesarias, sino una unidad vivida, algo que se nos presenta como una manera particular de ser, como un estilo de existir. Una definición de la poesía en el sentido habitual, es decir, objetivo, sería pues, no imposible, ni tampoco inútil, pero sí provisional e hipotética, puesto que sólo podría hacerse justamente por caracteres y por condiciones. Cabe siempre la posibilidad de que la poesía se produzca bajo condiciones y con caracteres nuevos, que la definición no habría podido considerar. Y, sin embargo, algo hay debajo de todas estas transformaciones a lo que apuntamos con el nombre de poesía. Este carácter contradictorio es el que queda evidenciado con la ironía de Gide al afirmar que la única definición de poesía es decir que consiste en ir aparte antes de terminar la línea. Pues las definiciones objetivas, en efecto, corren constantemente el riesgo de estas especies de reducciones al absurdo. Todas ellas, por congruente que sea su aspecto, examinadas de cerca son igualmente ridículas.

Pero esta manera de presentarse algo

ante nosotros que llamamos poesía, aunque sea siempre en parte indeterminada, aunque sea siempre ambigua, puede, sin embargo, describirse y explicitarse. Sería posible una “fenomenología de la poesía” que no cayera en el error en que suelen caer los ensayos de enfoque fenomenológicos sobre este tema: el error de querer hacer la fenomenología del *poema*. Estos ensayos suelen partir de una previa delimitación y aislamiento del poema. Queriendo discernir cuidadosamente, antes que nada, lo “poético” de lo “no poético”, se encuentran con que acaban por convertir estas cosas en categorías, es decir, en límites últimos de los sentidos, en lugar de considerarlas como sentidos ellas mismas. Quieren definir, o por lo menos delimitar, lo que es intrínsecamente poético; pero resulta que nada es intrínsecamente poético, o dicho de otra manera, que todo puede serlo. Y no me refiero a los temas, sino en general a todas las definiciones, por dialécticas o dinámicas que sean, que parten de lo poético como si pudiera captarse, incluso provisionalmente, sin referencia al movimiento de una existencia en el que se inserta. En mi opinión, un verdadero análisis fenomenológico, que evidentemente no es mi intención emprender aquí, debería partir, no de “lo poético”, dando por supuesto que existe (ya que se trata precisamente de averiguarlo), sino de la verdadera manera en que se presenta el fenómeno, que no es como una categoría, ni como un objeto, sino como un movimiento.



Hermes, Eurídice y Orfeo.

CONFESION POETICA

Por Johannes R. BECHER *

1

UNA CONFESIÓN POÉTICA, una "confessio poetica", y no una doctrina poética, ningún "ars poetica", ninguna introducción a la esencia de la poesía. La "confesión poética", como la "defensa de la poesía" ha surgido de la praxis creadora, de la necesidad de entenderse a sí mismo.

2

¿Quién eres? ¡Si pudiera por fin saberlo! Lo que uno no es puede, en caso de necesidad, definirse, pero tal dato negativo está muy lejos todavía de decir lo que en lo más hondo eres tú mismo. Cuando el poeta ha escrito mucho puede, mirando hacia atrás, definirse poniendo la atención en tal o cual de sus versos: "Aquí estoy yo, todo lo demás flota como baratija en torno del 'aquí estoy yo'." Pero apenas si conseguirá, habiendo descubierto este yo, evitar en lo futuro ese "en torno" — para ello tiene que echar por otro camino. Hay que evitar vivir como "baratija" para que esa "baratija" aparezca en la poesía.

3

"En el momento en que el poeta conquista plenamente el verso, y quiere seguir siendo un poeta está en la obligación de prescindir de tal dominio. Si no lo hace su obra será meramente la de un versificador y no la de un poeta. Es claro que Hölderlin no topaba con ninguna dificultad al repetir versos a la Schiller. En ese momento se aparta de Schiller, se vuelve a Klopstock y renuncia a la rima." Esta exposición de Jorge Federico Jünger enuncia lo justo pero también y con mucho lo erróneo. Lo justo reside en decir que para el poeta hay siempre un peligro en abandonarse a un solo tipo de versos y, por decirlo así, especializarse en ellos. Este peligro es mucho más amplio, pues el poeta se convierte en versificador cuando no practica todo tipo de versos. Pero me parece que por detrás de este peligro se oculta otro que afecta al contenido, que se refiere a la concepción del mundo y que no puede ser "superado" técnicamente. Los últimos poemas de Hölderlin no podrían ser rimados, porque su contenido mismo exige otro tipo de verso y no el rimado. Si bien, contenidos diversos son expresables en uno y el mismo verso, sería erróneo hacer de esto un esquema y olvidar que hay contenidos que no se pueden expresar en un determinado tipo de versos. Si quisiéramos degradar un tipo de poesía a un simple esquema métrico sin contenido, se seguiría que el

* Nació en Munich en 1891. Estudió filosofía y medicina. En 1911 publicó su primer libro de poemas: Una selección de sus poesías, bajo el título de *Cadáver sobre el trono* (1924), lo hizo reo del delito de alta traición. En 1933 emigró primero a Checoslovaquia, luego a Francia y finalmente a la URSS en donde vivió hasta 1945. Johannes Becher es actualmente presidente de la Unión Cultural para el renacimiento democrático de Alemania —Kulturbund—. Es presidente de la Academia Alemana y miembro del Consejo Mundial de la Paz. En 1954 fue nombrado ministro de Cultura de la República Alemana.

género también habría que concebirlo sólo esquemáticamente, y por tanto negarle toda necesidad. Pero así como los géneros poéticos se distinguen entre sí también por su contenido y son distintas sus posibilidades de dar forma, también se distinguen los distintos tipos de poesía o de versos entre sí — por su contenido y por sus posibilidades de dar forma.

4

Muchos aman un bosque, lo contemplan con regocijo y exclaman conmovidos: "¡Qué hermoso!" Pero del ser vivo que un bosque representa no se dan cuenta, pues desconocen los mil elementos que entrelazados lo componen. Lo mismo acontece con la poesía. Muchos leen u oyen con agrado poesía, se ale-



Calderón de la Barca (1600-1681)
por A. Schwedgemburth.

gran con ella, y exclaman cuando sus ojos acarician los versos y las estrofas: "¡Qué hermosa poesía!" Miran hacia la lejanía agradeciendo y honrando al poeta, pero ignoran la ley interna que preside la sustancia poética, de la que ha surgido tal estructuración milagrosa, ignoran cómo se trama una poesía verdadera, y no disfrutan justamente el placer que una poesía puede procurar. Si echaran una mirada en el mundo milagroso de la poesía crecerían conjuntamente, de manera más profunda con el poema y con su creador, y se les revelarían, entusiasmándolos apasionadamente, las transfiguraciones humanas que encierra una buena poesía.

5

No hay que olvidar que además del realismo, naturalismo, simbolismo, expresionismo, o como quieran llamarse todos estos ismos, existe algo que no se puede clasificar ni aquí, ni allá, sino que, dicho con toda sencillez, está más allá de todos los ismos y que se llama: *lo malo*.

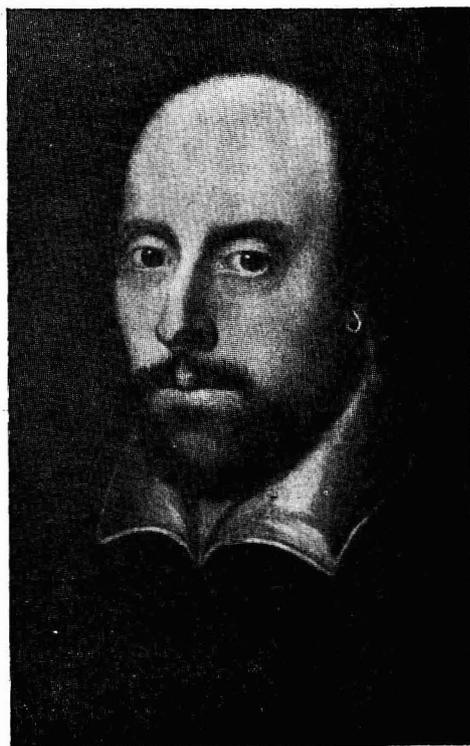
6

Que el idioma alemán no es propicio a la expresión poética del soneto es un error más en que incurre Jorge Federico Jünger, y el soneto de Guillermo Schle-

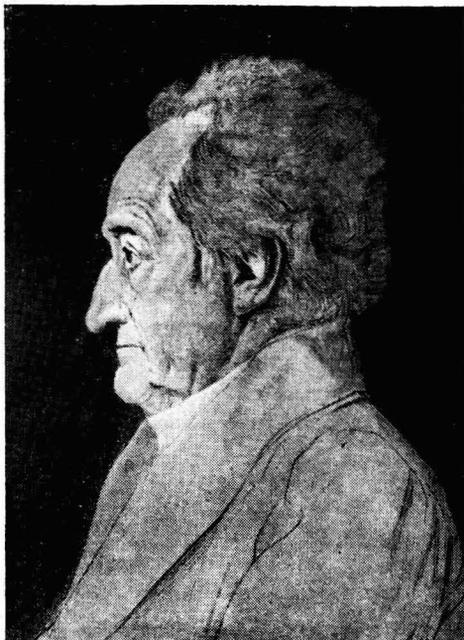
gel que aduce como justificación no prueba nada. Un renacimiento del soneto puede venir sólo del contenido, surgir de la materia, lo cual no quiere decir que el "esquema" del soneto no ayude a esta operación. Por el contrario, lo hueco y lo vacío se hacen todavía más visibles cuando la forma no se llena con nada o con puras naderías. Una actitud humana, una cosmovisión, integrada por elementos de disciplina, rigor y medida, encuentra en el soneto su expresión adecuada y perfecta. El redescubrimiento del soneto, los esfuerzos que se despliegan para conferirle una nueva forma de plasmación, demuestra que en todos nosotros existe una nostalgia, una voluntad de orden, de reorganización de las relaciones humanas por más contradictoria y distinta que sea su forma.

7

La balada no es una abreviatura épica, un *epos* en *miniature*, que se le hubiera tratado líricamente. Una concepción tan equivocada se explica por la manera formalista de considerar la poesía que consiste en verla únicamente desde la métrica. La balada es un género poético propio en que se contienen elementos dramáticos, por lo menos en la misma proporción que épicos y líricos. La balada se utiliza para la exposición de acaeceres históricos muy determinados que por su densidad y brevedad son precisamente antiépicas, aunque entraña elementos épicos, pero no los deja en libertad sino que, a tenor de su propio carácter, es decir su estilo de balada, los somete a este género. Un acaecer histórico, apropiado a la balada, debe tener en sí mismo una densidad de balada, o sea, ser en la realidad una balada, lo cual nos recuerda que los géneros literarios son categorías objetivas y no esquemas convencionales, arbitrarios o invenciones sutiles. No se puede exponer todo en no importa qué género, sino que la tarea del artista empieza ya con la elección apropiada del género que corresponde a su tema.



W. Shakespeare (1564-1616)
por Godfrey Kneller.



Goethe (1749-1832) por Sebbers.

8

Esquema métrico. La estructura de un esquema métrico no está tan desprovista de contenido como a muchos les da por afirmar. El esquema alude aunque muy vagamente al contenido. El esquema pertenece, pues, aunque en un grado muy débil, a menudo imperceptible —como en general toda forma—, al contenido. Es obvio que la métrica no es el único elemento formal en una poesía. Como elementos de forma hay que contar también la metáfora, la formación de las palabras, y desde luego el empleo de la rima. Pero, como hemos dicho, todos estos elementos están determinados por el contenido, y precisamente en un buen poema se comprueba que la forma es una forma *del* contenido, y que la separación de forma y contenido sólo es perceptible teórica, metodológicamente. En un buen poema no puede hablarse de la dictadura del contenido o de la forma, pero, nos parece que se puede hablar de hegemonía, por lo cual se entendería un señorío al que *libremente* se estaría sometido. La hegemonía, el primado, el momento preponderante, sería, en nuestra opinión, tratándose de una buena poesía, el contenido que se expresaría con mesura propia de pensamiento y de sentimiento.

9

Repetimos: en una buena obra de arte se alcanza la identidad forma-contenido, de modo que es imposible resolver por separado esta forma y ese contenido. Los intentos de mostrar en tal obra lo que es contenido y lo que es forma serían un mero juego de ociosidad. Una vez más: la forma sería, pues, forma *del* contenido.

10

A Mallarmé se atribuye el dicho de que la poesía no se hace con sentimientos, sino con palabras. De aquí han deducido muchos poetas y críticos la idea de que una poesía no tiene nada que ver con el sentimiento, más aún, que está en la obligación de liberarse de todo estímulo emocional, y concluyen orgullosamente: la poesía es una cosa que hay que "hacer", una poesía se fabrica como una mesa. Desde luego que la creación de un poema no sólo es un asunto del sentimiento sino del hombre *completo*, de to-

dos los sentidos humanos. Las exageraciones que en un poema provoca la desmesura del sentimiento, funda a su vez nuevos perjuicios para la poesía. "Lo contrario de un error es también un error." Estamos por la poesía completa que tiene como creador al hombre completo.

11

Nietzsche sostenía la opinión de que la buena prosa se escribe "frente a la poesía", pues la prosa sería "una interrumpida guerra en contra de la poesía". El atractivo de la prosa reside en que "contradice y aparta de sí toda poesía".

En esto se equivoca también Nietzsche, pues la buena prosa se escribe mirando a la prosa, y la buena poesía mirando de frente a la poesía. La prosa es, como la poesía, una apropiación estética de la vida, peculiar y autárquica. Lo cual no quiere decir que nos metamos a disputar como incorrecto que estos dos géneros se mezclen, pues la experiencia enseña que también de la mezcla surgen *a veces* creaciones peculiares y válidas, pero sólo *a veces* y no por regla. La "forma mezclada" debe exhibir, como la "forma pura", un carácter de necesidad. En tal caso el arte consiste en la ampliación del género, y a la vez en mantenerse dentro de los límites del género. La ampliación —las correría por nuevas provincias— se realiza, como hemos dicho muchas veces, a partir del contenido, y el mantenerse dentro de los límites de un género es también asunto que afecta al contenido, es decir, es asunto de una comprensión de la esencia de la literatura y de un pensamiento que alcance a precisar la peculiaridad y el sentido de autarquía de sus géneros.

12

Nada es tan peligroso en cuestiones artísticas —lo cual se ve en Nietzsche— como dejar que el gusto o la idiosincracia personal dicten nuestras opiniones. Quien filosofa acerca del arte tiene ante todo que elevarse sobre sí mismo, y preguntarse en qué medida una máxima, o una doctrina, sólo corresponde al gusto privado, y tiene significado personal sin expresar un juicio de valor que se acerque objetivamente a lo legítimo.

13

Quien sobreacentúa el sentimiento en la vida, suscita una reacción, pues determinados sentimientos los soportamos sólo elaborados artísticamente; una exclamación patética provoca una sensación de vacío y de melosidad cuando no se reviste bajo una forma firme con palabras artísticas.

14

Muchos poetas necesitan distancia, esto es, tienen que alejarse temporalmente del tema que elaboran. Esta distancia no sólo es temporal, sino que caracteriza a la vez cierta idiosincracia del escritor que exige, para la elaboración de su tema, tenerlo que pensar exhaustivamente antes de encontrarle su posibilidad de forma. Otros poetas reaccionan al momento, y gozan de la capacidad de apresar con seguro además la totalidad y lo esencial de su tema. Creo que en todo poeta, hablando concretamente, se encuentra tan-

to uno como el otro de los poetas de que hemos hablado. A veces se necesita una preparación concienzuda, más aún, un estudio científico del tema, otras veces alcanzamos con audaz impulso el objetivo que nos hemos propuesto. Hay que dejar que las dos orientaciones se desenvuelvan libremente. Sólo una ha de ser combatida, y es la que consiste en contraponer una a la otra y pretender convertirla en la única legítima.

15

Muchas de nuestras producciones originan una nueva, si las proseguimos o las llevamos hasta el fin. Nos hemos quedado frenados en nuestro primer libro para tomar simplemente aliento y hacer una pausa, pero el tema no está agotado y exige una continuación. En muchos poetas se manifiesta como perjuicio una especie de apresuramiento moderno que hace ir como a caza de un tema a otro, y no agotar todas las posibilidades que hay en la materia tratada, y que surgen de esa materia tratándola en una forma nueva, prosiguiéndola.

16

Que el imperativo de la época esté contenido en el imperativo de cada día y que sólo así cobre sentido el cumplimiento del imperativo de cada día; sobre esto hemos hablado repetidas veces, pero de particular importancia en este orden de ideas es la observación de Goethe: "Quien no es capaz de dar cuenta de más de tres mil años, se queda, sin experiencia, en la sombra, y tiene que vivir al día."

Le escribe a Boisseré: "Es conveniente en nuestra época medir, confrontar, nuestros pequeños estados privados con la gigantesca medida de la historia universal." Así pues, hasta en lo más privado quiere Goethe vernos ligados con el todo, y un hombre sólo puede ser feliz si "tiene la valentía de sentirse en el todo". Todo estado, más aún, todo instante goza de un valor infinito, pues el representante de una eternidad total. Frente a la "caída" existencialista, el abandono del



F. Schiller (1759-1805) por Graff.

hombre, y en oposición a la imagen del "superhombre", empuja Goethe al hombre, como "lanzamiento a fines más elevados", hacia una evolución cada vez más alta del género humano.

17

Una pérdida de tiempo puede llevar, también en la poesía, a una pérdida de posición y a una pérdida del juego, y ganar un tiempo, a ganar posición y a ganar el juego. No hay que temer el empleo de estos términos del ajedrez cuando se trata de hacer comprensible la poesía que ya, de por sí, es bastante difícil, pues sufre de la indefinición del concepto y de irracionalidad.

18

En cierta ocasión dijo Goethe que sería conveniente por algún tiempo prohibir la circulación de la palabra "estado de ánimo", "vivencia", por el horrendo abuso en que se incurre al emplearla. Del mismo modo habría que eliminar de nuestra época la palabra "destino" y subrayar enérgicamente que el destino somos *nosotros*.

19

En todo gran poeta hay algo en que se te esconde, un misterio, un enigma, algo inencontrable. Parece como si el poeta tratara de no mostrarte un verso para estimularte a desentrañar el misterio, para que vuelvas a leer sus obras y dar en ellas con lo que no encuentras. Conozco un verso de Hölderlin que dice: "Quien hace frente a su necesidad, está por encima de ella", pero en ninguna parte puedo dar con él, y una y otra vez busco, y releo con la intención de topar con el mentado verso, de desentrañar su sentido. El misterio me ayuda, pues, a descubrir otras poesías, y vuelvo siempre de la pesquisa cargado con bellezas nuevas que me enriquecen el corazón.

20

En la colección de canciones populares de Herder topamos con un soneto francés-medieval, del siglo XIII. Vale la pena notar que Herder recoge este soneto como canción popular, con lo cual quiere decir que el soneto no fue desde el principio una forma de poesía culta, sino que se desarrolló hasta llegar a serlo. Y todavía otra cosa nos parece digno de notarse: este soneto muestra que el soneto no siempre es el mismo, sino que a partir de esta forma fundamental se han desarrollado las formas más diversas, y con tal diversidad entre sí que no parecen pertenecer a la misma forma. El soneto de Shakespeare se distingue del de Petrarca, y ambos del de Baudelaire, mucho más que un soneto de Petrarca se distingue de un terceto del Dante. Esto quiere decir que la estructura interna, el contenido, determina inclusive una forma tan ceñida como la del soneto.

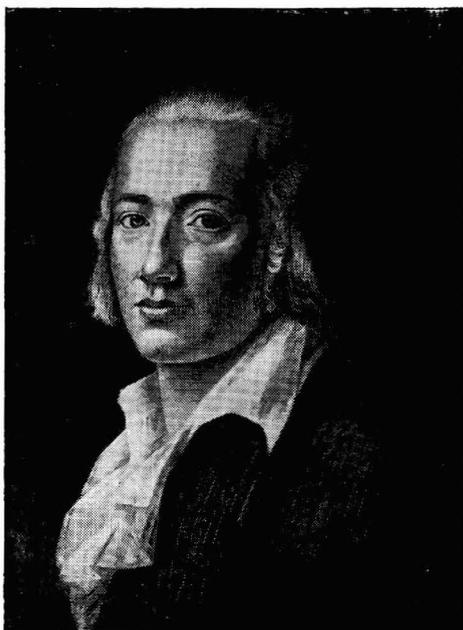
21

El lenguaje es un juez implacable y no podemos sustraernos de ser juzgados cuando lo utilizamos mal. Nos exhibe en nuestro descuido y superficialidad, ilumina sin piedad nuestra conducta indolente frente a él, no deja pasar nada, ni siquiera una coma. Pero también nos recompensa, nos regala pródigamente cuando atendemos a sus leyes y nos inclinamos ante ellas devotamente. Hace surgir en nosotros prodigios de oración, pro-

posición tras proposición se encadenan, casi sin esfuerzo, los períodos se levantan ante nosotros parecidos a las catedrales, en su condición y detalle, que se elevan para gloria de Dios, pero en cuya esencia son testimonios y transfiguraciones de la omnipotencia del hombre... Demos al lenguaje lo que es del lenguaje, estudiemos sus leyes, su tramado interior, sus cambios de estructura, y conferiré a nuestros buenos pensamientos un tono de convicción y una plenitud de sonoridad, pues en el "servicio a la palabra" habita el lenguaje con todo su poder y allí pronuncia su testimonio irrelutabile.

22

"El lenguaje es el divisor más preciso del infinito", leemos en Jean Paul. La significación del lenguaje la define, la subraya Jean Paul, haciéndonos ver que con el lenguaje se opera la finitización,



Hölderlin (1770-1843) por F. K. Hiemer.

esto es, la humanización de lo infinito, la apropiación de la naturaleza de los hombres. En este proceso desempeña el lenguaje el papel de un instrumento de precisión, ya que conceptúa, apresa hasta los más finos matices lo inconceptuable, dice lo indecible, es capaz de dar a sentir lo indeterminadamente sensible. El cosmos sería un desierto vacío antes y después del lenguaje; y cuando se dice que el uso de la mano distingue al hombre del animal, surge el lenguaje inmediatamente del uso de la mano, la comprensión es primero agitación de las manos y gestos, pero luego articulación y llamado, a imitación de las bestias, pero como el hombre ya dispone del instrumento que es la mano, el instrumento que es el lenguaje asume un carácter más elevado. No olvidemos el significado del lenguaje como el del "divisor más preciso del infinito", y de un modo cada vez más consciente apartémonos de aquellos que oscurecen el lenguaje, que denigran su capacidad de expresión para reducirlo al trazado de una línea simple. Investiguemos todo estilo para saber si en él se expresa "el divisor más preciso del infinito".

23

El mínimo poético es a la vez el máximo, como nos enseña Goethe, cuando dice que un poema se debe levantar apenas un poco de la prosa, y no darse a

flotar en el vacío o destacarse como mera ornamentación. Pero dentro de este mismo respecto lo poético mínimo-máximo tiene que preservarse para poderse distinguir de la prosa, aun de la rítmica-alada, llamada poética.

24

Desde luego que las grandes obras de arte han surgido con libertad, y Dante y Calderón no se añadían a la doctrina de la Iglesia y a la Teología, sino que formaban unidad con esta "doctrina", en tal concordancia consiste su libertad artística. Rafael y Miguel Angel creaban en libertad para sus mecenas, ya que concordaban con ellos en una concepción del mundo, pese a que obviamente se dieran diferencias, aunque nunca en los principios. Y tal es también nuestra libertad artística, el concordar con el principio de que echamos mano; o dicho en otra forma, concordamos con nosotros mismos y nos servimos a nosotros mismos. Concordamos con nosotros mismos, pero no a la manera del subjetivista, sino que nuestra concordancia es una identidad-sujeto-objeto. Concordamos —como Goethe lo diría—, con "Dios, el mundo y la naturaleza" y nos sentimos "en el todo".

25

Hay que superar lo "insólito e incalculable" que Binding caracteriza como "rasgo peculiar del alemán", y educarlo en tal dirección que las propiedades características con que se define al alemán sean lo razonable, lo limpio, lo honesto, el saber a qué atenerse. Lo incalculable y lo insólito se combina muchas veces con el "asalto a la razón", pero nosotros queremos librarnos del asalto —y con ello de los asaltos— y elevarnos a un estado normal.

26

La superioridad de una literatura reside también en su capacidad de describir otros pueblos y penetrar sus problemas. En esto consiste la superioridad de la literatura soviética frente a la alemana. Un escritor como Sofronow consigue escribir una obra de teatro sobre Alemania en que las figuras que presenta son tan típicamente alemanas que no puede menos de sorprender informarse de que Sofronow sólo ha vivido algunas semanas en Alemania. ¿De dónde saca, en dónde ha aprendido, cómo sabe todo esto? No hay más que una respuesta. Un pueblo que, como el ruso, piensa tan hondamente lo nacional y lo siente, dispone también de la fantasía suficiente para sentir y pensar otros pueblos. La política de las nacionalidades de la Unión Soviética da un esencial fundamento a esta tendencia, pues le da la posibilidad al artista soviético de meterse por dentro en otros problemas y figuras humanas como en su propia vida, inclusive podría sostenerse que la verdadera sensibilidad nacional de un pueblo es también un sentir fundamental que le permite concebir a otro pueblo en su verdadero carácter nacional.

27

La idea poética constituye el contenido propio de un poema. Si falta o está presente de modo mezquino, la poesía carece de vida, es un fantasma que se hace presentar como poesía. También podría decirse: hay formalismo cuando falta la idea poética. Pero no hay que *moler mu-*

cho con esto de idea poética pues con ello también se agota. Tal idea se nos ha de ofrecer con hondura y amplitud, pero no invitarnos a charlar sobre ella y sí invitarnos a ver su profundidad y su amplitud.

28

La afirmación de que sólo es eficaz lo que está bien acuñado es falsa. La experiencia enseña que muchas obras que circulan en la literatura universal están muy lejos de ser perfectas en cuanto a su acuñación. No se puede, por ejemplo, decir que Balzac haya sido un artista ceñido. Tampoco *La guerra y la paz*, para no hablar de Dostoiewski, está perfectamente acuñada, viéndola por partes es muy irregular y las figuras no siempre aparecen "artísticamente ceñidas". Y sin embargo... no es el acuñado perfecto lo que caracteriza a una gran obra de arte. En tales obras la vida asume tal forma que compite con la naturaleza en la creación de una realidad. La perfección artística consiste en que la realidad se exprese en una obra de arte de una manera convincente, la expresión no tiene por qué estar siempre perfectamente acabada, sino que en su inacabamiento nos remite mejor a la vida que las obras perfectamente acabadas. A obras como el *¿Qué hacer?* de Chernicheski y *Así se templó el acero* de Ostrowski seríamos injustos aplicándoles la medida del acuñamiento acabado, y perfecto. Tienen, sin embargo, tales obras un significado pedagógico extraordinario y han ejercido su influencia decisiva sobre millones de hombres.

29

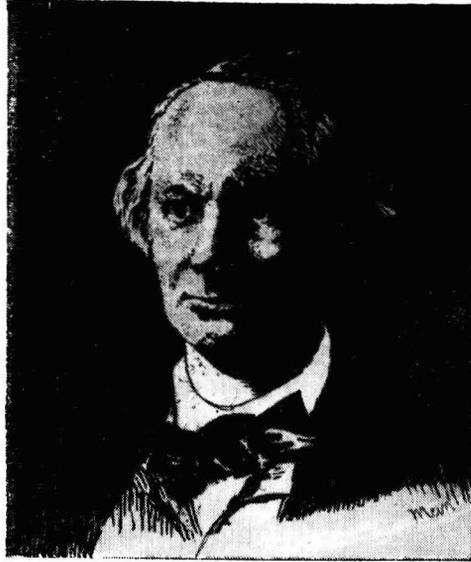
Cuatro opiniones. Algunos sostienen que es falso impedir que cierta literatura se difunda entre nosotros y que obras de gente como Eliot, Benn y Kafka, deberían editarse y ponerse a discusión. Podríamos hacerlo y a nadie se le haría ningún mal.

Otros, por el contrario, sostienen que la "prohibición" de estos o escritores semejantes está justificada, pues se trata de una "literatura decadente". Otros están de acuerdo con la prohibición pero sólo temporal y con la salvedad de que todos estos escritores algún día, en la sociedad sin clase, serán editados y leídos.

La cuarta opinión, que es la mía, sostiene que no se trata, ante todo, de una prohibición sino que, en el cambio social que hemos operado tales escritores actuarían sobre nuestra sociedad de modo inútilmente provocativo, y desde luego que el cambio social va hacia adelante, y que se alcanzará un estado tal en que los mentados escritores nuevamente serán adecuados a la sociedad. Pero tengo por indudable que un poeta como George no retornará nunca como figura de poeta, como no lo fue nunca. En el mejor de los casos se conservará uno u otro poema de George que, por lo demás, no se reproducirá en la historia de la literatura, sino en las notas marginales o en pie de página.

30

"Somos tan talentosos como lo permite la época" — he aquí una excelente definición del talento y además deja ver en que se distingue del genio, pues éste es más talentoso de lo que permite la época.



Baudelaire (1821-1867) por Manet.

31

Dada la sobre-acuarelización de la lírica, la magia de la vivencia y el diletante afeminamiento, hay que subrayar enérgicamente los derechos del grabado y del cobre, pero también el color sobrio, poderoso, varonil de un Breughel.

32

No olvidemos que en el Renacimiento todo miembro de las "clases cultas" era capaz de escribir un soneto apreciable, no olvidemos tampoco que en una época que no está muy lejana se alcanzará un estado social en que la gran mayoría del pueblo constituirá una clase culta, y que para esta capa culta será obvio, entre otras cosas, escribir poesía.

33

Muy a menudo compruebo que en mí la poesía se inclina frente a la música, honda, hondamente — pero para levantarse a continuación como si se tratara de una fuerza correspondiente, del mismo rango que la música, por donde se ve que este inclinarse da testimonio de que la poesía es en su poder noblemente humana.

34

El poeta se evade de su naturaleza —de su específica y poética naturaleza— cuando deja de entenderse como ser natural, y olvida que en el ser social está contenido también el ser natural, y al revés en el ser natural el ser social. Con el poeta ha creado la naturaleza un órgano para expresarse y para hacerse consciente por medio del arte. La naturaleza, es claro, tiene su lenguaje, agita sus árboles, brama el mar, sopla el viento y respira la calma, el canto del pájaro, el grito del animal, ¡oh! sí, infinitamente rica es la orquesta de la naturaleza que desde el principio hasta el fin del mundo proseguirá sonando. Pero con el hombre y en especial con el poeta la naturaleza ha creado un órgano que

se apropia de sus voces y de sus temples, de su pensamiento, orden y sentido. Pero de aquí también se sigue que el poeta no puede atenerse sólo a lo que tiene de natural y de criatura, sino ir más allá y convertirse en un miembro de la naturaleza racional y pensante, a menos de que quiera quedarse como naturalista a la zaga de la naturaleza y por debajo de ella. Cuando un poeta echa sus raíces en lo natural, pero no forma en sí mismo un principio ordenador, niega precisamente su naturaleza poética específica, y lo mismo la niega cuando retirándose de la naturaleza se convierte en un ser abstractamente social.

35

El poeta está llamado a desempeñar el papel de mediador entre la naturaleza y la sociedad, en el sentido en que por un lado se enfrenta a la naturaleza como ser social, y por otro lado como ser social no se niega a la naturaleza. El hombre es *por naturaleza un ser social*, con lo cual se quiere decir que el ser social del hombre pertenece a la naturaleza, y con lo cual se subraya el hecho, además, de que la existencia del hombre no puede definirse ni como la de un puro ser natural, ni como la de un puro ser social. Cuando nos referimos, pues, a las bellezas de la naturaleza, no nos remitimos, ni las apreciamos como si se tratara de fenómenos puros de belleza, y no podemos, como diría Kant, considerarlos desinteresadamente, sino que los referimos a nosotros, a nuestra sociedad y despiertan en nosotros el deseo de erigir un orden bello también en nuestras relaciones sociales. En este sentido entendemos la imitación de la naturaleza, el competir con ella, el superarla. La naturaleza tiene que convertirse en una naturaleza para nosotros. Sólo bajo tal perspectiva la naturaleza será verdaderamente bella y sólo de este modo nuestra actividad social adquirirá su pleno sentido. Cuando se dice: "tenemos un objetivo ante los ojos", este objetivo es también la belleza, las magnificencias, los milagros de la naturaleza que a su vez copiamos y que nos estimulan. Y creamos una nueva realidad, una nueva naturaleza, desde el momento que añadimos a los milagros de la naturaleza un orden social humano, el milagro del "hombre bellamente humano", que es una figura en que la unidad de lo bueno, lo bello, lo verdadero y lo libre se corporiza, y en que el vínculo del hombre total con la totalidad del hombre se ha convertido en fuerza suprema del hombre.



Mallarmé (1842-1898) por Manet.

36

Cuenta Eckermann: "Por otro lado condenó Goethe el camino político, que otros apreciaban altísimamente, por el que Uhland había echado. "Usted va a ver, me dijo, como el político se tragará al poeta. Ser funcionario y vivir en medio de cotidianos choques y excitaciones no es cosa apropiada a la naturaleza frágil de un poeta. Dejará de hacer poesía y esto es de lamentar. Los suabos disponen de suficientes hombres capaces, preparados, bien intencionados, eficaces y sinceros que muy bien pueden ser funcionarios, pero sólo tienen un poeta de la calidad de Uhland."

Para sustraerse a este peligro debe el poeta afinar cotidianamente su conciencia de responsabilidad poética lo que quiere decir que sólo en la defensa de la poesía puede cumplir su misión poética.

37

Como un buen ejemplo de la legalidad objetiva que opera también en la poesía, y limitándose sólo a uno de sus elementos, el ritmo, podría abonarse la concepción que reconoce en el ritmo un fenómeno vital general, y que lo explica como tal, ya que un ritmo existe en el pulso, en la inspiración y expiración, en el flujo y el reflujo, en la noche y el día, en el cambio de las estaciones, en el cambio de las generaciones.

38

"En resumen: lo esencial de una forma poética no está en la rima, ni en el acento, sino siempre en el contenido que se expresa conscientemente por las palabras e inconcientemente por el ritmo."

Topamos con esta observación en un meditador de la poesía lírica. Este meditador no es materialista. Pero no puede cerrarse a la verdad, pues ha reflexionado sobre la poesía lírica con diligencia, amor y con profundos conocimientos, y tal verdad la expresa como palabra final de sus reflexiones. Si hubiera antepuesto tal proposición a sus reflexiones y la hubiera tomado como su hilo conductor, mucho habría cambiado su modo de pensar a menudo mistificador y se hubiera hecho más concreto y más real.

39

Muchas veces una poesía es más que su autor, y muchas veces sucede a la inversa. Muchas veces el poeta no está a la altura de su poesía sino que la poesía supera a su creador, es un *plus* frente a su autor. Pero muchas veces también la figura del poeta no pasa a la poesía, es más que la poesía y ésta alude a él como un indicador que señala la dirección en que surge, lejanamente, la cumbre luminosa que representa la personalidad poética.

40

La "confesión poética" no debe ser un monólogo, sino que ha de asumir cada vez más el carácter de un diálogo público que debe dar de sí por este hablar con los otros y entre los otros una forma más alta de comprensión de sí mismo.

(Traducción de Emilio URANGA)

CARTA DE INGLATERRA

Por Irene NICHOLSON

DURANTE los últimos meses ha habido una tempestad de discusiones sobre los cambios que se realizarán en la política de la British Broadcasting Corporation. Como estos cambios tienen vastas implicaciones, es valioso considerarlos, aun en países tan lejanos como México. Aunque se critique a la B. B. C. —como a menudo hacemos en Inglaterra—, es un hecho indudable que ha establecido un nivel de seriedad e inteligencia en sus radiotransmisiones que es inalcanzable en cualquier país en el que los programas de radio dependan de los anuncios. Recientemente, en Londres, hablaba con dos turistas norteamericanos que se las habían ingeniado para escuchar —además de visitar todos los lugares de interés—, algunas transmisiones radiofónicas. Cuando expresé mi sorpresa me dijeron: "¡Pero si ir a la B. B. C. es precisamente una de las razones por las que estamos aquí!"

Veamos brevemente la situación actual. La British Broadcasting Corporation funciona bajo Privilegio Real, y su derecho de monopolio sobre la radiotransmisión en la Gran Bretaña es renovado de tiempo en tiempo por el soberano. Este monopolio fue absoluto, tanto para el radio como para la televisión, hasta hace más o menos dos años en que se autorizó a una compañía independiente de televisión para que transmitiera programas con anuncios, aunque, claro está, éstos se encuentran estrictamente controlados. El monopolio de la B. B. C. sobre las radiotransmisiones es aún absoluto.

Sus ingresos provienen, principalmente, de las licencias para radiorreceptores, las que tienen, ahora, un valor de una libra esterlina por año. El hecho de que no se permitan anuncios comerciales y de que aun en la TV sean permitidos sólo en una cantidad limitada, significa que los programas pueden continuar sin verse interrumpidos. Es posible, así, escuchar con seriedad y sin tener que enfrentarse a la molestia —como recuerdo que sucedió una vez en México—, de tener que escuchar el *Julio César* de Shakespeare interrumpido a cada momento por los elogios a los efectos paliativos de unas bien conocidas píldoras. (Esto, dicho sea de paso, es tanto mala propaganda cuanto muy mal "radio"). En Inglaterra, las obras teatrales y los conciertos que duran varias horas se presentan sin otras interrupciones que los usuales intervalos de descanso. Asimismo se transmite poesía seria durante tres cuartos de hora o incluso una hora, se sostienen discusiones o mesas redondas sobre tópicos de interés nacional o internacional, etc.

Otro factor muy importante es que la B. B. C. no se encuentra controlada por el gobierno. Esto significa que, con los límites usuales de seguridad —como la prohibición de difamación, etc.— a los que, por otra parte, se encuentran sujetos los diarios y todas las publicaciones periódicas, tiene completa libertad de expresión. He oído en el radio, por ejemplo, críticas muy serias a la forma en que se resolvió la crisis de Suez; y por la televisión de la B. B. C. he visto a una ma-

dre protestar apasionadamente por el envío de jóvenes a la peligrosa zona de Chipre. En las épocas electorales, o en los momentos de crisis nacional, los partidos políticos más importantes del país tienen derecho por igual a un tiempo proporcionado de transmisiones. Asimismo en las materias religiosas y filosóficas se ventilan opiniones ampliamente divergentes. En los servicios transmitidos por la B. B. C. a la América Latina —que deberían tener la intención, al parecer, de favorecer a Inglaterra—, he oído una aplastante condenación de los artistas ingleses basada, por cierto, en el hecho de que en Inglaterra tendemos a pintar los paisajes con grises y verdes y no —¡qué extraño!— con colores tropicales.

En los primeros años de la B. B. C. el auditorio se suponía dividido en dos amplias categorías, que se encontraban satisfechas, respectivamente, por el programa "ligero" y por el programa "doméstico". El primero consistía, como su nombre indica, de música ligera, revistas musicales, variedades, charlas populares y programas de interés general. El "Home Service" transmitía buena música, charlas de viajes, discusiones sobre los tópicos del día, noticias, críticas inteligentes de libros, obras teatrales y arte en general, serias obras de teatro, etc. Sin embargo pronto se vio que era necesario satisfacer un tercer grupo de intereses y se instituyó, así, el Tercer Programa que se transmitía sólo por las noches y los sábados, además, por la tarde. Este programa permitió experimentar con los tipos de música menos conocidos —recientemente, por ejemplo, escuché un excelente programa sobre viejos instrumentos chinos— y transmitir, digamos, todas las sonatas de Beethoven, las obras apócrifas de Shakespeare o el temprano drama inglés. Muchas de las obras teatrales de García Lorca han sido presentadas en el Tercer Programa y asimismo Cervantes y Lope de Vega. Se transmiten, en francés, poemas de Paul Claudel o conferencias sobre ecología o sobre cualquier tema científico de importancia. Los filósofos discuten entre sí, etc. El tercer programa, en general, ha sido un foro en el cual importantes intereses



Una célebre audición, en español, de *Don Quijote*, dentro del programa Latinoamericano de la B. B. C.



Sir Ralph Richardson (segundo a la derecha) con la compañía del Old Vic, en la transmisión del Ricardo II, de Shakespeare.



Un comentarista de la B. B. C. registra ciertas ceremonias en Swaziland durante la visita de la familia real a tierras africanas, en 1947.

de una minoría reciben la parte de atención que les corresponde.

Esta división de intereses ha sido útil y práctica, ya que corresponde a divisiones reales en la población. Hay una inmensa mayoría que desea sólo lo ligero y, aquí, el primero de los programas ha realizado una función educativa extremadamente útil ya que presenta cierta cantidad de alimento para el espíritu en forma amena y fácil de digerir. Esto es importante, ya que hay un determinado estrato de la población que si no recibe algún estímulo en esta forma, sencilla y fácil de obtener, nunca irá por sí mismo a conseguirla.

Hay, además, una gran parte del auditorio formada por personas bastante educadas y mentalmente ágiles que desean algo más que chistes baratos o música ligera. Sus intereses se han encontrado satisfechos por el programa "doméstico", que les ha dado, a menudo, suficiente estímulo como para desarrollar sus intereses latentes y cultivar sus capacidades de pensamiento y de crítica.

La tercera ha sido siempre una audiencia minoritaria. Esto, claro, no es una razón para pasarse sin ella, ya que sería tanto como decir que la National Gallery o el Museo Británico deben ser clausurados de inmediato. Obviamente una minoría, por pequeña que sea, que es, como en este caso, uno de los factores directivos de la vida del país, puesto que lo estimula con nuevas ideas, no debe desaparecer tragada por la creciente tendencia hacia la regla de la mayoría. Su desaparición significaría, simplemente, la muerte del país. El tercer Programa ha podido ser criticado por aburrido, pero a menudo su pesadez se debe al hecho inevitable de que sus programas tienden a convertirse en programas especializados y lo que puede resultar aburrido para un físico puede no serlo para un filósofo. Aun así, el Tercer Programa ideal es aquel que hable en general, pero en términos elevados, a todo profesionalista que se encuentra deseoso de no permanecer encerrado y ligado exclusivamente a su propia especialidad.

Una de las grandes funciones del Tercer Programa es la de servir de patrocinador de las artes en una edad, como la nuestra, en la que todos los artistas encuentran pocos ciudadanos capaces, económicamente hablando, de sostenerlos.

Ahora bien, ¿cuáles son los cambios propuestos y por qué? Al parecer, el pro-

grama ligero se va a convertir en algo todavía más ligero, y las charlas educativas, pero populares, van a suprimirse casi por completo. El "doméstico" va a transformarse, también, en algo más ligero, con una reducción similar en las charlas serias; y el tercero va a sufrir una severa disminución en sus horas de transmisión. Durante las horas así cercenadas se transmitirá un nuevo programa —que ha de conocerse como Sistema Tres—, y que consistirá, fundamentalmente, en charlas de especialistas para especialistas sobre temas estrictamente profesionales; en otras palabras, se perpetuará el tipo más aburrido y cansado del Tercer Programa — y el menos necesario, ya que las revistas profesionales satisfacen ampliamente tales necesidades.

Esto es lo que se ha dicho, pero puede ser que en la práctica no resulte tan drástico, sobre todo si tomamos en cuenta que el director de una famosa escuela —un hombre con un amplio campo de intereses—, acaba de ser nombrado presidente del comité de la B. B. C.

La razón de los cambios es, en general, la rápida disminución del auditorio a causa de la creciente popularidad de la televisión. Por largo tiempo ha habido alarma y abatimiento por las cantidades decrecientes de radioescuchas, pero si aquellos que son responsables examinaran los hechos en lugar de contentarse con ver las figuras en el papel, verían que éste es, por el contrario, un signo de aliento. Debemos preguntarnos, ¿a qué se le llama *escuchar*? ¿Al estar rodeado de un cierto ruido mientras se maneja al trabajo, o se plancha, o se baña al niño? ¿O sentarse a oír, con todo interés, lo que un conferenciante tiene que decir? Es muy probable que la televisión haya alejado del radio a una gran cantidad de aquellos escuchas a los que "les entra por un oído y les sale por el otro"; aquellos que permanecen fieles al radio son los que escuchan con ambos oídos y una parte del cerebro. Es posible que la disminución en el número de oyentes esté relacionada en algún sentido con el éxito —y no el fracaso— de la política de la B. B. C., puesto que puede significar que los oyentes se están volviendo más exigentes, que deciden conscientemente oír dos o tres programas por semana, es vez de conectar pasivamente el radio y oír sin ninguna discriminación seis programas al día. La respuesta de la B. B. C. a la competencia

de la televisión, sin embargo, es la de descender hasta el nivel intelectual de la TV, o aún más. Esto difícilmente atraerá otra vez al radio ni siquiera al más retrasado de los espectadores de televisión, el cual preferirá, ya siempre, algo que le estimule tanto el oído como la vista y no sólo el primero. Esta medida puede, incluso, alejar del radio a aquellos que cuando lo escuchan desean oír algo que valga la pena.

La B. B. C. teme que a causa del reducido número de oyentes no se le renueve su Privilegio oportunamente, y por ello su política actual se dirige hacia aquellos que preferirían ver alguna forma de radiotransmisiones patrocinadas por anunciantes. Esto es, de hecho, un triunfo de los bajos niveles intelectuales en contra de los más elevados. Entre el personal de la B. B. C. que ha creído, durante mucho tiempo, hacer un trabajo útil de diversión y educación, hay, naturalmente, alarma y decepción.

Ahora bien, supongamos que la publicidad comercial llega a la radio británica. La situación, aquí, puede no resultar tan mala como en otros países. Hay muchas empresas que están ya preparadas para invertir dinero en campañas de prestigio. El éxito alcanzado por los excelentes documentales cinematográficos de la Shell Petroleum demuestra que la propaganda de altos vuelos puede hacer un buen trabajo en todo el mundo. Si nos preguntamos, ahora, como puede beneficiarse un país como México con la experiencia de la B. B. C., es aquí donde se encuentra la respuesta. Es casi imposible que México y otros países latinoamericanos dejen de tener una radio patrocinada por anunciantes, pero quizá éstos acepten la lección de la compañía británica de la Shell Petroleum y de otras semejantes, y aprendan que no es preciso que la información científica inteligente carezca de elementos de distracción, y que la cultura no tiene que ser, por fuerza, cansada o anticomercial. El Fondo de Cultura Económica está haciendo ya algunas transmisiones útiles y la industria cinematográfica mexicana sabe ya que los buenos documentales pueden ser excelente propaganda. ¿Es pedir demasiado que el gobierno mexicano empiece a tomar en cuenta, seriamente, la influencia de la televisión o el radio en un momento como éste en el que el país está creciendo rápidamente y en el que las masas de población iletrada pueden ser influidas por la palabra hablada y aun, con

mayor rapidez, por las películas? En Colombia un sacerdote, monseñor José Joaquín Salcedo, con gran energía y amplia visión, ha instituido un sistema de radio-transmisiones que presta servicios educativos a lejanos poblados campesinos. En tales programas ha recibido ayuda y apoyo de la B. B. C. que, recientemente, le facilitó a uno de los miembros del Ser-

vicio Latinoamericano de la B. B. C. en Londres —al colombiano Jorge Arturo Mora— para que lo ayudase en la organización de buenos programas educativos. Me parece muy importante que México haga algo por el estilo y que lo haga pronto, antes de que sea muy tarde para romper lo que puede ser llamado el "monopolio de la estupidez".

esfuerzan, en la medida de sus posibilidades técnicas, en atenerse al texto escrito; sigue, en sus aspectos formal y armónico, reglas establecidas.

Por sobre de estas diferencias técnicas están las diferencias estéticas. La música folklórica, como todo el arte folklórico, tiene una belleza y un encanto característicos. El pueblo, con su buen gusto innato y a través de años y aun de siglos, va puliendo, depurando, refinando sus expresiones artísticas hasta darles esa alta calidad que todos reconocemos en el arte auténtico del pueblo, en todas partes del mundo y cualquiera que sea el grado de adelanto cultural del grupo que lo produce.

La música popular (entiéndase vulgar) no tiene ninguna de las virtudes de la música folklórica. Generalmente es hecha por un individuo inculto, de mal gusto, ignorante en música y en todo, que no obedece sino al impulso de su audacia y de su ambición para suplantar al pueblo y al verdadero compositor.

También por sus cualidades intrínsecas lo folklórico es superior a lo hecho para el pueblo. En el caso del folklore musical mexicano, éste es particularmente rico. Tiene como fuentes la música de los diferentes pueblos que habitaban nuestro país a la llegada de los conquistadores; la que éstos traían de España, según la provincia de donde procedían; la de los esclavos negros traídos de Africa; la de los soldados europeos que formaban el ejército de Maximiliano de Hapsburgo; y formas musicales europeas como el vals vienés y la romanza italiana. Estos elementos al mezclarse en diversas proporciones han dado origen a una gran variedad de estilos en toda la extensión de nuestro país. En Sonora, en Chiapas, en la Mesa del Nayar, existe la música indígena en toda su pureza; en el Bajío, es visible la influencia de la romanza italiana del siglo pasado, y en la región lacustre de Michoacán la influencia del vals vienés; en la huasteca, la música española da a los huapangos la vivacidad de su ritmo; el romance, hijo del *Cantar de Gesta*, es padre del corrido que, con diversidad de estilos, canta en todo el país hechos notables, sucesos ejemplares, amores y desgracias; los sones, las valonas, la jarana, la sandunga, los jarabes, las alabanzas, las caminatas y la música de la gran cantidad de danzas que tenemos, completan la asombrosa geografía musical de México.

De análoga riqueza es la música folklórica de casi todas las regiones del mundo.

En contraste con tal riqueza, la música llamada popular, es de una pobreza in-

M U S I C A

MUSICA FOLKLORICA Y MUSICA POPULAR

Por Luis SANDI

EN EL LENGUAJE común lo folklórico se confunde con lo popular hasta llegar a ser sinónimos. Pero en la práctica el calificativo de popular, aplicado a la música, connota, cada vez más, un tipo de música *sui generis*, completamente distinto al folklórico.

El folklore consiste en creencias colectivas sin doctrina y prácticas colectivas sin teoría. He aquí sus principales características:

1ª Los hechos folklóricos son colectivos.

2ª Estos hechos presentan siempre en cualquier grado y simultáneamente, repetición e innovación, conformismo y espontaneidad.

3ª Contienen a la vez aspectos internacionales y aspectos regionales o locales; los aspectos estrictamente nacionales son los más raros.

4ª Tienen un carácter funcional, lo que los asocia con actividades concretas, a géneros de vida.

5ª Sus funciones pueden cambiar, produciendo transferencias folklóricas. Dicho de otra forma, una costumbre puede mantenerse en gran parte, aunque sirviendo a fines muy diferentes.

Tomemos, como ejemplo, para aclarar varios puntos de esta definición de lo folklórico, la ceremonia de la *limpia*, en la que el brujo o la curandera limpian al paciente, con manojos de hierbas, de enfermedades y de la influencia de los malos espíritus. Esta creencia no está basada en doctrina alguna; y esta práctica no es regida por alguna teoría. Si se le pregunta al paciente por qué cree en la eficacia de esa práctica, no podrá responder más que porque así se curaron sus padres, y así se siguen curando los de su grupo social. Si al brujo se le piden las razones de sus prácticas, dirá que sus antepasados así curaban, y que él aprendió de ellos los actos curativos. Además, ni las prácticas mágicas ni la creencia en su eficacia son actos individuales, sino comunes a la colectividad que las practica.

Siendo en esencia igual la *limpia* en todas partes, es sin embargo infinitamente variada; en cada región, con cada brujo, para cada caso, habrá una variante formal: las hierbas que componen el hisopo milagroso no son siempre las mismas, podrán ser húmedas o secas; el número de pases y la dirección de ellos no es fija; las palabras que acompañan a los pases son variadas; podrá la ceremonia ser, o no, acompañada de sahumeros e iluminada con velas; se hará la *limpia* sólo de día, o sólo de noche, o indistintamente; en la casa del brujo, en una

cueva frecuentada por los espíritus, o en la casa del paciente.

El canevá fijo sobre el que se colocan los detalles variables es, en este caso, el aspecto internacional de esta práctica, y la parte variable, su aspecto local.

El carácter funcional de la *limpia* es obvio: se practica para librarse de un mal, por un grupo social que no conoce otro medio mejor.

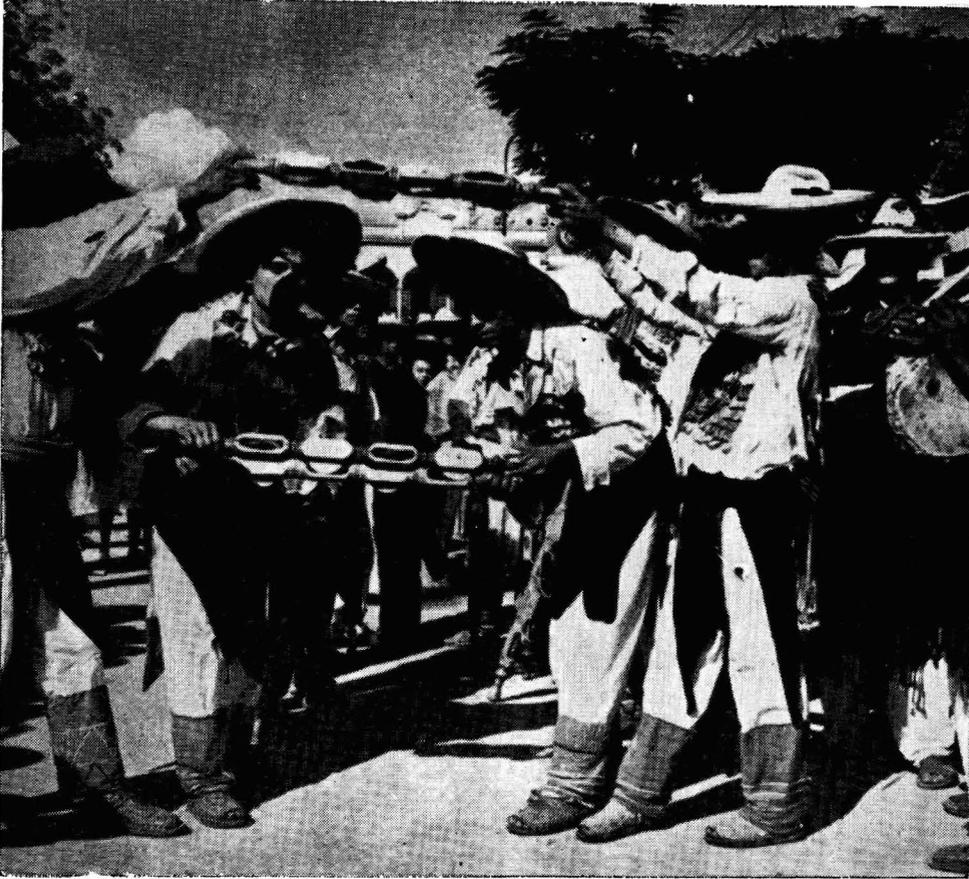
Acerca de la transferencia folklórica nos puede ilustrar un hecho que vemos todos los días: los danzantes que bailan en honor de Dios y de sus santos, realizan las ceremonias que antes de la Conquista practicaban en honor de sus dioses. Tenemos, pues, las mismas formas sirviendo a fines distintos.

En el caso de la música folklórica encontramos que sólo lo es aquella que el pueblo ha recibido por tradición, que ha hecho suya en forma colectiva sin que pueda saberse a ciencia cierta quien fue el que la inventó, que se toca o se canta con modificaciones individuales o regionales, que tiene el aspecto de una improvisación al mismo tiempo que la inmutable repetición de fórmulas características, y que no está regida por las normas de la composición profesional.

La música popular no es como se pudiera creer música del pueblo, sino música para el pueblo, con el concepto peyorativo que se tiene comúnmente en la elaboración de artículos para consumo de capas sociales de escasos recursos y puede llamarse, más correctamente, música vulgar. No es tradicional, porque es la de moda, la recientemente inventada; no es un fenómeno colectivo, sino es inventada por un individuo determinado; no es mudable, sino que todos sus ejecutantes se



"la música indígena en toda su pureza"



"la csombrosa geografía musical de México"

creíble. Periódicamente aparece un estilo: charleston, bolero, swing, mambo, cha-cha-cha, rock and roll, calipso. El mundo entero, desde la Patagonia hasta el Labrador, desde Portugal hasta Siberia, en África, Asia y Oceanía, enloquece bailando y cantando el sonsonete en turno, del cual, para mayor abundamiento, todos los ejemplares son iguales, así hayan sido hechos en China o en México.

El campo de la música folklórica es el de los sentimientos y las emociones; el pueblo expresa, por medio de ella, sus penas y sus alegrías, su amor y su admiración. Es limpia y noble como el pueblo mismo. Si a veces la canción folklórica es cruda, lo es con crudeza sana, de rústicos que se expresan sin rodeos. El encanto de esta música radica, como el de las flores silvestres, en su sencillez, en su lozanía; es bella por la espontaneidad de su floración, por la despreocupación con que está hecha, por la fidelidad con que refleja los estados de ánimo, elementales y sin complicaciones, del pueblo. Fluye la música popular fácilmente, como venero de aguas limpiísimas, sin buscar éxitos fáciles ni trascendentales empresas y es por esto que alcanza las cimas serenas de la obra de arte perdurable, por que sólo en el clima del desinterés y de la autenticidad se produce la obra de arte.

La llamada música popular está regida por las leyes del comercio. Se inventa el rock and roll para dar al público una novedad, con el deseo de enriquecerse, si tiene éxito; los autores escriben rock and roll porque el público los pide y deja de escribirlos cuando el hastío u otra novedad los hacen pasar de moda. Para nada entra en esto el arte. Todos los motivos emocionales y espirituales que engendran la verdadera obra de arte son substituidos aquí por la simple ley de la oferta y la demanda. Por otra parte, el deseo de fácil éxito, de tener un amplio mercado, unido al menosprecio en que se tienen al gusto y a la inteligencia popu-

lares, hacen que los autores de esta música comercial se esfuercen por hacerla de la peor calidad, aunque en realidad no necesitan esforzarse mucho para lograrlo, ya que la mayoría no sabe música, otros saben muy poca y ninguno es artista.

Pero sobre estos defectos técnicos y estéticos está su falta de dignidad y decoro, de elemental decencia. Como si brotara de los albañales de las grandes ciudades, está contaminada por las miserias de esa casta descastada que vive muriendo en tabernas y burdeles.

Si esta música es mala, si no expresa los sentimientos populares, si el pueblo no es, ni con mucho tan necio y de tan mal gusto como lo suponen los autores de música comercial, ¿por qué ésta goza de popularidad y produce pingües ganancias? Es éste un milagro de la publicidad. La radio, la televisión, las fábricas de discos, la prensa están al servicio de este comercio y logran que esta mercancía se venda, como lo logran con medicinas que no curan nada, con productos que no sirven para cosa alguna, y con ideas sin validez. Pero el pueblo acaba por hacer justicia y reivindicar su buen gusto y su talento: mientras todos los mambos están bien muertos, la "Adelita", "Las Mañanitas" y el "Jarabe Tapatío" son inmortales.

La música folklórica, además de sus virtudes esenciales, tiene la de ser base y constante fuente de renovación de la gran música. Desde los polifonistas de la baja Edad Media, hasta los compositores contemporáneos, todos los grandes maestros han tomado, deliberada o inconscientemente, de la música popular, melodías, giros melódicos o estructuras formales. Y a fines del siglo pasado esta afluencia de la música folklórica a la gran música, fue elevada a la categoría de escuela al levantarse la bandera del nacionalismo por los compositores rusos que formaron el "Grupo de los Cinco". Desde entonces, conscientemente, los compositores siguen

dos caminos: el tradicionalista que se nutre de la música folklórica de su país y aun de la de otros países, como el caso de los franceses Debussy y Ravel que usaron la música española; o el del arte-purismo. La mayoría no sigue exclusivamente un camino, sino que crea obras con substancia folklórica y obras de música abstracta.

La música folklórica entra en la corriente de la gran música profesional, primero como transcripción literal a cualquiera de los medios sonoros de que se sirve la música profesional: piano solo, algún instrumento acompañado de piano, orquestas, banda.

En este primer contacto de la obra folklórica con la música culta, aquélla resulta enriquecida por la variedad de timbres de los instrumentos de la orquesta y por la mayor riqueza armónica que acompaña a la melodía; y pierde el carácter de improvisación que tuvo mientras vivió dentro del pueblo.

La forma más antigua de aportación de la música folklórica a la culta, es la de incorporar las formas folklóricas a la gran música. La producción de los clásicos está llena de bourrés, gigas, gavotas, pavanas, gallardas, minués, que fueron originalmente danzas populares y se seguían bailando en la época de Bach y de Vivaldi. También la música romántica usa formas populares, y ahí están para atestiguarlo los valeses, las mazurcas y las polonesas de Chopín.

Los compositores nacionalistas toman, ya no la forma de la música folklórica, como los clásicos y los románticos, sino sus melodías o sus giros melódicos y sus ritmos, vaciándolos en formas clásicas y acompañándolos de armonías y contrapuntos característicos de la música culta o, en su etapa más avanzada, crean melodías y ritmos, e innovan formas, con substancia folklórica, como en el "Retablo de Maese Pedro" o en el "Concerto para clave" de Falla.

De la música folklórica y sobre todo de la mal llamada música popular, se hace un uso indebido, por exagerado. Se la oye durante todo el día, ya sea en las transmisiones del radio o de la televisión, ya en costosos equipos de alta fidelidad. Los estudiantes hacen su tarea oyéndola, los jóvenes se reúnen para oír las últimas novedades, los mayores lucen sus lujosos aparatos con esa música y hay algunos que llevan consigo aparatos portátiles de radio, hasta al baño, para no dejar ni un momento de escuchar su música favorita.

Está bien que se baile con música bailable, que en algún momento del día se oiga una bonita canción; pero está muy mal que esta música sea la única que se escuche, cerrando los oídos a la gran música. Sentarse a oír, en el ambiente acogedor de una sala, canciones de taberna o de cabaret y rock and roll y calipso, es tan absurdo como entrar a la biblioteca a leer el Paquín.

El buen catador de la música debe de oír sólo lo bueno y en la hora apropiada; debe oír la música folklórica en vez de la comercial, y debe escuchar en las horas destinadas al solaz espiritual, la gran música, la de los grandes maestros de todas las épocas para reconfortar con ella su ánimo, limpiar su mente y gozar del deleitoso trato con mentes tan ilustres como la de Bach, Beethoven, Debussy y Stravinsky.

EL DISCO TIENE DOS CARAS

Por Jesús BAL Y GAY

Cara 1

CON EL AUUGE actual de la industria del disco aficionados y profesionales de la música estamos disfrutando, en lo que a oír música se refiere, de una situación que hace treinta años nos habría parecido un sueño irrealizable.

Hoy, en el momento que se nos antoja, podemos escuchar nuestra orquesta preferida o al virtuoso de nuestra predilección, con tanta o mayor facilidad que aquella que fue patrimonio exclusivo de un Esterházy o un arzobispo de Salzburgo. Los tenemos en casa y más dóciles a nosotros que el más humilde esclavo.

Antes, el que deseaba oír una orquesta de Viena o de Nueva York tenía que trasladarse a esas ciudades o esperar la suerte de que la orquesta en cuestión visitase su lugar de residencia.

Y en cuanto a las obras, faltaba esta facilidad que ahora tenemos de poder escucharlas reiteradamente, repitiendo aquellos pasajes en los que de pronto no logramos penetrar. Por otra parte ¡cuántas obras había que para nosotros no se daban traza de abandonar el letargo de la partitura!

La nueva industria del disco llevó a cabo un movimiento que podría calificarse de subversivo. Antes, en las ciudades —al fin y al cabo muy poco numerosas— en que había alguna orquesta, el filarmónico tenía que vivir sujeto a los gustos del director de aquella y quedarse año tras año sin oír determinada obra de Bach o de Stravinsky, mientras se le ofrecía con astronómica regularidad la Quinta de Beethoven. Ahora, por el contrario, es él quien tiene —en cierto modo— el manejo del repertorio musical de las mejores orquestas del mundo, y los directores de éstas se hallan a su disposición durante las veinticuatro horas del día.

Antes, muerto un intérprete, no quedaba medio de volver a oírle. Ahora, con el disco —nuevo e infalible velador giratorio— podemos evocar su presencia activa y deleitarnos con sus interpretaciones como en los mejores tiempos de su carrera artística. A la muerte de un gran intérprete se iniciaba toda una leyenda. Sus méritos iban creciendo en boca de la gente hasta llegar a lo taumátúrgico. Se nos habla hoy de las proezas diabólicas de un Paganini. Pero, a la vista del progreso que hemos podido observar en el virtuosismo de nuestro tiempo, tenemos profundas dudas acerca de aquellas proezas. Con el disco se acabaron las leyendas. A nadie se le podrá ocultar ni exagerar la categoría real de un Giesekin o un Toscanini.¹

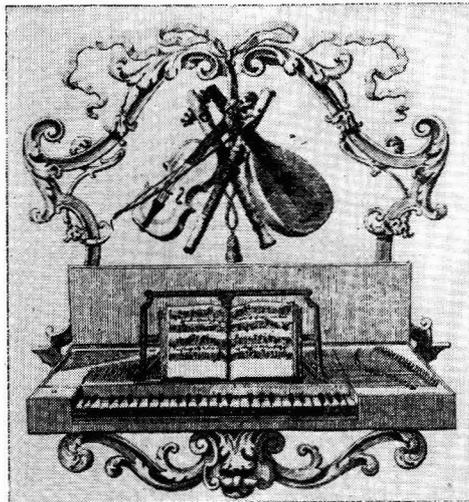
Había hasta hace poco una gran cantidad de viejos autores, el conocimiento de cuyas obras era patrimonio de sólo unos cuantos musicólogos o —en el caso de autores contemporáneos— estaban limitados al círculo no muy numeroso de ciertos festivales internacionales. Así, por ejemplo, Perotino y Vivaldi, Schoenberg y Webern. Hoy, gracias al disco, esos autores nos son tan accesibles como Beethoven y Tchaikovsky.

Antes, y ya en la era del disco, pocos eran los intérpretes que grababan. Hoy, aun los más jóvenes, y de mediano mé-

rito, están en las discotecas al lado de los más ilustres.

Antes, el estudiante de orquestación tenía que imaginar las sonoridades o esperar a oír una orquesta para comprobar que aquellas imaginaciones suyas coincidían con la realidad. No podemos figurarnos qué tremendo esfuerzo o qué extraordinaria intuición significa la obra de los grandes orquestadores anteriores a nuestros días. Hoy, en cambio, el compositor que orquesta mal está dejado de la mano de Dios. Porque con unas cuantas partituras y unos cuantos discos le sobra para aprender ese arte.

Finalmente, para cierta clase de melómanos el disco es un don inestimable. Me refiero a esas personas que necesitan de una gran quietud, de un especial recogimiento para escuchar la música, esas personas que no soportan ningún ruido, por pequeño que sea, en las salas de conciertos. En el retiro de su hogar pueden



ahora entregarse a la música como a una experiencia mística.

Cara 2

Pero la facilidad y la abundancia encierran peligros para el hombre. En la dificultad y en la escasez se temple nuestro ánimo. En la facilidad y en la abundancia se nos reblandece y desintegra. Y tanto como es probable que la dificultad misma nos impulse a vencerla, lo es también que la facilidad nos conduzca a la abulia. La escasez enciende el apetito; la abundancia derrama el hastío.

La abundancia de música y la facilidad de oírla que significa hoy el disco son grandes bienes que se nos dan, pero solamente en cuanto sepamos estimarlos y administrarlos rectamente. Aunque ello suene a paradoja, me atreveré a decir que ahora más que nunca es necesaria una estricta y profunda educación musical. Porque la abundancia de música grabada —unida a una publicidad que no mira más que a los intereses de las compañías fabricantes de discos— está creando una lamentable confusión entre los aficionados. Si antes era lamentable que sólo contadas obras e intérpretes llegaran al disco, ello, después de todo, representaba una especie de consagración para unas y otros, y el aficionado podría tener hambre de otras obras y de otros nombres, pero también podía estar seguro de que lo que

se le ofrecía era lo mejor. Hoy, por el contrario, autores e intérpretes de tercera fila alternan en los catálogos con los más excelsos, y el aficionado ingenuo puede llegar a preferir los primeros a los segundos con sólo que una cierta publicidad interesada llegue a su alcance.

La música misma está en peligro de ser menospreciada, de convertirse en un mero pasatiempo nuestro, cuando no en un simple fondo para cualquiera de nuestras actividades cotidianas. Antes, el que deseaba oír una determinada sinfonía tenía que esperar a verla anunciada en algún concierto; tenía que ir a comprar su boleto —y a veces hacer cola bajo el sol o la lluvia antes de llegar a la taquilla; tenía, en fin que pasar molestias sin cuento. Eso, que a los jóvenes de hoy puede parecer una triste situación de atraso, significaba la prueba de una auténtica afición, de una estimación verdadera por la música: era la piedra de toque del aficionado. Pero, en cambio, el que alguien tenga en su casa una grabación de aquella sinfonía ¿es prueba suficiente de un auténtico amor por ella?

Lo que hubiera podido ser una situación ideal, de gran cultura musical, amenaza convertirse en todo lo contrario. La excesiva familiaridad con cualquier bien, sea el que sea, si no cuidamos de tener siempre limpio y desembarazado elontanar de nuestra estimación, nos llevará poco a poco, pero sin remedio, a mal estimarlo.

Comparada con la música viva, la música grabada no deja de ser lo que la más perfecta fotografía en colores al paisaje auténtico. Ello quiere decir que todavía el disco no puede sustituir al concierto. Y eso hay que inculcarlo a los aficionados y sobre todo a los más jóvenes. Y, siguiendo el símil, hay casos en que las grabaciones mienten, como miente la fotografía, porque, como ésta, son susceptibles de retoque. Es ya una práctica frecuente que se hagan varias grabaciones de una misma obra y por el mismo intérprete y luego se monte una versión definitiva con los trozos más perfectos de aquéllas. Y el manejo de controles y micrófonos puede lograr cosas que son imposibles en la realidad vocal o instrumental. Consecuencia: que el aficionado, hecho a ese género de versiones *ideales*, se sentirá defraudado en el concierto. Por eso es necesario que maestros y críticos de música asuman la tarea de hacer comprender al aficionado que los conciertos son mejores que los discos en cuanto constituyen la música en su realidad viva, auténtica, sin amaños ni fantasías.

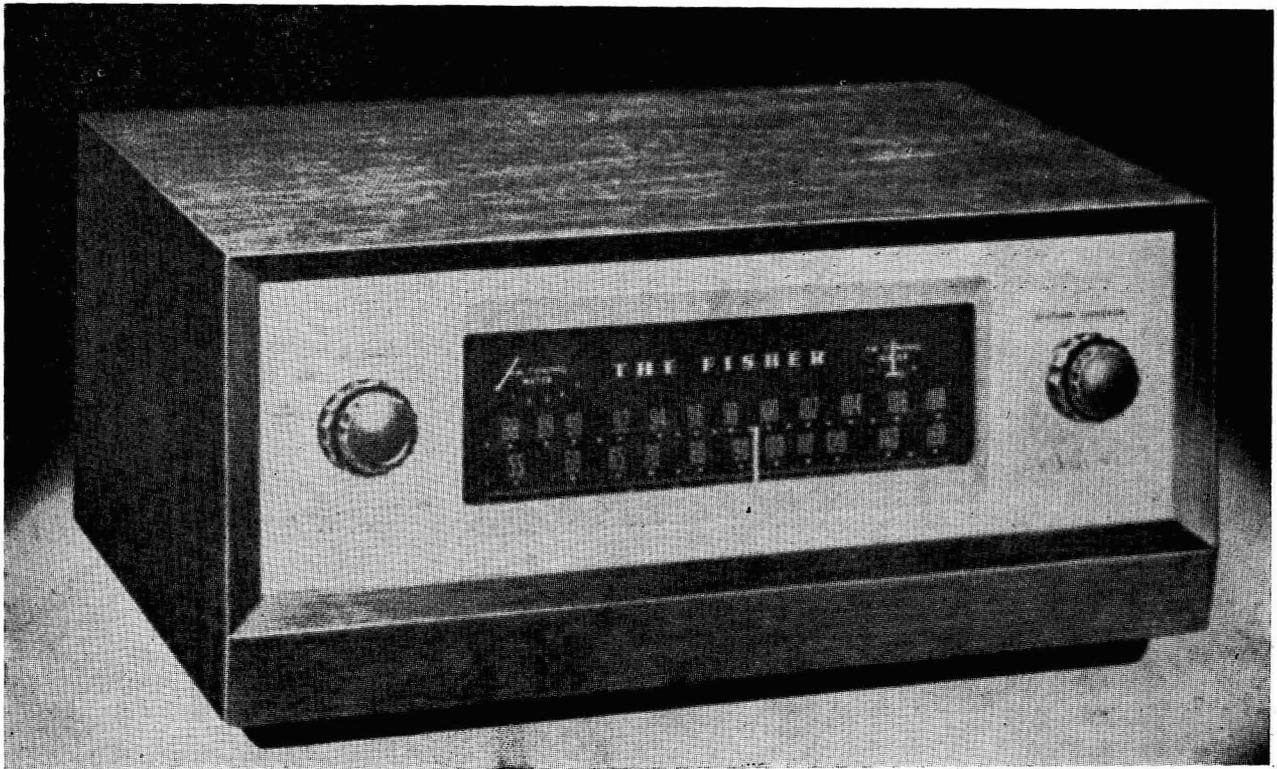
Al disco hay que estimarlo en lo que vale, en aquellas cosas que enumeré en la primera parte de este artículo, y servirse de él rectamente, de acuerdo con eso. Es, así, un bien de los más grandes que la técnica de nuestro tiempo haya aportado a la cultura del hombre. Pero no permitamos que suplante al concierto ni aun a la ejecución que cada cual pueda hacer de determinada obra en el instrumento que haya aprendido a tañer. Porque para acercarnos a la entraña de la música nada hay como oírla en vivo o tocarla nosotros mismos, por poca que sea la destreza con que lo hagamos. Pues ello significa dificultad, y ya se sabe que la dificultad convoca al esfuerzo y la atención, prendas del interés.

¹ Y eso a pesar de los amaños y retoques de que luego hablaré. Porque subsistirá siempre lo esencial auténtico de la ejecución.

FISHER RADIO CORPORATION

New York

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



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

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

Ayuntamiento 101.

Tel. 12-87-53

Apdo. postal 7269.

México 1, D. F.

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.
13. *El hipocratismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
14. *El brownismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
15. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura.*—Por Miguel Bueno.
16. *A la mitad del siglo XX.*—Por Pedro de Alba.
17. *Ensayos sobre historia económica de México.*—Por Diego López Rosado.
18. *Historia y medicina.*—Por Germán Somolinos d'Ardois.

Imprenta Universitaria



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

— 73 Años al Servicio de México —

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

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

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

1. *Schiller desde México:* Prólogo, biografía y recopilación de la doctora M. O. de Bopp.
2. *Agostino Gemelli: El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría.* Traducción y nota del doctor Oswaldo Robles.
3. *Gabriel Marcel: Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico.* Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. *Carlos Guillermo Koppe: Cartas a la patria.* (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830). Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. *Pablo Natort: Kant y la Escuela de Marburgo.* Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. *Leopoldo Zea: Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica.*
7. *Federico Schiller: Filosofía de la historia.* Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. *José Gaos: La filosofía en la Universidad.*
9. *Francisco Monterde: Salvador Díaz Mirón.* Documentos. Estética.
10. *José Torres: El estado mental de los tuberculosos y Cinco ensayos sobre Federico Nietzsche.* Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. *Henri Lefebvre: Lógica formal y lógica dialéctica.* Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. *Patrick Romanell: El neo-naturalismo norteamericano.* Prefacio de José Vasconcelos.
13. *Juan Hernández Luna: Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano.*

Imprenta Universitaria

EDITORIAL PORRUA, S. A.

Manuel E. Gorostiza, TEATRO SELECTO. Vol. 73 de la Colección de Escritores Mexicanos. Edición, prólogo y notas de Armando de María y Campos. 331 pp. Rústica. \$ 15.00

Francisco Larroyo, LECCIONES DE LOGICA Y ETICA. 411 pp. Rústica. \$ 15.00

Daniel Márquez Muro, LOGICA. 3ª edición. 332 pp. Tela. \$ 20.00

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

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

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



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

NO OLVIDE QUE:

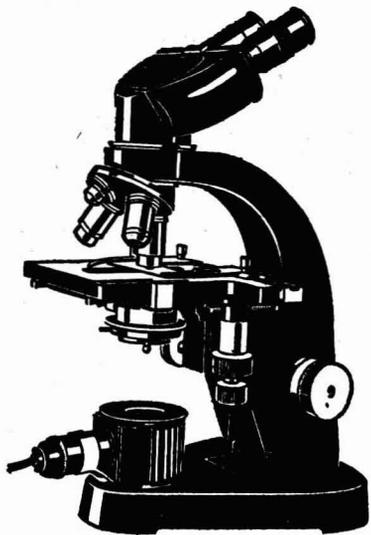
SI ES DE EL PUERTO DE **LIVERPOOL** TIENE QUE SER BUENO!

Leitz

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

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

CAMINOS DE MEXICO!



Escenarios de triunfo
de las unidades...

DINA

HECHO EN MEXICO
LICENCIA FIAT



Diesel Nacional, S. A.
ESQ. AV. UNIVERSIDAD Y MIGUEL LAURENT, MEXICO 12, D. F.

Mido Powerwind



INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

Por Primera vez en México:

DISCOS FRANCESES
DE MUSICA CLASICA
Y POPULAR

con los mejores artistas de fama mundial,
búsquelos en:

MARGOLIN, S. A.

A. Obregón y Córdoba. México, D. F.



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

REVISTA TRIMESTRAL "INGENIERIA"

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

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

Suscripción anual: \$ 20.00 (4 números)

Número suelto: " 6.00

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

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

LIBRERIA UNIVERSITARIA JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad y dirigida por Agustín Yáñez

Volúmenes de que consta la Edición

- I. Estudio preliminar y obras poéticas.
- II. Prosa literaria.
- III. Crítica y ensayos literarios.
- IV. Periodismo político.
- V. Discursos.
- VI. Viajes. *En tierra yankee. En la Europa latina.*
- VII. El Exterior. *Revistas Políticas y Literarias.*
- VIII. La Educación Nacional. *Artículos y documentos.*
- IX. Ensayos y textos elementales de historia.
- X. Historia de la antigüedad.
- XI. Historia general.
- XII. Evolución política del pueblo mexicano.
- XIII. Juárez, su obra y su tiempo.
- XIV. Epistolario y papeles privados.

Imprenta Universitaria

La Revista

"Universidad de México"

se encuentra a la venta

en todas

las librerías

de la

Ciudad de México

fuelle de fuego



No obstante su pequeñez, la cabeza de un fósforo es fuente de fuego, elemento fundamental de nuestra civilización.

Infinitamente más pequeña es una partícula de cemento; pero también ella es importante, porque el cemento proporciona resistencia y durabilidad a las construcciones.

Por tanto, siempre emplee usted el mejor cemento, cueste lo que cueste, tanto más cuanto que este material representa escasamente el 3% del costo de una casa o edificio, sin incluir el valor del terreno.

Emplee usted CEMENTO TOLTECA de rápida resistencia alta (Tipo III). El más costoso pero, al final de cuentas, el más económico.

CEMENTO TOLTECA

Pídanos usted folleto descriptivo al Apartado 30,470, México 18, D. F.

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números), \$ 10.00 (diez pesos). Para el extranjero: Dlls. 2.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
Administración.
Tacuba 5, Palacio de Minería.
México 1, D. F.

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

Nombre

Domicilio

Colonia

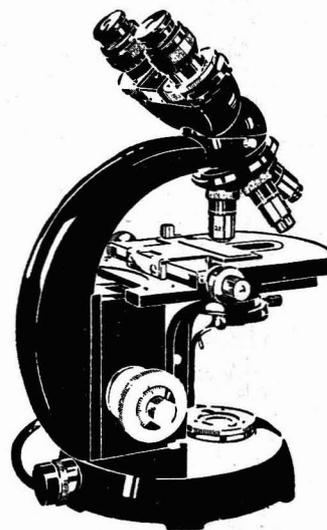
Ciudad

País

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



MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

P O E S I A E N V O Z A L T A

CON EL ESTRENO de tres obras cortas de Elena Garro y una selección de la poesía satírica de Francisco de Quevedo, "Poesía en Voz Alta" ha compuesto su cuarto programa, que continúa fielmente la trayectoria que este grupo (el único formalmente constituido como tal en nuestro medio) se ha impuesto.

Después de cuatro programas con un elenco de actores perfectamente disciplinado y una idea clara y definida de las posibilidades que ofrecen las intenciones del grupo, es tiempo ya de examinar globalmente cuál ha sido el resultado de este esfuerzo.

En el primer programa se escogieron: la "Egloga IV", de Juan del Encina; la "Farsa de la Casta Susaña", de Diego Sánchez de Badajoz y la "Escena de la Boda de Peribañez", de Lope de Vega; y el "Teatro Breve", además de la escena de "El niño y el Gato" de "Así que pasen cinco años", de Federico García Lorca, junto con algunas canciones españolas del Renacimiento, colocadas a modo de entremés. Tres grandes épocas del teatro español sirviendo como elementos básicos para iniciar el experimento: devolver al teatro su verdadera condición poética. Y este propósito, que debe ser el de todo grupo teatral, no habría encontrado su realización satisfactoria si los directores de "Poesía en Voz Alta" hubieran recurrido a escuelas o normas pre-establecidas cuya consecuencia lógica no habría sido otra que la de una torpe imitación. Por primera vez un grupo mexicano se percataba de la interdependencia absoluta que exigen los elementos de composición en un espectáculo teatral, y así, los siete actores, el escenógrafo y el director se lanzaron a la búsqueda de un estilo propio, libre de prejuicios que fue reconocido de inmediato por su frescura y espontaneidad. El público aceptó encantado este nuevo tipo de teatro, en el que la palabra adquiría todo su significado y la dirección incorporaba un sentido creativo a las posibilidades escénicas.

La solemnidad de la "Egloga IV", la desorbitada alegría de la "Farsa de la Casta Susaña", y la impresionante belleza de la Escena de la Boda de Peribañez, no habían cesado de comentarse cuando la deslumbrante interpretación del Teatro Breve y la Escena del Niño y el Gato, de García Lorca llevadas al teatro por primera vez con la dignidad y riqueza imaginativa que su calidad requería, vino a superarlas.

Héctor Mendoza y Juan Soriano demostraron que formaban un insuperable equipo, y los actores los respaldaron eficientemente.

La primera parte del segundo programa estaba formada con tres obras francesas de autores de vanguardia. La primera de ellas "El canario", de Georges Neveux (ya antes habíamos visto en uno de nuestros teatros representada la farsa "Queja contra desconocido" de este mismo autor y habíamos leído en la revista

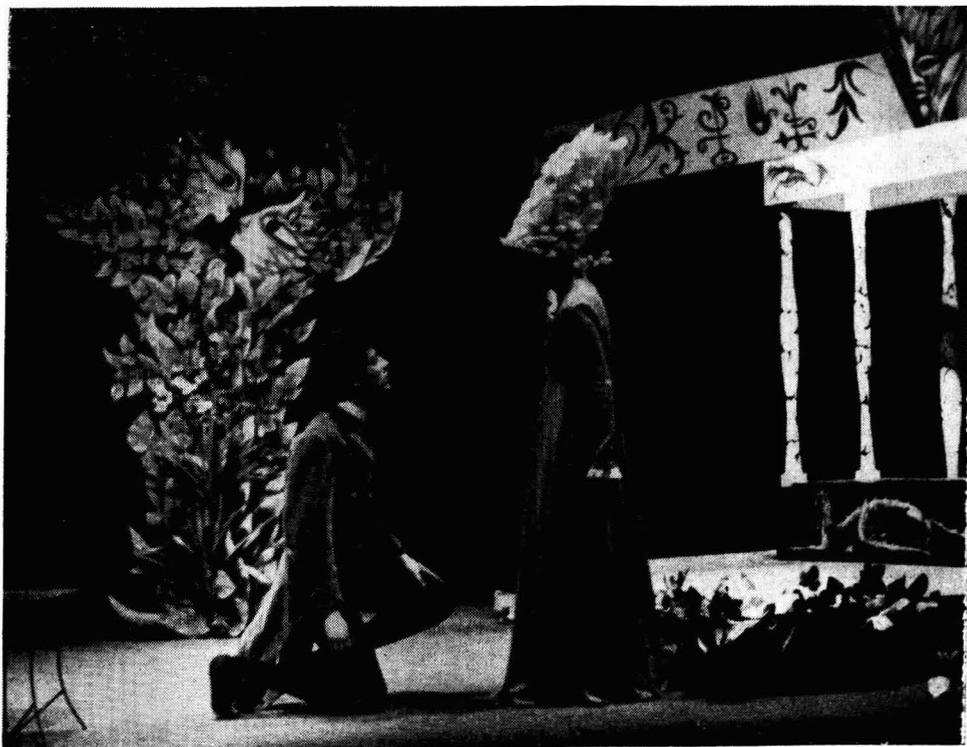
Prométeus su "Julietta o La clave de los sueños"), es una obrita dulzona, de sabor melancólico, que nos recuerda un poco las piezas cortas de García Lorca. Un telón de tela a cuadros era la fachada de dos casas y dos personajes, el señor y la señora (Héctor Godoy y Rosenda Monteros), se movían casi en el proscenio y conmovían los pequeños corazones de los sentimentales. El canario era un pajarito de hojadelata que volaba prendido de un listón amarillo y hacía reír de contento a los espectadores. Era una pequeña pieza agradable de ver y de oír.

La segunda de estas obras cortas era una sátira al teatro romántico y a sus innumerables apartes. "Oswaldo y Zenaida" o "Los apartes", de Jean Tardieu. Esta obra es una de las muchas, que bajo el título de "Piezas de Cámara" editó Gallimard. Es un juguete de texto divertido aunque pobre, pero con el cual Héctor Mendoza y Juan Soriano se apuntaron uno de sus éxitos más recordados. Tara Parra y Carlos Castaño parecían dos muñequitos de cuerda que saltaban y se movían con una gracia y una precisión increíbles, arrancando risas y aplausos a un público verdaderamente encantado.

"El salón del automóvil", de Eugene Ionesco era la tercera de estas pequeñas muestras de teatro francés de vanguardia. Esta obra estaba originalmente escrita para radio; pero "Poesía en Voz Alta" la adaptó a la escena sin alterar para nada el texto. Es una crítica llena de gracia e ingenio, el absurdo argot cotidiano del rito de la compra-venta. La escenografía



Farsa de la Casta Susaña — "¡Oh qué hermosa mujer! ¡Oh que angélica figura!"



La hija de Rapaccini — "¡Condenados a vernos sin jamás poder tocarnos!
¡Condenados a no saber de nosotros!"

—Fotos R. Salazar

estaba hecha con trastos que nos parecía una especie de autos-personas sobre una cámara de color plomo. El movimiento escénico subrayó el absurdo cómico del texto. Esta pieza descencertó a ciertos públicos y a otros los desternilló de risa en sus asientos.

La segunda parte de este programa era la pieza de Octavio Paz basada en un cuento de Nathaniel Hawthorne, "La Hija de Rappaccini". La producción de esta obra no correspondió al lenguaje maravilloso y a las situaciones exquisitamente poéticas de la obra. Uno en realidad no podía decir que la escenografía, o el vestuario, o la dirección, o la música o la actuación fuesen malos. Cada uno de los elementos era bastante bueno tomados por separado, pero no se correspondían. En general, fue un buen intento que no alcanzó a cuajar.

Para el tercer programa se escogieron dos autores clásicos, pero de estilos opuestos: una selección del "Libro de Buen Amor", del Arcipreste de Hita —la alegría de vivir, el abigarrado mundo de la Edad Media— y la "Cena del Rey Baltasar", de Calderón de la Barca — el arte católico, conceptual y barroco de los Siglos de Oro.

Las obras estaban absolutamente dentro de la intención que el grupo se ha marcado. Dos formas de lenguaje: el llano y primitivo del Arcipreste y el barroco-teológico de Calderón. Pero siempre la Palabra, la gran poesía presidiendo la escena. La interpretación fue precisa, excelente. Se escogió una escenografía solar en la que actores-símbolos se movían con la solemnidad de la misa —Calderón— o en la que cantaban, bailaban, gozaban, con toda la alegría que el Arcipreste puso en su texto. El vestuario recordaba los ropajes eclesiásticos ascéticos y al mismo tiempo solemnes en "La Cena del Rey Baltasar" y en el "Libro de Buen Amor" un uniforme abstracto convertía a los actores en voces del poeta.

Para este programa Leonardo Velázquez compuso la música; una música que recordaba la de la época sin caer en el absurdo arcaizante y Richard Lemus sugirió con su batería los efectos de sonido necesarios para "La Cena del Rey Baltasar".

Ahora con su cuarto programa, "Poesía en Voz Alta" regresa nuevamente al punto de partida: clásicos y contemporáneos. Junto a la crueldad y cinismo de Quevedo, la gracia y la nostalgia de Elena Garro. La afinidad, guardando los límites, existe.

Las dos primeras farsas del programa llevan al espectador a través de un deslumbrante fuego de artificios al mundo noble y nostálgico de la autora. "Andarse por las Ramas", la primera de ellas, es una sátira. La razón enfrentándose a la poesía. Mediante un diálogo —ágil, humorístico, chispeante Elena Garro nos coloca de pronto, cara a cara, la soledad del poeta. La obra es alegre y sentimental, amable y amarga. El poeta sabe que bebiendo vodka puede llegarse al Neva, pero le es imposible compartir este conocimiento.

"Los Pilares de Doña Blanca", la segunda, es una especie de cuento infantil, en el que se demuestra que basta con desear las cosas para que estas existan; pero que pueden desaparecer ante la incredulidad. Doña Blanca, Rubi, la torre no son



—Foto R. Salazar

Los Apartes — "No me puse el vestido que le gusta a Oswaldo"

más que apariencias, sueños creados por los corazones solitarios de los amantes, por eso desaparecen ante la embestida del Caballero Alazán que se resiste a entregar el suyo.

La tercera pieza, "Un Hogar Sólido", es, teatralmente hablando, la más completa, la mejor estructurada de las tres. Con unos cuantos personajes, fuera del tiempo y del espacio, aislados en la intemporalidad de una cripta familiar, Elena Garro logra un impresionante cuadro de la vida mexicana. La inestabilidad, la falta de un sentido definido de las cosas y sobre todo la soledad adquieren su verdadera dimensión dentro de la autenticidad, mucho más pura que la de cualquier obra costumbrista, de este impresionante estudio psicológico, pero no por esto menos poético, de la realidad mexicana. Los muertos de "Un Hogar Sólido" desean, sueñan y recuerdan con toda la fuerza que les da el hecho de sólo poder referirse al pasado. Hacen reír y pensar y obligan al espectador a compartir con ellos su soledad y frustración.

Para lograr esta comunión entre público y actores, Elena Garro tiene principalmente, entre otras muchas cualidades, un especialísimo sentido del humor, un humor macabro, casi cínico que se alimenta principalmente con la forma satírica y burlona con la que el mexicano se enfrenta a la muerte. Frases como: "¡Qué gusto, hijita. Qué gusto que hayas muerto tan pronto!", dan una clara idea del tono usado por la autora para alejarse de cualquier sentimentalismo en el que tan fácilmente podía haber caído.

Las tres obras, a pesar de la disimilitud de los temas, están unidas por una idea fundamental: la soledad. A la autora le preocupa por sobre todas las demás cosas, la incapacidad que sus personajes —y éstos abarcan a casi todos los tipos de gente— tienen para comunicarse, para compartir sus penas y alegrías, para amar y ser amados, para construirse "Un Hogar Sólido". A través de los chistes se percibe siempre una nostalgia por algo muy indefinido e inalcanzable, pero indispensable para situarse en la realidad y vivir plenamente.

El lenguaje del que Elena Garro se vale para transmitirnos estas ideas es otro punto importante que es necesario señalar. Es un lenguaje con un profundo sentido poético, que se alimenta principalmente de giros infantiles, refranes y lugares comunes de la poesía popular, pero a los que la autora dota de un nuevo sentido, revalidándolos.

La selección de los poemas de Quevedo —realizada por Octavio Paz y Héctor Mendoza— es un intento de dotar de estructura formal, dentro de un cuadro plástico unitario, a una serie de escenas sueltas y un entremés. La selección no puede ser más afortunada. El Quevedo cínico y moralista; cruel y comprensivo y sobre todo gran poeta está íntegramente en estos fragmentos. Y la intención unitaria se logra completamente. Siguiendo las intenciones del autor el espectáculo resulta a veces cómico, otras aterrador e inclusive nauseabundo, pero siempre dentro de la línea satírico moralizante de este tipo de poesía. Nuevamente los ritmos de Richard Lemus subrayaron el texto, dando el tono sórdido que requerían los bailes.

(Pasa a la última pág.)

L I B R O S

M. MERLEAN-PONTY, *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957.

Fenomenología. He aquí algo que puede llamarse casi sin reservas un libro definitivo. Hace tiempo, me parece, que el existencialismo se había propuesto demostrar qué frutos podía dar en los campos más positivos. Con un libro como éste se hace evidente la fecundidad de un nuevo enfoque que pretende poderse aplicar a todas las ramas del conocimiento. No es extraño que este estilo de filosofar que es el existencialismo, cuyos primeros brotes fueron sobre todo psicológicos, encuentre en un libro de psicología una expresión tan congruente y clara.

Entre nosotros este estudio adquiere además un interés especial: será proba-

blemente para muchos una reconciliación con esa fenomenología tanto y tan a la ligera prodigada. El movimiento se demuestra andando y la fenomenología describiendo. Y después de un libro como éste resulta casi increíble que sea ese mismo método el que sirva tan a menudo para enmascarar pensamientos deslavados o perezosos.

Por eso esta fenomenología no sólo nos aclara infinidad de problemas del tema que trata, sino también del método con que lo trata y de los supuestos generales en que se funda. La crítica continua, constantemente renovada y la ejemplificada, del análisis objetivo y del análisis intelectual nos da por fin esa idea clara, que tanto necesitábamos, del adelanto que supone el método fenomenológico.

Es cierto que algunos capítulos finales

son tal vez menos densos y que no se ve bien qué tienen que hacer, en rigor, en un estudio de la percepción. Son sin duda esbozos para estudios futuros, y sobre todo, expresan una tendencia que es, a mi modo de ver, la que da a un libro como éste su carácter profundamente moderno. Pues la filosofía actual representa seguramente una vuelta a la metafísica, pero una vuelta muy peculiar: una vuelta fenomenológica, que es evidentemente la única que podía realizarse después del idealismo crítico y después del positivismo. Por eso esta metafísica se preocupa sobre todo de la relación entre el Ser y el fenómeno, uniendo y superando las actitudes clásica y positivista que se centran respectivamente en el Ser o en el fenómeno. Esto explica que este pensamiento moderno ponga especial cuidado en no desligar nunca un problema concreto de todos los demás posibles, pues las implicaciones mutuas de unos problemas en otros son precisamente las que dan razón de su sentido metafísico, o, dicho de otra manera, las que muestran que tienen un sentido. Un investigador fenomenológico no puede pues tratar de la percepción sin tomar conciencia, lo más claramente posible, de todo lo que sus posiciones ante estos problemas implican en todos los demás problemas, por ejemplo, en este caso, el de la libertad, el del tiempo, el del otro yo, etc.

T. S.

PEDRO DE ALBA, *A la mitad del siglo XX*. Colección Cultura Mexicana, Imprenta Universitaria. México, 1957, 265 pp.

Para quien entiende que el humanismo no es solamente el estudio de la cultura clásica y de las lenguas muertas, sino también la preocupación por los problemas contemporáneos, el análisis del mundo de nuestros días no puede limitarse a una descripción de la "crisis de la civilización" y de la "decadencia de la cultura"; junto con esta descripción, el análisis debe mostrar una solución, o cuando menos la esperanza de una solución.

Tal es el sentido de este libro de ensayos. El autor, con su reconocida capacidad de hombre de estudios, con su amplia experiencia literaria y diplomática, se adentra en los aspectos más sombríos de los males de nuestra época; y forzosamente vuelve los ojos hacia nuevos caminos de salvación, puesto que la esperanza que todavía a principios del siglo guiaba al género humano, en la actualidad ya no conduce a ninguna parte.

El "progreso", la "técnica", la "ciencia", sustentaban hace cincuenta años la confianza del hombre en su destino. Se preveía en un futuro próximo el advenimiento de una vida amable y fácil para todos. El aumento de la producción y los salarios producirían la abundancia y el bienestar; las comodidades se multiplicarían al amparo de los nuevos inventos. Pero al recoger los prometidos frutos de una técnica aún más desarrollada de lo que nunca se hubiera soñado, se descubre que en su interior no hay más que ceniza. En vez de mejoría económica, política y cultural, el hombre encuentra la injusticia de siempre, agravada por la maldición de "la enfermedad de la guerra" y de "una paz con miedo".

La ciencia ha traicionado al hombre porque el hombre ha hecho mal uso de ella. El adelanto de la técnica no ha sido acompañado de una equivalente mejoría de la conducta. El hombre sigue siendo

el mismo de siempre. Como consecuencia ha surgido una ciencia deshumanizada, entre cuyas más impresionantes manifestaciones está la industria de competencia desleal y finalidades exclusivas de lucro, que Mackenzie King comparó con el monstruo de Frankenstein. El ansia de la acción por la acción, la codicia sin freno, el afán de lujo y de poder, han hecho que la técnica se convierta en enemigo de su creador.

"El observador atento y un poco informado", escribe Pedro de Alba, "llega por un razonamiento sencillo a la conclusión de que la organización política, social y económica de la mitad del siglo XX es un caos".

Puesto que el "progreso", por sí mismo, no puede dar lo que de él se esperaba, los mejores hombres de nuestros tiempos se empeñan en buscar nuevos caminos de salvación. Así, por ejemplo, dentro del humanismo cristiano, Mauritian reclama los fueros del espíritu. Y Toynbee aboga por una paz ecuménica.

"La ciencia, como el arte," ha escrito Mauritian, "que son buenos en sí mismos, el hombre, los puede usar mal y para el mal; mientras que si usa la sabiduría y la virtud, no puede usarla sino para el bien. El problema propio de la edad en



que entraremos, será el de reconciliar la ciencia y la sabiduría en una armonía vital del espíritu."

Toynbee es más perentorio. "A diferencia de nuestros antepasados," dice, "los hombres de nuestro tiempo sienten en lo más profundo de su corazón que la paz ecuménica es una urgente necesidad de nuestra época. Vivimos en la aprehensión cotidiana de una catástrofe que tememos ver desplomarse sobre nosotros si no se encuentra en corto plazo el medio de prevenirla. No exageraríamos al decir que la sombra de ese temor, que es un obstáculo para nuestro porvenir, nos hipnotiza y ocasiona en nuestro espíritu una parálisis que comienza a manifestarse hasta en las banales ocupaciones de nuestra vida diaria."

Colocado en la misma línea de pensamiento, Pedro de Alba ve la posibilidad de "humanizar la ciencia" y de alcanzar la "paz ecuménica", en una acción universal que tienda a oponer al caos de la civilización occidental, el orden de la auténtica cultura cristiana.

En varios ensayos se aplica a señalar las diferencias que deben notarse entre "civilización occidental" y "cultura cristiana". Piensa que la civilización occidental es contraria a la cultura cristiana, en la medida en que aquélla está dominada por el pensamiento fáustico. "Antes de Carlo Magno", dice, "el común denominador de la cultura de Europa era la herencia grecorromana, época en la que

fue, estrictamente hablando, cultura cristiana del Mediterráneo... el cristianismo se veía como una cruzada para extender la doctrina del Evangelio... La acción cristiana debía estar regida por principios morales." Al imponerse los pueblos nórdicos, aparecieron las primeras manifestaciones de la cultura fáustica, de raíces germánicas y anglosajonas.

La leyenda presenta al doctor Fausto como símbolo de la sed de saber, poniendo junto a él a Mefistófeles, que simboliza la técnica y la ciencia aplicadas a la perdición del género humano. Fausto cayó en las trampas del Maligno, y arrastró en su caída a la cultura por él representada. La primitiva ansia de saber por el saber, se transformó luego en afán de la acción por la acción y en frenesí de lujo y predominio, hasta parar en el culto del Becerro de Oro.

"Las generaciones contemporáneas sufren una suerte de asfixia moral", escribe Pedro de Alba, "los valores éticos han pasado a último término; en cambio la sed de oro, el afán de lucro y de dominio y el goce de los sentidos, el lujo ostentoso y ofensivo y las comodidades refinadas, se perfilan como finalidades de la existencia".

Consecuentemente, si el pensamiento fáustico ha sido causa de que se abandonen los valores humanos, se debe tratar de restaurarlos en un renacimiento de espíritu de los evangelios; si está comprobado que "ciencia sin conciencia no es otra cosa que ruina del alma", indudablemente "hay que humanizar la ciencia".

"La defensa de los valores humanos: ternura, compasión, sensibilidad, simpatía y tolerancia, piden una nueva cruzada y quien dice cruzada piensa en una mística activa. No importa que unos apoyen sus planes en una doctrina y otros sigan caminos diferentes con tal que se llegue a la meta perseguida. El que tenga capacidad de hacer el bien con impulso limpio y generoso, puede seguir la ruta de su propia inspiración." En estas palabras de Pedro de Alba puede resumirse la solución que muestra a la luz del nuevo humanismo.

Ahora bien; ¿no es demasiado generosa esta solución en nuestros días? Cuando el mundo está enloquecido de odio, avaricia y miedo, ¿quién seguirá el camino que ella señala? Lo seguirá "el que tenga capacidad de hacer el bien con impulso limpio y generoso"; esto es, la exigua minoría de los mejores hombres de nuestra época. ¿Y todos los demás? Sobre esta solución parece proyectarse irónicamente la sombra de Sigmund Freud, a cuyo juicio lo único que evitaría las guerras sería un desarrollo tan grande del poder destructor de las armas, que el miedo, y sólo el miedo, mantuviera inmovilizados a los posibles contendientes.

"Esta paz con miedo", es, sin duda, odiosa. Es un insulto a la dignidad del género humano. ¿Pero habrá que maldecirla? ¿Por qué? Si el cristianismo nació bajo la ilusión del Día del Juicio, no estará mal que renazca bajo la amenaza de la guerra atómica.

Entretanto hay que entender que la solución que muestra el moderno humanismo, es, más que otra cosa, la esperanza de una solución. Pretender entregarla como un instrumento eficaz al mundo de nuestros días, sería, por lo pronto, como darle una lámpara a un ciego para que hallara su camino en la noche.

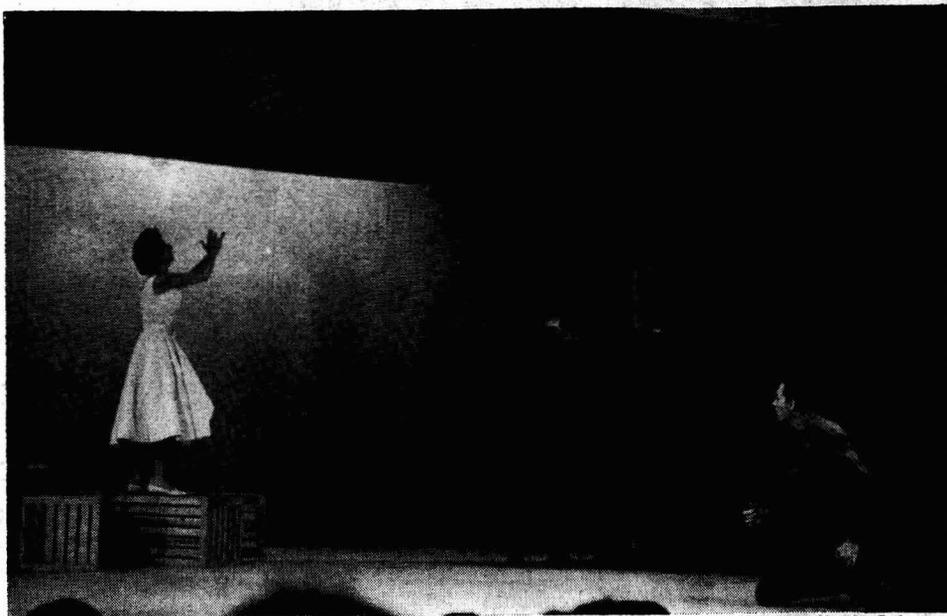
A. P. N.

POESÍA EN VOZ ALTA



—Foto R. Salazar

Andarse por las ramas — “Las siete y siete y siete y Polito no come su sopa de porros”



—Foto R. Salazar

Doña Blanca — “Préstame tu ardiente corazón. Caballero: Ahí va, bólico, cometa”

(Viene de la pág. 30)

La dirección de Héctor Mendoza es una de las más logradas interpretaciones escénicas dentro del tipo de teatro que el grupo se ha propuesto realizar. No se limita a seguir el texto sino que crea sobre él toda una nueva forma. Un teatro en el que la belleza visual es un valor independiente y audaz y en el que todos los movimientos recrean el texto, logrando una unidad entre la palabra y la plástica.

La escenografía de Juan Soriano, reducida a su mínima expresión se limita a prestar los medios necesarios para el correcto funcionamiento del texto. No debe ser otra su función y por esto puede decirse que es exacta y apropiada. El vestuario lo mismo cuando caricaturiza a los personajes que cuando simplemente los retrata subraya la realidad teatral sirviendo fielmente a las necesidades de las obras.

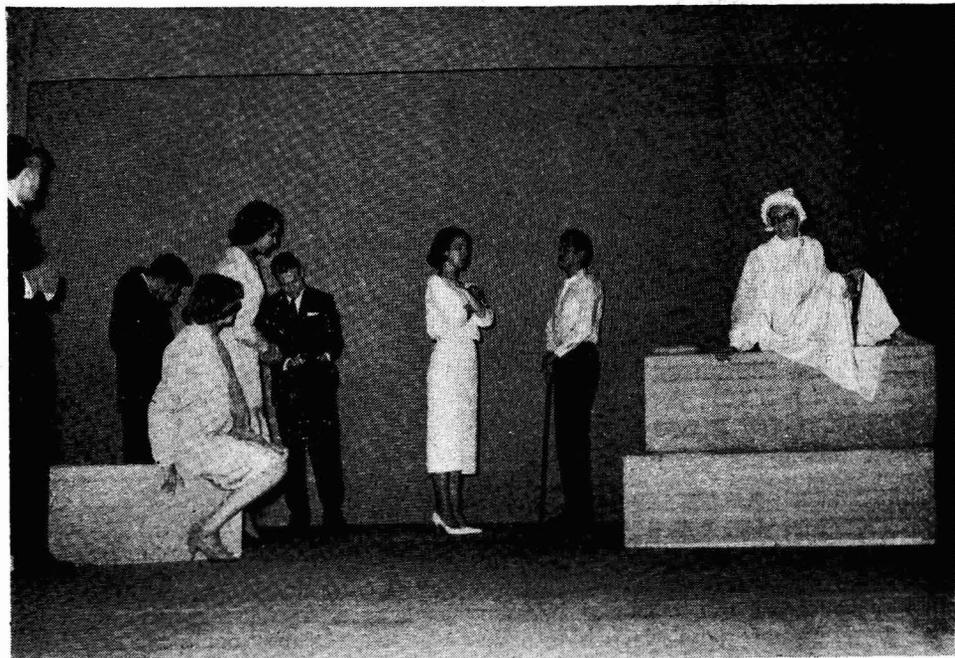
Los actores animados de un singular espíritu de grupo, sin afanes estelares y bajo la más severa disciplina aciertan en casi todas sus intervenciones. Destaca principalmente Carlos Fernández. Su Maestro y su Caballero de la Tenaza son una muestra estupenda de lo que puede hacer un actor cuando domina la voz y la dimensión escénica en la forma en que él lo hace. Tara Parra brillantísima en todas sus intervenciones, lo mismo que José Luis Pumar. Juan José Gurrola recrea magistralmente al machadesco don Clemente del “Hogar Sólido”. Enrique Stopen y Manola Saavedra conmueven y convencen en Muni y Lydia de la misma obra. Carlos Castaño y Ana Ofelia Murguía sacan también todo el partido posible a sus papeles. Pina Pellicer extraordinaria como Maripizca la tamaña, en la “Vida Airada” y como Catita en “El Hogar Sólido”. Argentina Morales impresionante en la “Vida Airada” y muy bien Rosa María Saviñón y Juan Ibáñez. Pero importa sobre todo señalar que todo el grupo trabaja fundamentalmente como eso: un grupo organizado en el que todo se supedita a una labor general, de equipo.

Este es hasta ahora el desempeño de “Poesía en Voz Alta”. No puede ser más satisfactorio. Se ha creado por primera vez en mucho tiempo en México un grupo teatral de intención definida y logros más que eminentes. Esperamos que siga por este camino.



—Foto José Mendoza

La vida airada — “El: Si quereis alma, Leonor, daros el alma confío. Ella: ¡Jesús, qué gran desvarío, dinero será mejor”



—Foto R. Salazar

Un hogar sólido — “Gertrudis: Son los pies de Lydia. ¡Qué gusto hijita! ¡Qué gusto que hayas muerto tan pronto!”