

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XI • NUMERO 6
MEXICO, FEBRERO DE 1957
EJEMPLAR: \$1.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LA TORRE DE MARFIL

Por E. M. FORSTER

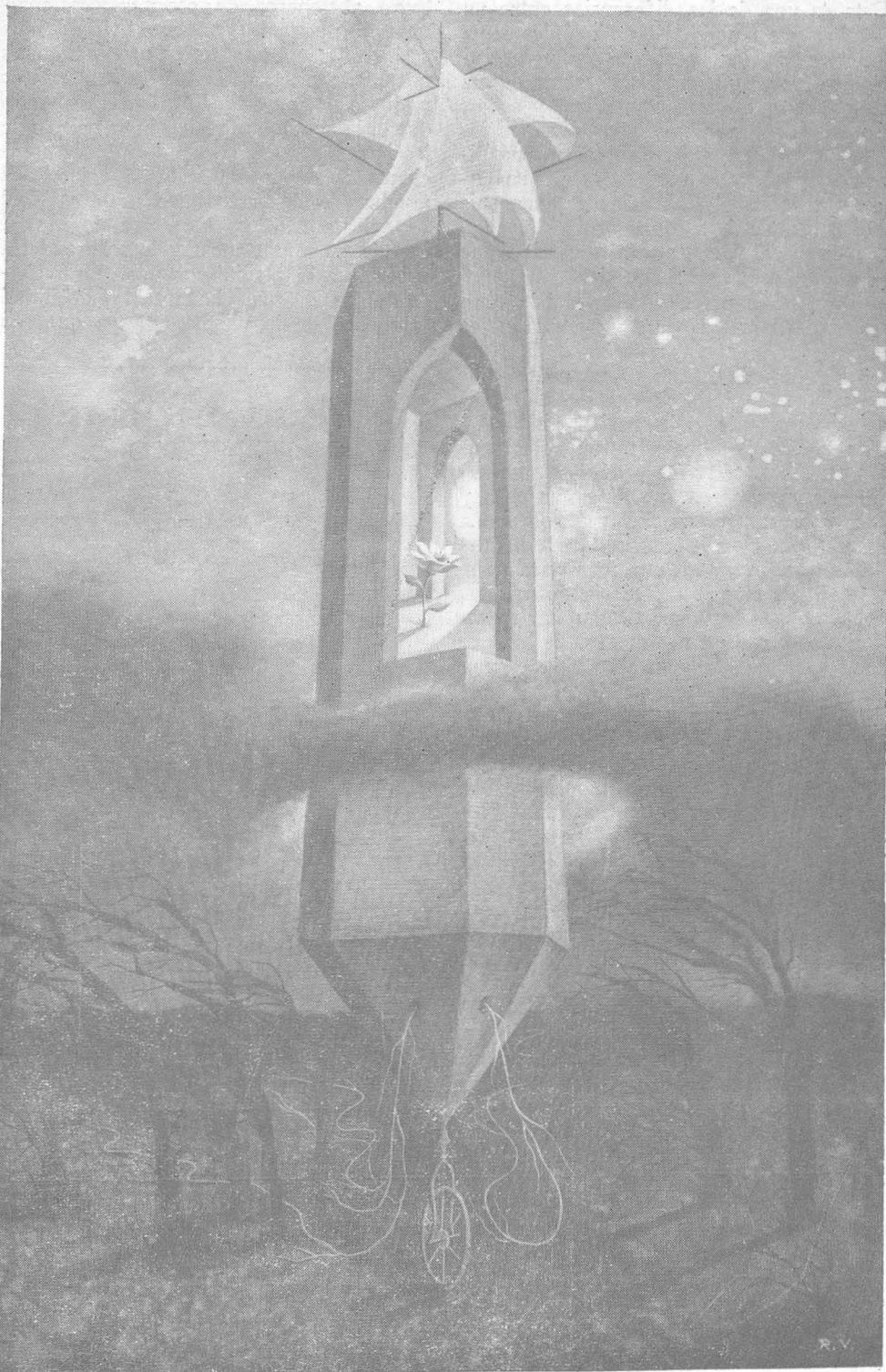


El ensayo presente, inédito en español, fue publicado por la revista The Atlantic, en el número correspondiente a enero de 1939. A pesar de su situación en una época que no es la actual, Universidad de México ha

decidido reproducirlo en esta entrega en vista de la indiscutible oportunidad de su tema central y de sus consideraciones más importantes.

LA EXPRESIÓN "La Torre de Marfil" fue usada originalmente, con un significado literario, por Sainte-Beuve, al examinar la obra de su contemporáneo y amigo Alfredo de Vigny. De Vigny había llevado una vida de actividad, pero se mostraba huraño y aburrido, más bien desdeñoso, inclinado al misticismo, y cuando comenzó a escribir tendió a separarse de las prisas, estrépitos, confusiones y pequeñeces del mundo, y a contemplar la acción desde las alturas como un dios, o desde el interior de una fortaleza en la cual permanecía indemne. Para caracterizar esta tendencia, Sainte-Beuve tomó prestada de la religión, la frase *la tour d'ivoire*, torre en que el poeta se confinaría *avant midi*, antes de que el calor y la fatiga del combate se hubieran agravado. La frase había sido empleada por espacio de siglos como un símbolo de la Virgen María; aparece en el Cantar de Salomón. Pero fue Sainte-Beuve quien primero la aplicó a la literatura.

Ha cobrado nueva vigencia en los últimos tiempos, en un sentido peyorativo, como sinónimo de 'escapismo'. 'Escapismo', igual que la mayoría de las palabras que terminan en *ismo*, es una voz abusiva, y prejuzga la materia cuya definición intenta. Mucho habría que decir en favor de una fuga del mundo, cuando el mundo que uno evade es el actual. Si pues hemos de discutir el problema desapasionadamente, 'La Torre de Marfil', en la acepción que le da Sainte-Beuve, parece, por neutro, un rótulo mejor. ¿Es posible una Torre de Marfil? Y si es posible ¿nos cumple fortificarla y apoyarla, o debemos tratar de derribarla? O para plantear el problema en otros términos: ¿Pueden los libros constituir un escape de la vida? Y si pueden, ¿deben ser tal? ¿Escapan los escritores (todos o algunos) de la vida, al escribir? ¿Escapan los lectores (todos o algunos), al leer? Cuando hablamos así de la 'vida', ¿qué significado conferimos a esta manida palabra? El tema toca la filosofía y la política, pero su renglón fundamental es li-



Acuarela de Remedios Varo (especial para UNIVERSIDAD DE MEXICO)

SUMARIO: *La Torre de Marfil*, por E. M. Forster • *La feria de los días* • *Aben Jaldún y la poesía*, por Max Aub • *Canto XLV*, por Ezra Pound • *El caso Ezra Pound*, por José Coronel Urtecho • *Un alma enferma*, por Tomás Segovia • *Estructura de la sociedad haitiana*, por Bonaparte • *¿Hubo ancestros del hombre hace 15 millones de años?*, por Juan Comas • *Cátedras de economía*, por J. Reyes Heróles • *La enseñanza del arte dramático en México en los últimos cincuenta años*, por J. Jiménez Rueda • *Historia documental de mis libros*, por Alfonso Reyes • *Carta de Inglaterra*, por Irene Nicholson • *Paralelas que se acercan*, por Eli de Gortari • *El cine*, por Antonio Montaña • *El teatro*, por Francisco Monterde • *Libros*, por A. Bonifaz Nuño, Homero Garza y Hugo Padilla • *Dibujos* de Andrée Burg y Juan Soriano.

terario, a saber: la adecuada función de los libros.

Comencemos con una generalización sobre la naturaleza humana.

El hombre es un animal; pero un animal peculiar. Posee el instinto gregario, y en consecuencia integra rápidamente tribus, grupos, naciones. Mas, a diferencia de otros animales gregarios, tiene también el instinto de la soledad. Por consiguiente, su conducta se mueve en una perpetua contradicción y lo enfrenta a incasantes embrollos, uno de los cuales examinaremos ahora. El hombre desea estar solo incluso cuando se siente satisfecho. Esta es una de las diferencias entre un hombre y un pollo. El pollo únicamente quiere estar solo cuando se siente desgraciado. Apenas una gallina se separa de sus compañeras, o de su compañero y señor, y camina solitaria y con los ojos vidriosos, haciendo pequeños ruidos melancólicos, sabemos que probablemente se encuentra enferma. Las otras gallinas opinan, sin duda, igual que nosotros, porque la picotean al pasar, para demostrarle que la salud de ellas es magnífica.

Pero no es presumible que el hombre que camina solitario sea un enfermo: es que pretende entrar en su Torre de Marfil. Necesita de ésta tanto como del gallinero humano, de la ciudad. —Ambas cosas son parte de su herencia— soledad y multitud. El hombre es un animal gregario que desea estar solo aun en sus mejores momentos, y sus ojos vidriosos y sus pequeños ruidos melancólicos son a menudo indicios de algo importante. Puede estar aspirando a una más clara perspectiva del mundo; o queriendo meditar sobre un problema social, ejercitar su espíritu, o crear un poema. Puede haberse fastidiado de la deplorable vida circundante, o peor todavía, puede tenerle miedo. Pero cualesquiera que sean sus motivos, su deseo de soledad es incurable. Tal instinto quizá no resulte tan antiguo como el otro, el gregario, pero los orígenes de aquél se remontán a los de la civilización, y el mismo ha sido un especial factor en el desenvolvimiento de la literatura, la filosofía y el arte. A lo largo de todo su curso, la historia nos presenta ejemplos de hombres que tratan de encastarse en una Torre de Marfil, para allí resistir, o modificar, las inclinaciones que le confiere su condición de miembro de la colectividad.

Si retrocediendo unos dos mil años, observáramos la nación hoy llamada Checoslovaquia, podríamos distinguir a un cierto general en el acto de dirigir operaciones militares. Es un soldado competente; sin embargo en sus momentos de ocio toma la pluma y comienza a escribir filosofía. Su nombre es Marco Aurelio. El tuvo —y la tuvo conscientemente— una Torre de Marfil, la cual le parecía el elemento más importante de su patrimonio; el aspecto público, representado por su actividad en relación con el grupo, por su calidad de emperador, no lo estimaba de ninguna trascendencia.

Si retrocedemos de nuevo cuatrocientos años, podremos reconocer a un astuto político, carente de escrúpulos, que amaba determinadas regiones de Italia, su país natal, y era implacable al servirlos. Es, al propio tiempo, un campesino que trabaja su propia tierra, y cuando lo sorprende la tarde se le ve cubierto de fango (en los dos sentidos de la palabra). Se lava en seguida, se arroja con lujosos atavíos, enciende finas bujías después de colocarlas en resplandecientes candelabros

de plata, y se sienta a leer acerca de los héroes y las virtudes de antaño. Llámase Maquiavelo. Maquiavelo también tenía una Torre de Marfil, aunque ésta era el aspecto de su patrimonio que menos le importaba; daba en retirarse a ella sólo después de haberse aprovechado de sus semejantes.

Un tercer ejemplo. Hace sesenta años vivía un gran revolucionario que hizo más que ningún otro para sublevar a los hombres contra la estructura social imperante. Toda su vida estuvo consagrada a tal empresa: trabajó para la colectividad y a través de la colectividad. Sin embargo, no logró abstenerse de escribir ocasionalmente un poema, un poema lírico. Jamás se hizo ilusiones sobre los méritos de sus poemas, a pesar de lo cual afirma: "Los mejores de entre ellos me hicieron ver lo que es la poesía: un inabordable palacio de las hadas, a cuya vista mis propias creaciones quedaban reducidas a polvo." El nombre de este nostálgico poeta es Karl Marx. Para Marx la Torre de Marfil carecía de importancia y le sorprendería saber que le atribuimos una. La rechazaría como una lamentable debilidad burguesa, de la misma manera que sus

discípulos que han elaborado en contra de ella algunos argumentos notorios. Como quiera, Marx ilustra mi tesis de que esa torre es parte de todo patrimonio humano, de que aparece en los paisajes más insospechados, y de que negar su existencia denuncia una mala psicología.

Un cuarto ejemplo es el de Milton. Milton comprendería nuestro problema; su vida nos lo aclara perfectamente. Principió aislándose: era un pensador, un intelectual de Cambridge que se sabía poeta y que planeaba concienzudamente su carrera estética. *Il Penseroso* es un manifiesto de aquella temprana fe; invoca la amable tristeza que, con matices peculiares, no se deja contaminar de la amargura ni del temor; y hace votos — a la edad de 25 años — por una vejez que sea algo así como la conquista del don de profecía. La sabiduría ha de llegar al poeta a través del apartamiento, y dentro de la propia Torre de Marfil:

*Or let my lamp, at midnight hour
Be seen in some high lonely tower
Where I may oft outwatch the Bear
With thrice great Hermes, or unsphere
The spirit of Plato...¹*

Allí, el joven John será dichoso y sabio, y sus condescendencias con la actividad humana, cuando las tiene, no son más que asomadas a un baile de aldea; las complicaciones y las crueldades de la vida nunca hacen presa en él, y tampoco la pobreza ni la enfermedad.

*These pleasures, melancholy, give
and I with thee will choose to live²*

Ese es el Milton del primer período; pero entonces —cuando está a punto de terminar su educación en Italia (una etapa necesaria, pues *Il Penseroso* es mal italiano)— estallan las guerras civiles y sus proyectos se desgajan. Se ve forzado a tomar partido, lo mismo que los intelectuales del mundo contemporáneo; le es preciso bajar de su torre y alistarse en servicio del *commonwealth*, y escribir con su mano izquierda por espacio de casi 20 años. Uno hubiera esperado que esto sería su fin, pero hay aún una tercera fase que lo convierte en un valioso modelo: Milton regresa a la Torre y escribe en ella *El paraíso* y *Sansón*. Su partido ha sido derrotado, pero el siglo XVII, a diferencia del XX, no exterminaba a los intelectuales que hubieran militado por una causa vencida, y a Milton se le permite consumir sus planes poéticos. Sabemos cómo llevó a cabo estos planes, y cómo, una vez más, ayudado en esta ocasión por su ceguera, se retrajo del mundo. Pero, ¿y la melancolía? ¿qué ha sido de ella entretanto? Ya no es la portadora de placeres, sino una de las furias; hermana del temor y del remordimiento, preside el lazareto y el castigo de los días de disolución:

*Just or unjust alike seem miserable
For oft alike both come to evil end³*

Esta era la "conquista del don de profecía" que Milton se prometía a la edad de veinticinco años, y que ya resulta una torre pavorosa para ser encerrado en ella: el latón sustituye al marfil; aun así, ello evoca su arquitectura juvenil, y por eso nos es interesante. Nos sugiere que hay quienes naturalmente prefieren la soledad a la multitud, y vuelven a la primera en

(Pasa a la pág. 10)

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, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

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

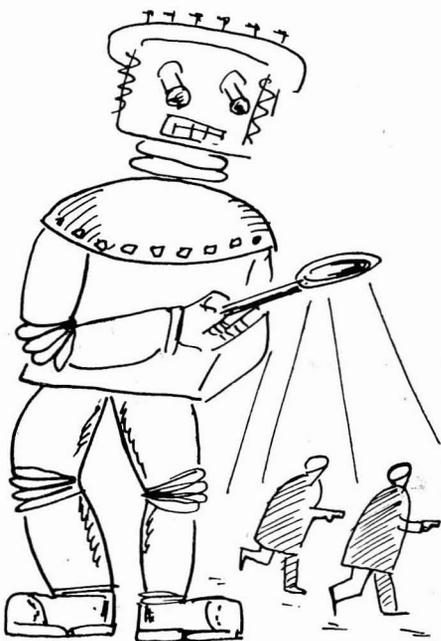


DEL GENERO POLICIAL

CONSTITUYE el policial un género tan frecuentado por los públicos de todo el mundo, cuanto soslayado por los historiadores de la literatura. Es verdad: en ocasiones aparecen imponentes volúmenes que abordan su mecanismo, su explicación sociológica y hasta sus graves supuestos metafísicos. Pero la producción en sí, el acervo actual de las obras escritas, no ha trascendido —a los ojos del buen crítico— la categoría de lo efímero. En el mejor de los casos se le estima una debilidad tolerable, que si a menudo nos divierte y colma nuestros ocios, jamás es digna de atenciones directas ni explícitas menciones bibliográficas.

INJUSTICIA LEVE

COMPRENDO que así sea. Mas no deo de advertir en ello una leve injusticia. Mientras otros personajes, más graves y elaborados, se borran de la memoria a los pocos días del encuentro, todavía recordamos, y seguiremos recordando, con el Dupin de Poe y la Dama de Blanco, a Sherlock Holmes, Arsene Lupin, Fantomas. Y tampoco cabe duda de que el ritmo y los matices



fundamentales de esta suerte de relatos han influido vivamente en las formas cultivadas por escritores de primer rango entre los contemporáneos. (Aquí pienso en Graham Greene. Y en Chesterton, que incurrió de lleno, y sin reparos, en el molde clásico).

COMPROBACION

ESTAS mismas razones fueron, quizá, las que indujeron al irano-francés Fereydoun Hoveyda a redactar su *Petite histoire du roman policier*. Pequeño libro publicado en París, con un prólogo en 22 líneas, de Jean Cocteau, y que descubrí hace unos días en los estantes de la Librería Francesa. Por desgracia, se trata de una crónica insuficiente. Un mero "inventario de impresiones", según admite nostálgico el autor. Sus exiguas páginas bastan, sin embargo, a comprobar la importancia histórica —y aun literaria— de un ejercicio que no por menor, y ni siquiera por habitualmente mercenario, resulta despreciable. Como ya lo dice Cocteau: hay en estas obras "una fuerza y un estilo interno (un conocimiento del alma) que superan con mucho las acostumbradas aportaciones de nuestros novelistas".

AMENAZA

LAS BOGAS del momento parecen amenazar el futuro de la novela policial. En los Estados Unidos, y asimismo en Inglaterra, Francia y España, no escasean los antiguos adictos que han comenzado a relegarla detrás de una avasalladora preferencia por la *Science Fiction* (cuentos y novelas de anticipación, de ciencia figurada y figurada, etc.). No podría ser de otro modo en un siglo pendiente de los espectaculares testimonios de la ciencia real, y dispuesto a creer, a temer y a esperar extremas invenciones.

CIENCIA VS. FICCION

CON TODO, pese al ocaso transitorio de la primera, supongo mayores posibilidades de pervivencia en la aventura policial que en su ambiciosa pariente y novísima competidora. Y no porque desestime yo el amplio interés humano que atraen las modernas técnicas científicas y su probable desenvolvimiento, sino, precisamente, porque sospecho que

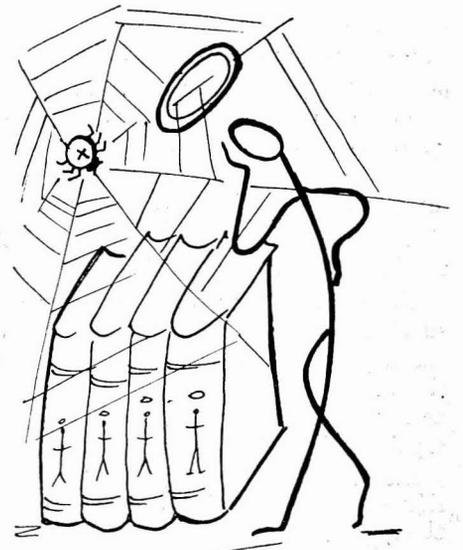


en este campo la realidad ha tomado ya la delantera a la ficción. La fantasía más rica sucumbe hoy, deslumbrada, ante las crecientes obtenciones de los laboratorios; y a la larga, aun el profano suele ateponer al libro de ciencia novelada, sobre iguales oportunidades de acceso, el libro de ciencia verdadera.

INDEPENDENCIA MERITORIA

EL GENERO policial —en sus mejores ejemplos, claro está; que no en sus inválidas, tediosas perversiones— excluye el cotejo con cualesquiera fuentes. Es un juego autónomo, que a nadie sino a la permanente naturaleza, lúdica y curiosa, del hombre, ha pedido reglas ni espaldarazos aprobatorios. Desdeñando el paralelismo y la tutela, se arriesga por sí en el territorio elegido; halla dentro de su propio engranaje el resorte que lo mueve y limita. Semejantes muestras de independencias bien lo hacen acreedor a prevalecer en la devoción de sus múltiples secuaces —vergonzantes o confesos— del mundo entero. Y deberían ganarle, a despecho de cultos regateos, un rincón simbólico en el reacio feudo de las letras.

—J. G. T.



ABEN JALDUN

Y LA

POESIA

Por Max AUB

DURANTE setecientos años la familia de Aben Jaldún vivió en Sevilla, después de establecerse en Carmoña, con los primeros invasores árabes. Emigraron cuando Fernando III reconquistó la capital andaluza en 1248. Aben Jaldún nació en Túnez, en 1332. Vivió algún tiempo en Granada, fue Señor de Elvira —El Bira—, en la Vega, donde, más adelante, soñó acabar sus días. Paraíso perdido. Si el origen de la familia es yemenita el de su nombre es español: *un* no es sino el aumentativo *on*. Su maestro, Aben Boral, fue valenciano.

Su vida es una sucesión de aventuras políticas: poder, cárceles, huídas, poder, con los fugaces monarcas árabes de su tiempo. Extremos: embajador ante Pedro el Cruel, en Sevilla; quien intentó retenerle a su lado ofreciendo restituirle los perdidos bienes de su familia; y ante Tamerlán: bajado con cuerdas por los muros de Damasco, fue a hablar al Señor del Mundo que asediaba a la ciudad; el conquistador, conquistado por su prestancia y sabiduría, le dio escolta y víveres para regresar a Egipto, a principios

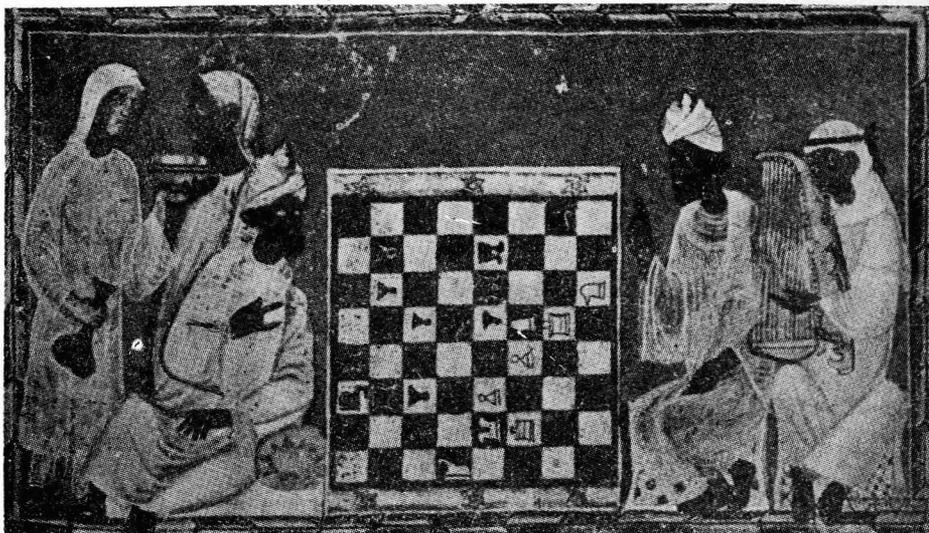


de 1401. Murió en El Cairo, cinco años más tarde, a los setenta y cuatro.

Aben Jaldún es un genio universal de la talla de Montaigne, de Descartes, de Giordano Bruno, de Espinosa. Explica el mundo, hasta donde se le podía alcanzar; primer sociólogo digno de este nombre. Poeta.

Generalmente, cuantos se refieren a su obra se preocupan exclusivamente de sus aspectos históricos o sociológicos o, si son profesores de literatura arábiga, de sus descripciones de la poesía popular española, del zéjel.

Las líneas que traduzco —de la versión de Llana—, quizá por primera vez al español, de una de sus obras fundamentales, *Los Prolegómenos*, tienen una extraña resonancia mallarmeana.

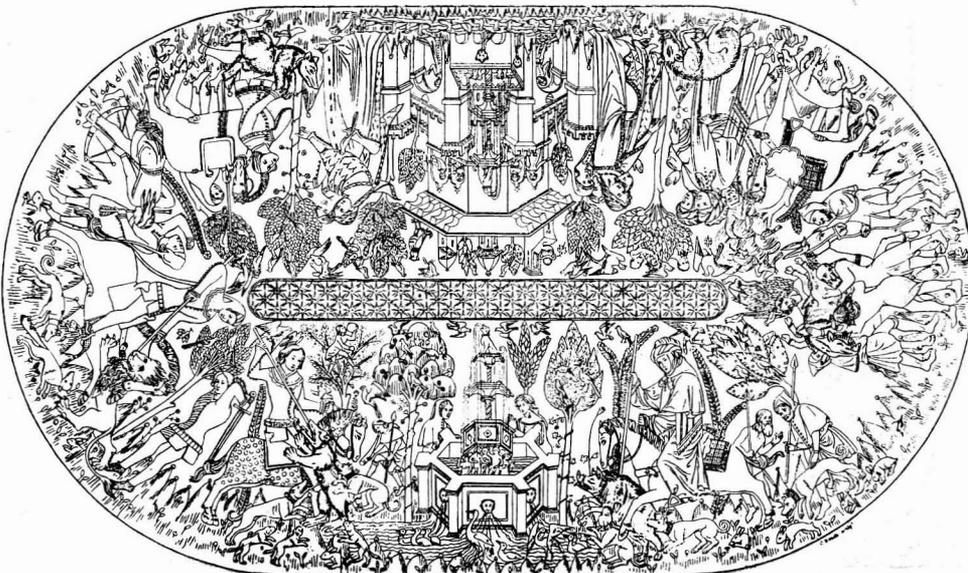


EL ARTE DE COMPONER (CON ELEGANCIA) EN VERSO Y EN PROSA NO DEPENDE DE LAS IDEAS SINO DE LAS PALABRAS

EL arte de discurrir en verso y en prosa no se aplica a las ideas sino a las palabras; forman éstas el objeto principal (del arte), mientras los pensamientos son accesorios. El que quiere ocuparse de este arte y busca adquirir la facultad de expresarse en verso y en prosa, procura lograrlo con la ayuda de las solas palabras. Aprende de memoria los modelos de composición que los (antiguos) árabes nos han legado y espera, por su frecuente repetición por medio del órgano de la palabra, establecer sólidamente en su espíritu la facultad de emplear el idioma de Moder¹ y deshacerse de la influencia del idioma extranjero al que se habituó desde su primera juventud y en medio de su pueblo. Para lograrlo, debe considerarse como nacido entre los árabes y aprender su lengua como si fuese un niño entre ellos nacido, hasta llegar a ser como ellos, en cuanto al idioma se refiere. Esto es conforme con lo que ya dijimos; a saber, que el lenguaje es una facultad que se manifiesta por la emisión de la palabra y que se adquiere ejerciendo la lengua, repitiendo frecuentemente las mismas expresiones. En efecto, por el ejercicio se adquieren todas las facultades. Ahora bien, lo que los órganos de la palabra pueden ofrecer no son más que palabras, ya que las ideas quedan en el espíritu. Por otra parte, las ideas se hallan ya en

cada individuo y están a la disposición del entendimiento para que haga con ellas lo que mejor le parezca. Así pues, para adquirirlas (las ideas) es inútil el empleo de cualquier arte. Únicamente cuando se trata de combinar palabras, para enunciar ideas, el recurso a un arte se hace indispensable, tal como lo hicimos notar. Las palabras son, por decirlo de alguna manera, los moldes en los cuales se introducen las ideas; de tal manera que si se saca agua del mar en un cazo de oro, o de plata, o de vidrio, o de barro, o en una concha, la calidad del agua será siempre idéntica y las diferencias de calidad que quisieran hallarse no pueden existir en las porciones de agua sino en los vasos, y esto según la diversidad de sus especies. Sucede lo mismo con el idioma y su empleo en la expresión de las ideas: es mejor o peor según el mérito que posean las combinaciones de palabras; mérito que puede apreciarse cuando se examinan estas combinaciones bajo el punto de vista de su acuerdo con la representación de las ideas; en cuanto a éstas, guardan siempre su carácter invariable. El que no sepa combinar las palabras y las frases de manera que respondan a lo que se exige a la facultad de hablar y que intente expresar sus pensamientos sin lograrlo cabalmente, es como un hombre impedido que quisiera levantarse y no lo logra, al fallarle las fuerzas. *Dios os ha enseñado lo que erais incapaces de saber.* (*Alcorán*, azora II, verso 240.)

¹ Arabe clásico en que fue escrito el *Alcorán*.





Lea Usted



EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

S U S C R I B A S E

**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.



ULTIMOS EXITOS EDITORIALES:

- F. BENÍTEZ, *Ki; drama de un pueblo y de una planta* (296 pp. \$ 22.00).
M. MAGDALENO, *Las palabras perdidas* (225 pp. \$ 19.00).
J. SOUSTELLE, *La vida cotidiana de los aztecas* (283 pp. \$ 35.00).
L. SPOTA, *Casi el paraíso* (450 pp. \$ 22.00).
E. FROMM, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea* (306 pp. \$ 23.00).
R. BETANCOURT, *Venezuela, política y petróleo* (887 pp. \$ 55.00).

RECIENTE APARECIDO:

- A. REYES, *Obras completas. Tomo IV* (622 pp. \$ 52.00).

BREVIARIOS:

121. PETRIE, *Introducción al estudio de Grecia* (172 pp. \$ 10.00).
122. W. MONTENEGRO, *Introducción a las doctrinas económico-sociales* (207 pp. \$ 10.00).

NOVEDADES:

- S. V. CIRIÁCY-WANTRUP, *Conservación de los recursos naturales* (383 pp. \$ 28.00).
ROTHACKER, E., *Problemas de antropología cultural* (196 pp. \$ 15.00).
M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción* (507 pp. \$ 36.00).

HOMENAJE A LA CONSTITUYENTE DE 1857:

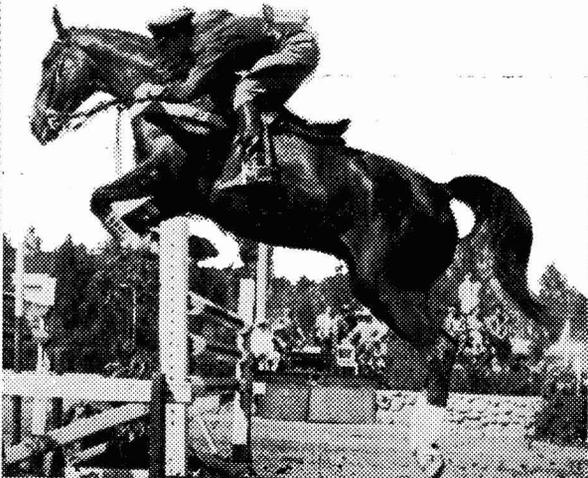
- Constitución de 1857*, empastada en Keratol. Edición facsimilar (\$ 15.00).
F. ZARCO, *Historia del Congreso Constituyente de 1857*. Edición del Colegio de México. Empastado (1421 pp. \$ 100.00).

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 boceles laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto bello 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 admirelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.

H. Steele y Ca., S.A.

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



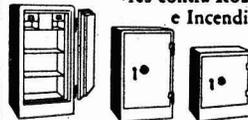
CAJAS FUERTES

**Contra
ROBO
Contra
INCENDIO**
Steele

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

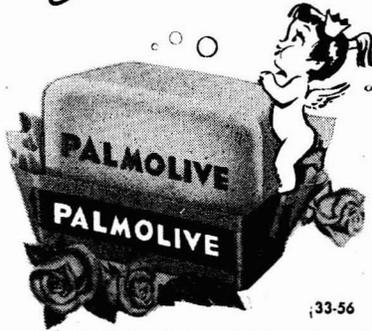
IVONNE BUSTINDUI

Reina de los Colegios Lecharm



Todas las Reinas de Belleza cuidan su cutis con Suave-Palmolive

Desde pequeñas, las Reinas de Belleza usan Suave Palmolive porque Palmolive está hecho con los embellecedores Aceites de Oliva y Palmas. Usted también haga de su niña una Reina de Belleza bañándola diariamente con el Jabón Embellecedor Palmolive. Compre y use hoy mismo Palmolive



33-56

HECHO CON LOS EMBELLECEDORES ACEITES DE OLIVA Y PALMAS

EDITORIAL PORRUA, S. A.

LEYES
FUNDAMENTALES
DE
MEXICO

1808 - 1957

Dirección y Efemérides de Felipe Tena Ramírez. México, 1957, 942 páginas. Ilustraciones. Rústica \$ 80.00, Empastado \$ 100.00.

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

Apartado Postal 79-90

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 GE
EL PUERTO DE **LIVERPOOL** TIENE
QUE SER BUENO

Leitz

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

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

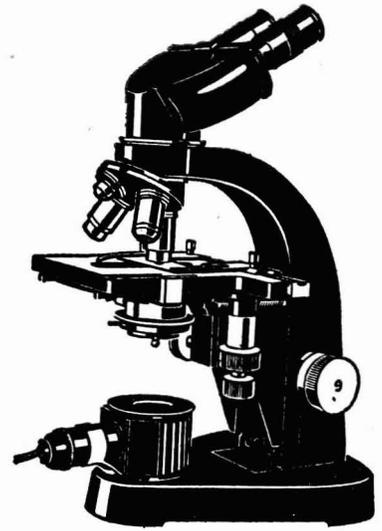
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

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

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.
INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 72 Años al Servicio de México —

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



NOVEDADES, el Diario que prefieren las familias de México.

Ezra

Pound

CANTO XLV

CON USURA

Con usura no hay hombre que tenga casa de buena piedra
cada trozo de fino corte y bien ajustado

para que el diseño pueda taparles la cara
con usura

no hay hombre que tenga un paraíso pintado en el muro de su iglesia
harpes et luthes

o donde una virgen reciba el mensaje
y un halo se proyecte desde la incisión,
con usura

no contempla tal Gonzaga sus vástagos y concubinas
no se pinta un cuadro para que perdure y comparta la vida
sino para venderlo y venderlo sin tardanza

con usura, pecado contra naturaleza
es tu pan ya siempre de jirones rancios
es tu pan árido como papel

sin trigo de montaña ni harina robusta
con usura la línea se engruesa
con usura no hay clara demarcación
y el hombre no halla lugar para su casa.
Se aleja de la piedra al tallador de piedra
se aleja al tejedor de su telar

CON USURA

no llega lana al mercado
no depara ganancia la oveja con usura
Usura es una plaga, usura
enroma la aguja en manos de la doncella
y trunca el arte de la hilandera. Pietro Lombardo
no vino por la usura

Duccio no vino por la usura
ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por la usura
ni se pintó 'La Calunnia'.

No por la usura vino Angélico; no vino Ambrogio Praedis,
No hubo iglesia de piedra tallada con la firma: Adamo me fecit.

No por usura St. Trophime
No por usura Saint Hilaire,
La usura enmohece los cinceles
Enmohece el arte y al artífice

Corroe los hilos del telar
Ninguna aprende a urdir el oro en su textura;
Al azur crecen chancros por la usura; se deshila el cramoisi,
No encuentra el esmeralda ningún Memling

La usura mata al niño en el vientre
Ataja la galantería del muchacho
La parálisis ha traído al lecho, yace
entre la joven desposada y el esposo

CONTRA NATURAM

Han infestado Eleusis de putas
Hay un banquete de cadáveres
por decreto de la usura.

Traducción

de

MARTIN PALMA

EL CASO EZRA POUND

Por José CORONEL URTECHO

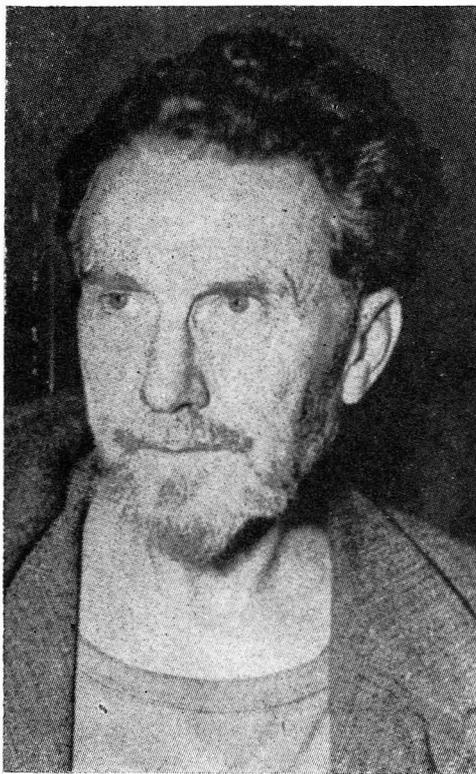
UN POETA ha sido siempre considerado como algo exótico en los Estados Unidos y en realidad ha estado siempre en mayor o menor conflicto con el ambiente. Ha habido casos trágicos, como el de Vachel Lindsay, el de la bella fe popular, que recitaba en las aldeas y caseríos y repartía poemas en hojas sueltas, pero se suicidó abrumado por las deudas y confesando sentirse derrotado — o el caso de Hart Crane, lleno de genio y poseído del fuego orgiástico de un sileno joven suelto en las calles de Manhattan, que sin embargo, decía sentirse como atrapado en una ratonera y se tiró de un barco al mar cuando volvía a su país de un viaje a México. Pero tal vez el caso extremo — porque en él un gran poeta, como tal, entra en conflicto grave con el Estado— sea el que suele llamarse “el caso de Ezra Pound”. Si me gustara generalizar diría, que este caso revela de manera alarmante, la situación casi imposible del poeta en nuestro tiempo.

Ezra Pound ha sido el mayor poeta norteamericano en lo que va de nuestro siglo — y aun los que niegan esto, no negarán la extensión de su influencia. Ha sido en realidad el poeta de los poetas, enteramente consagrado a la poesía y su resurgimiento, sólo ocupado de otros asuntos en cuanto afectan al florecimiento de las artes o contribuyen a la formación de una sociedad en que los poetas y artistas puedan vivir y producir decentemente, cumpliendo así una función civilizadora, influyendo con obras bellas en la vida de los otros, afinándoles las percepciones de sus sentidos, las reacciones de su sensibilidad, haciéndolos con eso capaces de placeres superiores más refinados y por lo mismo de una vida más alta y más profunda.

Su aparición fue necesaria en un momento en que la poesía norteamericana hubiera posiblemente desaparecido o derivado hacia formas primitivas groseras, pero su saludable influencia no se ha limitado a los mejores poetas de su generación, ni a los jóvenes de su lengua, sino que se ha extendido directamente o indirectamente por medio de otros al mundo entero y hoy puede señalarse en tierras tan alejadas y diferentes como Grecia, el Japón o Nicaragua. Si alguna parte tuve yo mismo en orientar en un nuevo sentido a ciertos poetas jóvenes del último país, fue solamente darles a conocer, hace 30 años, la poesía norteamericana propiamente moderna que iniciara Ezra Pound y que tenía nombres tan raros, nuevos y poco familiares como T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings o William Carlos Williams. Yo había descubierto en California — con la ayuda del *Dial* y los otros pequeños magazines de entonces— a esos raros modernos cuando yo mismo me creía moderno y raro. Desde Rubén Darío, los jóvenes hispanoamericanos andábamos a caza de los raros. Necesitábamos descubridores, exploradores, aventureros y colonizadores en nuevos continentes de poesía y eso significaban los grandes raros para los pequeños. Fue entonces que en Ezra Pound — *ah! eh! the strange rare name*— descubrí mi primer raro norteamericano moderno y por su medio sus propios raros que resultaban más modernos — cuando

lo eran, porque él los descubría en todos los tiempos y lugares— y bastante más raros que los del propio Rubén Darío.

Tuvo Pound la convicción, posiblemente saludable, de haber nacido en un país semisalvaje — *a half-savage country*, co-



—Look
E. Pound, “the strange rare name”

mo lo era, por lo menos su nativo Idaho y en cierto modo el continente americano— al que no supo ni quiso adaptarse, y aunque pudo haber sido un profesor de genio, como lo fue prácticamente fuera del aula, vio su carrera cortada en ciertos cuando lo echaron de una cátedra del Wabash College por ser un tipo de Barrio Latino, según dijeron — *too much the Latin Quarter type*. Pero era en realidad un norteamericano inconfundible, si no precisamente por su figura medio bohemia, por la frescura casi salvaje de su vitalidad y la energía incontenible que ponía al servicio de la literatura como si pretendiera producir a pura actividad un nuevo y nunca visto Renacimiento. Era — como aparece en las fotografías o lo presentan Iris Barry o Hemingway— alto, nervioso, incapaz de estar quieto, el pelo rojo desgreñado, la mirada curiosa, desafiadora, la altiva perita roja alzada como un penacho, o según Malcolm Cowley, como la barba de un soldado griego arcaico, la ropa inconventional, bizarra, limpia y decente aunque desaliñada, y uno se lo encontraba por donde quiera zaqueando por las calles de Londres o París con la cabeza muy levantada echada para atrás, observándolo todo y conociendo a todos, comiendo a toda velocidad en algún restaurante barato o cocinando en su cuarto con el arte de un chef, jugando tennis o boxeando con Hemingway, aprendiendo escultura con Brancusi, tocando el arpa o tocando el banjo, a lo mejor su

propia música, según los entendidos excelente — la ópera suya titulada *Villon* fue radiodifundida por la B. B. C. de Londres— versátil, efeciente, accesible, hablando con todo mundo y como nadie, con un acento enteramente original que Iris Barry describe como básicamente americano pero mezclado con una sorprendente variedad de acentos y de tonos de burla y de remedo, desde el acento *cockney* de los barrios londinenses hasta el de la alta sociedad inglesa y una docena más de acentos extranjeros y juramentos y exclamaciones y frases en francés, español, italiano o griego homérico, extraños gritos y maullidos, todo con singulares inflexiones de voz, pausas dramáticas y *diminuendos*, refiriendo las últimas noticias y murmuraciones, comentando las cualidades pictóricas de los chinos cuando no un verso de Rimbaud o de Leopardi y perorando contra los dómines, contra Milton, contra la influencia de los poetas isabelinos o contra el culto indiscriminatorio de los griegos. Mostraba en eso mismo, rasgos de actor de feria, del *showman* que hay en el fondo de todo norteamericano y, más de acuerdo todavía con el temperamento propio de su pueblo, era una especie de promotor o de gran empresario de la poesía y la literatura y de todas las artes.

Se diría que el curso de la literatura y el gusto moderno en lengua inglesa, hubiera sido establecido por Ezra Pound. Influyó en William Butler Yeats orientándolo en una dirección más simplemente humana, libre de las abstracciones y vaguedades simbolistas de su anterior estilo; influyó en T. S. Eliot, le ayudó aconsejándolo, a darle al poema que lo hizo famoso — *The Waste Land*— la forma definitiva en que lo conocemos, contribuyó a lanzarlo en los Estados Unidos y en Inglaterra; juntó y dio nombre a los primeros imaginistas, un movimiento decisivo en el desarrollo de la poesía norteamericana moderna; obtuvo para James Joyce el apoyo de una rica dama que le asignó una renta al ignorado autor del “Retrato del artista joven”, haciéndole posible instalarse en París despreocupado de miserias y terminar *Ulysses*, cuyo primer campeón en Inglaterra, Francia y los Estados Unidos fue el mismo Pound; pero no solamente los *dii majores*, contaban con su estímulo y propaganda sino toda suerte de nuevos poetas, novelistas y artistas, desde Tagore o Frost o Lawrence o Gaudier-Brzeska, el escultor muerto en la guerra, o Antheil, el músico americano, hasta los desconocidos jóvenes de promesa que se le acercaban o él descubría. Eliot ha referido cómo vivía Pound en Kensington, en un pisito oscuro de sólo dos cuartuchos, uno más amplio en el que cocinaba a la luz de una lámpara, y el otro más pequeño menos oscuro pero incómodamente triangular en el que trabajaba o recibía sus visitas, moviéndose nerviosamente con energía incontrolable, animando a jóvenes escritores de todas las nacionalidades, aunque primariamente preocupado del porvenir de las letras norteamericanas, invitando constantemente a comer a algún autor todavía ignorado, del que sospechara que no comía con regularidad, repartiendo su ropa — de la que sólo la interior y los zapatos se parecían a lo que puede usarse en Londres sin llamar la atención— tratando de encontrarles empleo, recaudando

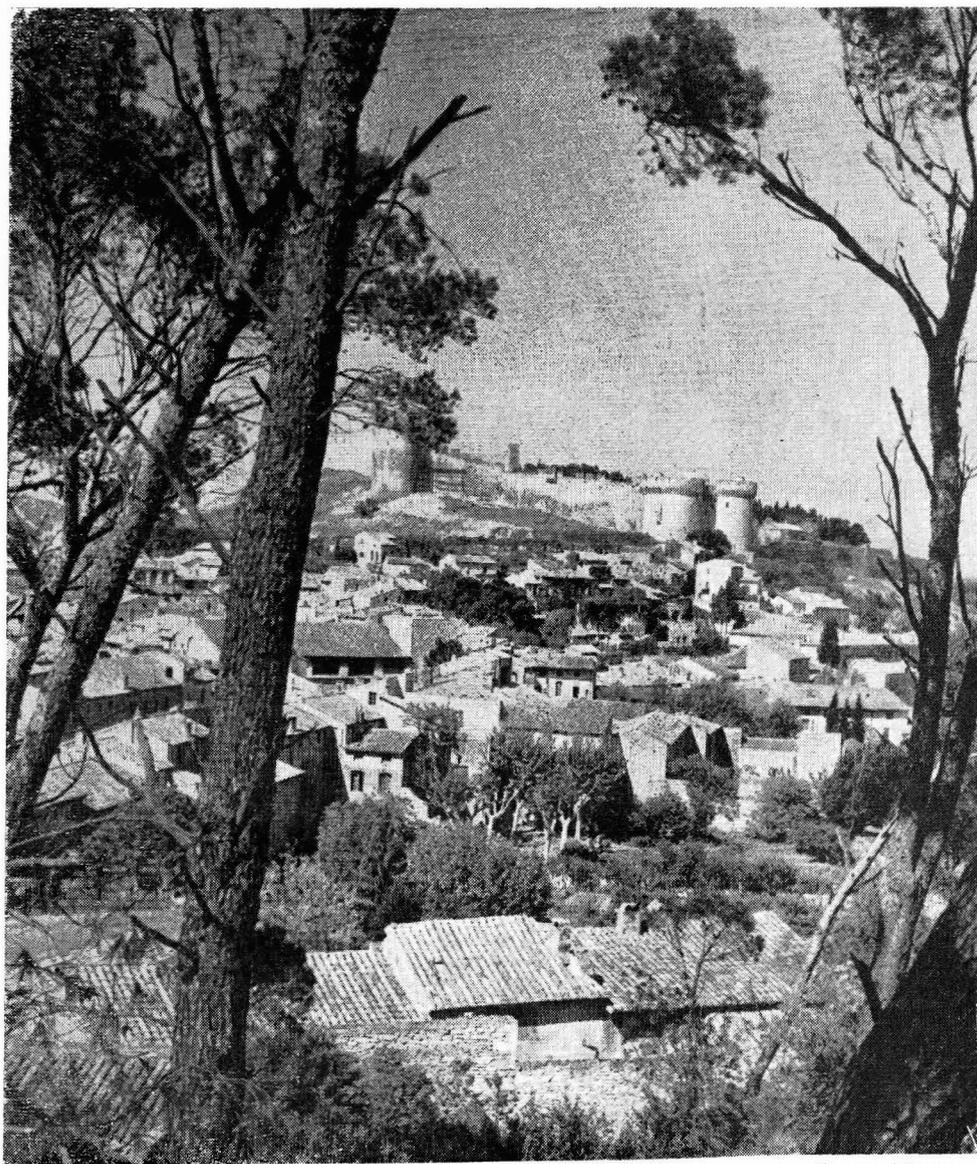
subsídios para ellos, consiguiendo que se les publicaran sus producciones y que algún crítico las comentara o las alabara. Iris Barry lo ha comparado con los antiguos ricos, patronos de las artes, aunque generalmente sin un centavo él mismo, rodeado de principiantes a los que había que encontrarles algún mecenas y cuartos baratos en que vivir, amigos que presentarles, restaurantes en que pudieran sentirse en ambiente bajo la sombra inspiradora de Yeats o de Arthur Symons, siempre con multitud de cartas que contestar a los escritores que le escribían pidiéndole consejo, información, ayuda, y multitud de cartas que escribir a gentes influyentes, tratando de interesarlas y multitud de cartas que dirigir a personas situadas al otro lado de las fronteras de la cultura haciéndoles comprender la tontería de no comprar los poemas de Eliot o el "Retrato del artista joven" de James Joyce, cuando estos escritores aun no contaban con un público extenso. Y Hemingway, quien trató íntimamente a Pound en París, ha contado de qué manera sólo dedicaba una quinta parte de su tiempo a su propia poesía y lo demás del tiempo trataba de mejorar la suerte material y artística de sus amigos, los defendía si los atacaban, los metía en las revistas y los sacaba de la cárcel, les suplía dinero, les vendía sus cuadros, les arreglaba conciertos, escribía sobre ellos, les presentaba mujeres ricas, les conseguía editores, les acompañaba toda la noche cuando se les metía que se estaban muriendo y les servía de testigo en su testamento o les pagaba el hospital y hasta los disuadía de suicidarse, para que algunos por lo menos se abstuvieran de apuñalarlo en la primera oportunidad.

Como Walt Whitman era un extrovertido, orientado hacia el mundo y la vida, pero su orientación tomó un sesgo epicúreo, determinado probablemente por su egoísmo aristocrático de artista que ve de menos al *profanum vulgus* y que mira la vida con exigencia estética demasiado inflexible para encontrarla plenamente aceptable en ningún tiempo ni lugar del mundo —salvo a través de la literatura— y por lo mismo le faltaba el gusto sin reservas de un Whitman o de un Sandburg por la vida popular americana o simplemente por la vida popular dondequiera que exista. Si veía un picnic de pescadores a la orilla de un lago no se entregaba, como Carl Sandburg en igual circunstancia, al contagio de su alegría, sin dejar nota de sus familias zarrapastrosas o sus sonrisas llenas de dientes y sus desagradables carcajadas, o si miraba en la costa italiana unos golfillos harapientos suspender un momento su juego de canicas para quedarse viendo a una bella mujer que pasaba y gritar asombrados: ¡Guarda! ¡Ahi! ¡Guarda! ¡ch'e be'a!, luego observaba que era la misma exclamación —*ch'e be'a*— de otro golfillo ante unas pilas de sardinas empacadas por sus padres en cajones de madera. El sólo parecía a gusto evocando otros tiempos en que la vida y la poesía no estaban divorciadas, mucho menos reñidas, cuando los meros nombres de las mujeres eran poemas —Sail de Claustra, Anhes de Ro-

cacoart, Vanna, Viera, Picarda y Alodetta— y recorriendo los caminos de Provenza, como hacía en *Provincia deserta*, y pasaba Rocheoart donde las colinas se abrían a tres caminos y tres valles cruzados de senderos serpenteantes y por Chalais donde la playa parecía plisada y vivían viejos pensionistas y viejas pensionadas y se asomaba a través de antiguas vigas mirando abajo el Dronne con su corriente llena de lirios y pasaba por Auteberre donde había un anciano locuaz en la posada y por Mareuil donde una vejezuela se mostraba encantada oyéndole decir versos de Arnault y le prestaba ropa seca, y por Perigord donde veía las llamas de las antorchas pintar de rojo la fachada de la iglesia, mientras oía en la oscuridad remolinos de risa, y volvía la mirada sobre el río desde la orilla opuesta y divisaba la alta silueta del edificio, los elevados minaretes y las columnas blancas y pasaba por Ribeyrac y Sarlat donde trepaba escaleras tambaleantes y oía hablar de Croy y visitaba el antiguo refugio En Bertrands y pasaba Narbonne, Cahors, Chalús, Exideuil, Hauteford, Rocafixada y Foix en su roca y Arles grandemente cambiada o las ruinas de la Dorata, viendo los campos pálidos, claros como una esmeralda y los atardeceres con un color de cobre que bajaba tiñendo las montañas, los agudos picachos, las altas peñas y los castillos e iba pensando en otros días y diciéndose: por aquí pasó tal, aquí

fue asesinado Corazón de León, aquí cantaban bellas canciones, aquí aquel otro apresuraba el paso, aquí uno estuvo tendido jadeando, aquí quedaban los antiguos caminos y los hombres pasaban por tales o cuales valles cuando los grandes castillos estaban más cercanos, pero esos tiempos han pasado, aquellos hombres ya no existen —y yo recorro estos caminos pensando en ellos vivos—.

El había empezado, como lo recordaba en *Mauberley*, luchando por resucitar el fenecido arte de la poesía y renovar el cultivo del verso como una ciencia —la *gaya sciencia* de los medievales estudiándola en los trovadores de Provenza, como Rubén en los antiguos cancioneros españoles, o en los primeros maestros del verso en Italia, Cavalcanti o el Dante, y hasta en los artífices franceses del siglo pasado como Gautier a quien sobreestimaba precisamente por su rigor artístico, como también Darío lo sobreestimaba. Se proponía recoger del aire una tradición viviente —*to gather from the air a live tradition*— y traducía, adaptaba, imitaba, recreaba en lengua inglesa con una perfección no igualada por nadie, según se dice, canciones de Arnault Daniel, Bertrand de Born, Pier Cardinal y demás trovadores de Languedoc, sonetos y canciones de Guido Cavalcanti o rondeles de Charles d'Orleans y breves poemas de otros franceses como Villon o Joachim du Bellay, cuando no algo ligero de ines-



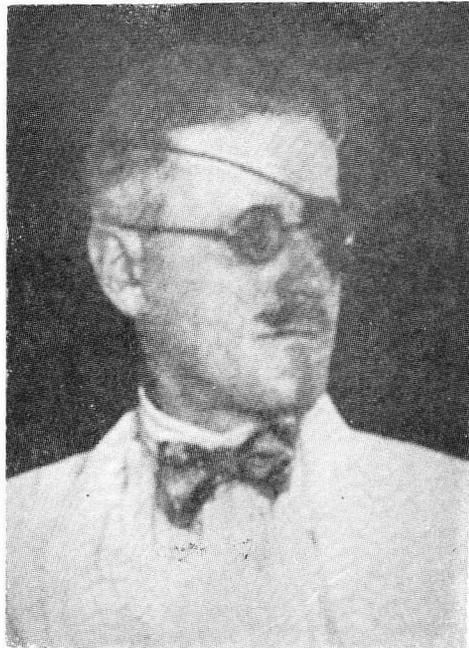
—La France Illustree

"las altas peñas y los castillos e iba pensando en otros días"

perado sabor moderno encontrado en Voltaire y aun, a pesar de su prejuicio antiromántico, en Leopardi o en Heine o dondequiera que un elemento nuevo era añadido al desenvolvimiento de la poesía y de su técnica, dándole vida a todo lo que tocaba, modernizándolo o mejor dicho restaurando su novedad —*making it new*— sin sacarlo del clima de su época originaria, ya fuera un pasaje homérico resucitado de una versión latina de la *Odisea*, hecha en el siglo XVI por el desconocido Andreas Divus, ya los alados epigramas de Anyto, Paliadas y Agathas Scholasticus o de los líricos romanos que él prefería: Ovidio, Catulo y Propertio —sobre todo este último, cuyas elegías adaptadas por Pound son un prodigio de modernidad intencionada— o cantos anglosajones como el oceánico *Seafarer* o poemas chinos hechos de imágenes concretas ricas de sugerencia, mundos en miniatura con su propio paisaje y su atmósfera, como los poemas de Rihaku —el nombre sino-japonés de Li Tai Po— que Pound tradujo basado en los papeles de Ernesto Fenollosa, iniciando la influencia de la poesía china antigua en la moderna norteamericana, pues él pensaba que una gran época literaria va precedida generalmente de una gran época de traducciones. No pocos traductores lo secundaron. Era una prodigiosa migración de poemas la que llegaba de América de todos los tiempos y lugares y lenguas. Naturalmente, los jóvenes poetas norteamericanos volvían sus ojos maravillados hacia Ezra Pound, divisándolo, según lo ha dicho Karl Shapiro en su poema *The Trial of the Poet*, como una torre de innumerables vistas y congregaciones de alas que charlaba y cantaba —¡con cuánto encantamiento!— de viajes a países extranjeros entre las tapias de olvidados jardines y de castillos de embajadores, enviándoles postales y epigramas catulianos en sus propios dialectos, sentado como un igual entre los grandes maestros, prestándoles ayuda con esfuerzos heroicos, buscando infatigablemente lo que la época necesitaba y encontrando las formas que la época merecía. Pero la época pedía, para citar de nuevo *Mauberley*, no la gracia ática, ni el alabastro, ni la rima esculpida, sino un cinema en prosa —*a prose kinema*— una imagen de su mueca acelerada —*an image of its accelerated grimace*.

Como todo exilado, el conflicto con su propio país lo llevaba consigo dondequiera que fuera. Si América, pletórica de vida, era semisalvaje, vulgar, sin tradiciones, entregada al dinero, la Europa actual no estaba menos corrompida por el dinero y en general la vida en ella era mezquina, encasillada, rutinaria y trivial cuando no sórdida, como si se hubieran secado las fuentes de su vitalidad, tan abundantes en otras épocas. También en, ella el poeta y la poesía estaban como excluidos o relegados al pasado. El se encontraba como perdido en aquel mundo crepuscular —pronto a desembocar en la catástrofe de las guerras mundiales— pero era demasiado americano para encerrarse en un mundo privado. Reaccionaba lanzando contra el mundo de todos, sátiras, epigramas y canciones de pies ligeros y bastante ligeras de cascos, sin las bonitas triquiñuelas con que empezara, según decía, ni nada arcaico en ellos, sino desnudas, vivas, llenas de alegre impertinencia y traviesa impudicia. Las enviaba, decía, a

los oprimidos, a los aislados e insatisfechos, a los que tienen los nervios destrozados y a los esclavizados por los convencionalismos, a la burguesa que se muere de aburrimiento y a las mujeres en los suburbios, a los que tienen un fracaso escondido, a los amantes mal emparejados o a la esposa comprada y a los muchachos asfixiados por sus familias. Id, les decía, donde aquellos cuyos finos deseos son contrariados. Id a los que se han vulgarizado al dejar de ser jóvenes, a los que ya han perdido todo interés. Y las enviaba sobre todo a la desamparada minoría de su propio país, los que allá se quedaban —*The Rest*, como decía— el resto esclavizado, los artistas destrozados por el choque con el ambiente americano, perdidos en las aldeas, vistos con desconfianza, vilipendiados, amantes de la belleza con su hambre de ella insatisfecha, traba-



Joyce, "el apoyo de una rica dama"

dos por sistemas, indefensos contra el control, los incapaces de agotarse en la lucha hasta alcanzar el éxito, que hablan sólo una vez pero no saben endurecerse en la repetición y, a pesar de que tienen un instinto más fino, son aplastados por el falso saber de los otros, a pesar de que intuyen la verdad de las cosas, que la descubren por sí mismos y sus conocimientos son de primera mano, se hallan acorralados, aborrecidos, mirados como locos.

Dejó Londres y se marchó a París poco después de la primera guerra mundial y no mucho después a Rapallo, pueblo tranquilo de la costa italiana donde pudo entregarse con libertad a componer sus cantos. Se han publicado ochenta y cuatro * de los cien que se dice compondrán la epopeya completa, en caso de que pueda completarla el hoy infortunado e inmortal Ezra Pound —*a man of no fortune and with a name to come*. Los cantos son su implacable Juicio Final del siglo XX. Una Divina Comedia sin lo de Divina, o mejor dicho, la Comedia Económica de nuestro tiempo, sin unidad en el sentido clásico, ni una visión teológica que le sirva de base moral, como la tiene la gran obra de Dante, pero tremendamente llena de vida, maravillosamente móvil, cambiante, cinematográfica, fluida, intrincada, com-

pleja, entrecruzada de corrientes y luces y reflejos, rica de referencias y de alusiones y de presencias, recorrida de voces y de conversaciones en varias lenguas y distintos acentos, canciones y procesiones, cortejos, viajes y fiestas, abierta a innumerables perspectivas, espacios, tiempos, naciones y civilizaciones, la Grecia mitológica y homérica, Roma, Provenza, el Renacimiento italiano, la China de los emperadores discípulos de Confucio, los Estados Unidos de Jefferson y John Adams, las épocas no usurarias y las épocas de la usura, acontecimientos, negocios, intrigas, fundaciones, paisajes, mares, caminos, ciudades, salones, alcobas, oficinas, archivos, comedores, ventanas, populosa, visitada de personas, *personae*, es decir, máscaras representativas de una figura clave, un mismo héroe proteico que es ya el creador o el poeta o el benefactor y él padre su pueblo, Ulises, Segismundo Malatesta, Guillermo de Aquitania, Sordello, Pier Vical, los Médicis, Ticiano, el Duque de Toscana, Jefferson, Adams o el mismo Pound, el poeta en otros tiempos y el poeta en nuestro tiempo, dioses y diosas, reyes, estadistas, capitanes, artistas, trovadores, mujeres, amigos y enemigos, gentes, pueblo, soldados, pícaros, traficantes, turistas, banqueros, explotadores, usureros, un vasto fresco histórico multipresente, ubicuo, simultáneo, universal, dinámico, como una gran película documental, con fragmentos de una pureza poética que no ha sido alcanzada por ningún poema de su lengua en este siglo y escenas cómicas, grotescas, prosaicas y satíricas que nada tienen que envidiar a la más apta prosa narrativa moderna, sin perder nunca el acordado movimiento del verso ni el fondo luminoso y sereno del arte.

En rápidas visiones y en contraste con épocas no envilecidas por el dinero, combinándose en intrincada trama de temas que se repiten y se responden, toman distintas formas y se entrelazan, se bifurcan y ramifican, se alejan unos de otros y parecen perderse para volver a aparecer de nuevo, los Cantos hacen desfilar ante los ojos un mundo moderno manipulado y corrompido por los financieros, los especuladores y aventureros del dinero, tipos de la calaña de Calvo Bacon que compró todos los centavos de cobre en Cuba obligando a los peones a venderse los con un descuento, los usureros y los que alteran el valor del dinero, altos presbiterianos directores de bancos en Wall Street, orondamente pulcros en su aburrida compostura, mascando con la boca fruncida la punta de sus puros, tratantes por intermedio de sociedades anónimas de inversión, los diáconos de iglesia propietarios de barriadas inhabitables, alias usureros in excelsis, la quinta esencia de los usureros, deplorando con berreos nasales lo malo de los tiempos y la inseguridad del 20%, los proveedores de empleo, los logreros, los acaparadores, los políticos y diplomáticos sin conciencia, los fabricantes y traficantes de armamentos, como Zenos Metevsky —un sir Basil Saroff—, los promotores de guerras y la guerra del año 14 —*liste officiel des morts 5.000.000*— y los hombres de treinta y cuatro años en

* El presente artículo fue escrito antes de la edición de *Rock Drill*. Hasta la fecha, se han publicado 96 cantos o cantares (como prefiere llamarlos en español el mismo Pound.) N. de la R.

cuatro patas que gritaban "maman" y las revoluciones rojas y la segunda Guerra Mundial con la ruina definitiva del poeta y nuevas revoluciones y nuevas guerras, una guerra tras otra —*war one war after the other*— en las épocas de la usura, desde el 694 en adelante, siempre adelante, a las telas de pelo, a la porquería de las edificaciones, a las casas de Londres, al alquiler del suelo, a los suburbios de Manchester, al café brasileño, al asesinato, al hambre, a la matanza, mientras el arte se agrosara, el dibujo se va a los infiernos, la talla de la piedra se acaba por culpa de la usura —*usura comune sepulcrum*— y los Estados Unidos de América en el año tercero de Roosevelt Segundo, 5.000.000 de muchachos sin trabajo, 15.000.000 de vocaciones torcidas, 9.000.000 de personas anualmente mutiladas, 100.000 crímenes mayores, el mundo dirigido por los que tienen usura en el alma y vaciedad en el cerebro, la opinión controlada por puritanos y sus misioneros, los absurdos turistas —por el estilo de Mister Lourpee el que sentía admiración por la mente de Emerson porque la mente de éste, según decía, era tan amplia que no podía resolverse por ninguna idea, y lo mismo la mente del propio Mister Lourpee que lo ponía en dirección de un cuarto con cierta vaguedad como si no quisiera entrar ni quedarse afuera, ni tomar hacia la derecha ni hacia la izquierda— los traidores del idioma, los pervertidores de la lengua, los *gansters* de la prensa, asalariados por propalar mentiras, los charlatanes, los obstructores de la buena distribución del dinero, los monopolistas y sus serviles, palmeadores de espaldas y sobadores de barrigas, los *laudatores temporis acti*, las madres sádicas empujando a sus hijas a acostarse con la decrepitud —cerdas devorando a sus crías— todos cuantos han puesto la codicia del dinero por encima de los placeres de los sentidos —*Who have set money-lust before the pleasure of the senses*— todos los condenados en su asqueroso y obscuro infierno londinense —*Cantos XIV y XV*— hundidos en una ciénaga de excremento, las muñecas atadas a los tobillos y asomando las caras entre las piernas peludas cubiertas de diviesos bajo las nalgas peladas, azotándose unos a otros con alambres, bebiendo sangre endulzada con mierda, aullando y ca-



Eliot, "le ayudó aconsejándolo"

careando entre ruidos de prensas y entre nubes de polvo y papeles, y respirando un aire de letrina y sudor descompuesto y naranjas podridas y cabos de puros mascados, e hirviendo de gusanos, larvas, babosas, lombrices, animales viscosos y huesos derretidos, mientras patalea sobre todos en el pantano de inmundicias la bestia de cien patas, *Usuria*. Porque con usura —explica el *Canto XLV* dando una clave para la inteligencia de la epopeya— con usura "ningún hombre tiene una casa de buena piedra".

La doctrina económica de los *Cantos* tan simple, o si se quiere tan simplista, que se podría resumir diciendo: la usura ha producido un mundo estéril y una vida mecánica y vacía; tendremos que suprimirla si queremos vivir una vida fecunda en un mundo habitable— condujo a Ezra Pound a expresar simpatías por la política económica del fascismo italiano, en un momento en que la mayoría de los escritores y poetas norteamericanos se inclinaban al comunismo. Muchos admiradores se alejaron. Esto y la nueva guerra recrudescieron la natural violencia de su temperamento y la agresividad de sus ideas. Ta vez él mismo se daba cuenta de la naturaleza transitoria de sus armas que anteriormente comparaba a los trompeteos de un elefante aterrorizado avisando el peligro a la manada. Pero la sinceridad de sus ideas estaba por encima de toda duda. Creía ciegamente en la imperiosa necesidad de una economía más favorable al florecimiento de las artes y de la vida. Algunos meses antes de Pearl Harbor, iniciada una campaña de propaganda desde la Radio Roma, hablándole al pueblo americano de sus ideas económicas y en pro de la neutralidad de los Estados Unidos en la guerra de Europa. *So far, so good* —como ellos dicen. Estaba en su derecho. Cuando Pearl Harbor sus charlas fueron suspendidas. Pero volvió al micrófono pasadas varias semanas. *This was going too far* —como también dirían sus compatriotas con un característico *understatement*. Era pasarse de la raya. El poeta estaba cogido en la trampa de nuestro tiempo. Cuando las tropas americanas entraron en Italia fue confinado a un campo de prisioneros cerca de Pisa, donde escribió los *Cantos pisanos*, posi-

blemente los más bellos o por lo menos los más humanos de sus *Cantos*. Asoma en ellos por vez primera la tristeza del hombre — y un nuevo acento de humildad tiembla en el verso. Trasladado a su país fue sometido a un examen mental, previo al proceso de traición a la patria y declarado paranoico. Desde entonces se encuentra en el hospital St. Elizabeth de Washington. Se diría que un poeta que se atreva a vivir hasta las últimas consecuencias de su poesía, se enfrenta en nuestro tiempo a este dilema: ser fusilado o declarado loco.

Hay, sin embargo, un epílogo consolador. En 1949 le fue otorgado a Ezra Pound por sus *Cantos pisanos* el distinguido premio Bolingen, a cargo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos —semioficial, por consiguiente— y decidido por un jurado de asesores entre los cuales figuraban T. S. Eliot, W. H. Auden, Allen Tate, Robert Penn Warren, Katharine Anne Porter y Robert Lowell. Hubo protestas naturalmente de los filisteos o puritanos y fariseos de la política y la literatura. Dar un premio semioficial, aunque sea de poesía, a un poeta pendiente de un proceso por traición a la patria, sólo es posible hoy día —me parece— en los Estados Unidos de América. Sólo en América es todavía posible distinguir entre el arte y la política. Sólo en América hay libertad para la poesía. Sólo aquí hay esperanza. Los poetas, por lo tanto, no se dan por vencidos. Jóvenes como Robert Lowell —aunque no todos con su maestría— mantienen viva la esperanza y garantizan la continuidad de una auténtica poesía americana extraída del suelo y del pueblo, de la incipiente tradición y de la misma vida moderna — la veta inagotable descubierta por Whitman y más tarde explorada por los poetas de la llamada Nueva Poesía cuando yo era muchacho, los Robinson y Frost, Masters, Lindsay y Sandburg, para no enumerar otros tantos en que no puedo detenerme —dándole forma duradera con una técnica más exigente y avanzada como la introducida por los maestros de la poesía propiamente moderna que iniciara Ezra Pound—, los T. S. Eliot, William Carlos Williams, Marianne Moore, E. E. Cummings y el genialmente dotado y perdido Hart Crane — artífices o *craftmen* del verso nuevo, reveladores de nuevas posibilidades para la forma en lengua inglesa, creadores de una lengua nueva para una nueva sensibilidad. Ni la situación del poeta en una civilización de masas hasta el momento predominantemente utilitaria, como la norteamericana, ni las catástrofes de nuestro tiempo, ni los conflictos con el Estado bastan para arrancarnos el sueño americano. América es el futuro, el deseo, la poesía. La primera mitad de este siglo, más rica en la literatura americana que en ninguna otra, fortalece la fe que expresaba Ezra Pound en una carta escrita a principios del siglo: "Toda lucha —decía— toda agonía, que tienda a apresurar lo que yo creo a la larga inevitable, nuestro Risorgimento americano, me es querida. Ante semejante despertar el Renacimiento italiano parecerá una tempestad en una tetera."



—La France Illustrée
"aquí cantaban bellas canciones"

LA TORRE DE MARFIL



(Viene de la pág. 2)

cuanto pueden. En muchos casos, el tráfago de la vida cotidiana agota al hombre antes de que le sea posible tal regreso, pero la tendencia normal es la de regresar.

Estos ejemplos sugieren que el escapismo no es algo nuevo; no es una debilidad burguesa ni un producto secundario de la economía del hombre, el cual se asocia a sus semejantes para constituir grupos, al igual que sus consanguíneos los monos, o que los pollos, sus parientes lejanos, pero el cual asimismo desea edificar una vida privada y peculiarmente suya. Ambas tendencias contribuyen a la civilización. Y la orillan a un conflicto. A cada uno de nosotros, actualmente, preocupa el hecho de no poder vivir con decencia, ni en lo privado ni en lo público. Yo no puedo encerrarme en un Palacio de Arte o en una Torre de la Filosofía, e ignorar la locura y la miseria del mundo. Pero tampoco puedo entregarme a ciertos movimientos porque sí, o sumergirme dentro de mi propia clase, de mi propia nación, o dentro de cualquier otra clase o nación, como si fueran el único bien. Estamos condenados a vacilar entre los dos extremos de la naturaleza humana: tan pronto nos sentimos individuos cuya tarea consiste en la creación de un cielo privado; tan pronto nos sentimos urgidos a disolver nuestra individualidad en algo mayor que nosotros — algo de lo que sólo podemos gustar parcialmente, y que sólo en parte comprendemos, así como Milton sólo en parte aprobaba y comprendía la causa en que se empeñó.

Aunque esta inquietud del hombre ha existido siempre (el hombre no edificará jamás la Utopía, pues ésta dejaría de ser Utopía apenas fuera construida), hoy en día se ha hecho especialmente obvia en virtud de la intensificación de los medios. La política contemporánea es más absorbente que la de otros tiempos. No podemos librarnos del Nacionalismo, del Fascismo, del Comunismo —tres ismos—, ni de los armamentos, su consecuencia, ni del rearme moral, su agobiante e ineficaz contrabalanza. El mundo se ostenta aterrador y también tedioso, porque la trágica marcha de los acontecimientos no parece acompañarse de ningún trágico esplendor. El gusto público declina, la cam-

piña está siendo destruida, las ciudades se vulgarizan.

Cuando camino a través de la ciudad que mejor conozco —Londres— y advierto los cambios arquitectónicos en Regent Street o en St. James's Square, tan decorosas en otros tiempos, me doy cuenta de que no poseemos ninguna ciudad habitable, incluso si se trata de la capital de un imperio. Y cuando voy al campo y lo encuentro acuchillado con caminos arteriales, salpicado de anuncios comerciales y erizado de postes y lleno de bombarderos que chillan sin cesar, entonces digo con el Salmista, aunque en otro sentido: "Si subo al cielo, allí estás tú; si al rayar el alba me pusiere alas y fuere a pasear en el último extremo del mar, tampoco allá podré escapar de la política, del mercantilismo, ni de la ciencia que ha sido puesta a su servicio." Hace cincuenta años uno podía escapar apartándose. Hace cien años el Waring de Browning podía escabullirse de toda la civilización y desaparecer de en medio de sus amigos hacia lo desconocido. Sus amigos se preguntan adónde ha ido, examinan una a una las románticas posibilidades y llegan a la insólita conclusión de que debe estar en España.

*Ay, most likely 'tis in Spain
That we and Waring meet again
Now, while he turns down that cool
[narrow lane
Into the blackness, out of grave Madrid.*⁴

Estos versos denuncian con brutal vigor el contraste entre aquel mundo antiguo, en donde un hombre podía escapar de los hombres, y nuestro mundo, en el cual, en el sentido físico, la fuga es imposible. Hoy, Waring no podría escabullirse en su pequeña barca. Le sería preciso un pasaporte, debidamente visado y refrendado, y en el caso de que se perdiera, la policía lanzaría un SOS en las noticias de la noche. El último que intentó una huida física de este tipo fue el difunto coronel Lawrence. Fracásó, a pesar de los amigos influyentes que lo ayudaron y que se esforzaron por esconder su rastro. Descendió a las profundidades del Tank Corps⁵ y a los últimos extremos del mar; pero todo fue inútil: éste es el siglo xx y el reloj no lo permite.

Ahora bien, puesto que al cuerpo le es imposible escapar, no pocos —entre ellos muchos de los mejores críticos de la más joven generación— han llegado a la conclusión de que tampoco la mente debe escapar. Alegan que la tarea de cada uno, sea un ingeniero o un hombre de estado, un artista creador o un mero lector, se debe a la comunidad, considerada ésta como un todo; condenan la vida privada por egoísta, y de buena gana derribarían todas las Torres de Marfil sin distinción de estilos arquitectónicos. Por mi parte pienso que se equivocan y que su error deriva de que han adoptado una perspectiva demasiado simple del proceso humano; pero tienen muchas cosas interesantes que decir.

En Inglaterra no nos agrada demasiado teorizar, pero los dos países más teorizantes de Europa —Rusia y Alemania— están elaborando una fe que ensalza el interés de la colectividad, y va en contra de los del individuo. Rusia llama a la colec-



Sainte-Beuve, "tomó la frase de la religión"

tividad el proletariado, Alemania lo llama la nación o el pueblo (Das Volk), pero desde nuestro punto de vista sus conclusiones son las mismas. Herr Hitler, en un interesante discurso sobre el arte, que pronunció en 1937 al inaugurar la Casa del Arte Alemán, en Munich dice: "Sin duda la Nación no es eterna, pero mientras exista, constituye un punto estable en el vertiginoso vuelo del tiempo. El individuo debe concurrir a mantener la estabilidad. Si es un artista, deberá levantar un monumento a su pueblo mejor que a sí mismo; si es un ciudadano ordinario, no deberá permitirse el lujo de un universo privado. Porque la nación es más real que cualquiera de los hombres y mujeres que la integran."

Lenin, en uno de sus primeros manifiestos, dice lo propio, aunque no menciona la raza ni la nacionalidad, y aunque su tono no es místico. La "literatura —dice— debe ser literatura de partido. Ningún individuo debe enriquecerse con ella, y no debe constituir un asunto individual. Abajo con los escritores sin partido. Abajo con el superhombre literario, ¡no más charla hipócrita acerca de la libertad individual! Si el proletariado es libre, el



A. de Vigny, "inclinado al misticismo"

individuo será libre, pero no de otro modo."

Las palabras inducen a confusión, y el nazi y el comunista usan diferentes palabras así como hacen diferentes saludos con las manos. Pero no nos engañemos: ninguno de ellos reconoce el menor provecho a la Torre de Marfil. Ambos niegan al individuo su derecho a escapar de la comunidad de la cual forma parte. Aquél no podrá, por supuesto, escapar jamás materialmente, mas lo que ellos quieren es comunizar también su espíritu; y ya que el espíritu es fuente, a la vez, del arte creador y de la religión personal, y puesto que a menudo opera mejor en medio de la soledad, el nazi y el comunista, por parejo, topan con no pocas dificultades. La lucha trasciende los superficiales lemas políticos; su verdadero campo está en la dualidad de la naturaleza humana.

*

En este punto, la cuestión se oscurece en virtud del uso negligente y desorientador de la palabra "vida". El escapismo, se nos dice, es un apartamiento de la vida, una negación de la vida, un suicidio espiritual. El otro día leía yo en un periódico de izquierda que "el arte tiene que ser una expresión de la vida en todos sus aspectos, no un medio para escapar de la vida".

Esto parecía convincente, pero a poco considerarlo con esmero, me di cuenta de que, si la primera mitad de la frase tenía algún significado, la segunda mitad carecía de él enteramente, porque ¿cómo puede un ser viviente escapar de la vida, así sea artista o cualquier otra cosa? No hay más fuga de la vida que la muerte; pero una vez muerto el artista deja de producir. Claro es que frecuentemente decimos que un poema está muerto, que un cuadro está muerto, y no hay inconveniente en usar estas frases mientras sepamos que son metafóricas y no nos embrollemos. Mas la mente humana es muy amiga de embrollarse, y el manipuleo de "la vida" y "la muerte" en un sentido semi-místico, a la manera de D. H. Lawrence, se presta a infinitas confusiones.

Se dice de Marcel Proust, que escapó de la vida, al haberse encerrado en un cuarto con paredes de corcho sin permitir que le llegaran los rayos del sol —en el concepto de que, por alguna razón de orden místico, se ha considerado a los rayos del sol menos irreales que el corcho—; de Racine, que escapó, al retirarse de la corte francesa hacia Port Royal, en donde escribió comedias para colegialas, entre ellas *Athalie*; de Edward Fitzgerald, al aislarse en el campo, enfermizo y aprensivo.

Lo que se quiere decir es que estas personas prefirieron un género de vida a otro: el inactivo o contemplativo sobre el activo. En consecuencia habremos de enmendar aquel dicho izquierdista, enunciándolo como sigue: "El arte tiene que ser una expresión de la vida en todos sus aspectos. Y así, debe incluir el escape de eso que los burócratas llaman vida y los artistas consideran burocracia."

La idea de que el escape es *per se* indebido, es una idea burocrática. No la sustenta ni la ética ni la estética, y sólo viene a cuento en una época como la presente, en la que la comunidad se halla altamente organizada y trata de dominar al individuo a cada paso, educándolo, tomando sus huellas digitales, pagándole



"el hombre es un animal, posee el instinto gregario"

—Photo Magazin

por producir más hijos, castigándolo si no vota en sus preciadas elecciones, rehusándole un pasaporte si no ha sido buen chico o si no lo acompaña una buena chica, controlándolo en su nacimiento, en su muerte, en su trabajo y en su juego. Tales son las bases sobre las cuales una comunidad se desenvuelve normalmente, pero si en este paraíso burocrático un individuo se sale de la raya, en el acto sobreviene un maremágnum, el tránsito se paraliza, y el Plan Quinquenal, o lo que sea, se retrasa nadie sabe por cuánto tiempo. El evadir tal maquinaria causa tanto perjuicio a quien la maneja, que la evasión suele ser condenada como un rechazo de la vida, y al remiso se le acusa de cometer algún crimen contra el espíritu. Puede ser que semejante ofensor sea únicamente un bueno para nada, pero

también es posible que sea un gran artista, como Milton o Proust, que rinde mejores frutos en medio de la soledad, y puede ser en fin, que sea, y a menudo lo es, una persona ordinaria y pacífica, la cual se ve orillada a retirarse en su pequeña fortaleza para edificar un diminuto universo privado antes de poder saber a qué atenerse.

Desde luego, el burócrata no es un villano ni un tonto. Su preocupación es la preocupación de todos: la dual naturaleza del hombre, ese animal gregario que a veces quiere estar solo y que no necesariamente se encuentra enfermo cuando se le ve languidecer. Si el hombre pudiera ser dividido en dos mitades separadas, el problema del burócrata sería sencillo: una mitad daría a César lo que es del César; en su calidad de integrante de un grupo, consentiría en ser organizada dentro de una comunidad determinada. Y la otra mitad daría a Dios lo que es de Dios, y se retiraría dentro de ese santuario en donde moran la religión y la contemplación y la fuerza creadora, y en donde el individuo, de acuerdo con su capacidad, construye su universo privado. Entonces no cabría ninguna fricción entre las dos mitades.

Cristo, al margen de las complejidades de la civilización, pensó evidentemente que tamaña división era posible, pero el hombre no parece haber sido creado así. No está constituido por dos mitades; es un ser dual, y de allí que todos los intentos para armonizar la civilización producida por tan compleja creatura hayan fracasado. Hubo un gran intento en la Edad Media. Fue elaborada la teoría del Estado Mundial del Medioevo, según la cual el Emperador, que representaba a César, había de gobernar los cuerpos de los hombres, y el Papa, representante de Dios, habría de regir las almas. La teoría se vino abajo —ante el asombro de Dante—,



—Arts

"también siente el instinto de soledad"

y el Emperador y el Papa vinieron a las armas.

Nosotros, en medio de nuestros actuales agobios, buscamos de nuevo un deslinde que nos permita dar a la comunidad lo que es de la comunidad, y al individuo, lo que al individuo pertenece. No lo hemos encontrado, y la Nueva Jerusalén no podrá ser edificada hasta que lo hagamos. Cuando lo público y lo privado puedan ser conciliados, y se halle un lugar dentro de los paisajes industriales y políticos para aquellos símbolos del apartamiento personal —las Torres de Marfil— los fundamentos de una nueva humanidad habrán sido colocados.

*

Nos retiramos lejos de los terrores y la tediosidad del mundo. He aquí las dos razones principales del escapismo. Acaso queramos retirarnos a nuestras torres porque tenemos miedo, o tal vez porque estamos fastidiados e indignados.

Aun cuando no son buenas las generalizaciones, el miedo no parece una actitud digna de confianza. Su asedio nos trastorna, nos vuelve tontos, infelices, faltos de juicio y decoro; nos hace lamentarnos "¡Ay, qué será de mí!" Al igual que el resto de la gente, en ocasiones me sobrecoge un verdadero terror frente a la condición europea. Pienso: "¡Ay, qué será de mí si estalla la guerra!", y así permanezco hasta que consigo librarme como alguien que se ha quedado pegado a una corriente eléctrica. Mientras estoy así, no soy de ninguna utilidad ni a Europa ni a mí mismo, ni a nadie ni a nada. De pronto la corriente cesa y yo continúo dócilmente con mi tarea, sintiendo que he perdido tiempo y esfuerzo.

De fijo, el miedo resulta peor que inútil. Porque mientras estamos bajo su poder solemos hacer daño a los demás. Nos volvemos crueles y despiadados. Damos el primer golpe antes de que los otros nos lo den.

La mayor parte de la miseria humana, en lo político y en lo social, deriva del miedo; ha causado más perjuicio que la misma codicia. Produce no sólo cobardes, sino también rufianes, y entre ambos se encargan de destruir la civilización.

En estas condiciones, si es el miedo la causa de nuestro retiro, poco habrá que decir en favor de la Torre de Marfil, y será escasa la paz que ella depare. Allí nos enclaustraremos temblando, sin hacer nada, temerosos de hacer frente al peligro, y esperando minuto a minuto el golpe que derribe nuestra frágil fortaleza. Esto es escapismo en el mal sentido de la palabra, y merece los duros calificativos que puedan aplicársele. No propicia la liberación a través de él, ni la creación.

Pero hay otra causa de retiro: el fastidio; el disgusto; la indignación contra la horda, la comunidad y el mundo; la convicción a que a menudo llega el individuo aislado, de que su soledad le otorgará algo más grande y más excelente que aquello que puede obtener cuando se esfuma en la multitud. O como lo planteaba Wordsworth:

*The world is too much with us; late
[and soon,
Getting and spending we lay waste our
[powers;
Little we see in Nature that is ours
We have given our hearts away...]*⁶



"quiere estar solo cuando se siente enfermo"

Este es el argumento poderoso en pro del escape. Wordsworth se retira en este caso lejos del mundo de las competencias mercantiles, porque ello lo ciega frente a la belleza prevista en los paisajes naturales, y porque siente que en ello ha desperdiciado algo inapreciable, a saber: su corazón. Se retira al mundo de una mitología desaparecida, que ya no existe como un credo vivo, pero que él resucita al aportar su pasión.

... Great God! I'd rather be
A Pagan suckled in a creed outworn
So might I, standing on this pleasant lea,
Have glimpses that would make me less
[forlorn;
Have sight of Proteus rising from the
[sea;
Or hear old Triton blow his wreathed
[horn.⁷

"¿Así podría él?" Así lo puede, y con él lo podemos nosotros. Contemplamos al Proteo, y a Tritón, gracias a la imaginación de Wordsworth, quien los encuentra porque se ha apartado, en su torre, lejos de la vulgaridad y la rutina. Si hubiera comenzado su soneto: "El mundo es aterrador", habría debilitado la emoción, y habría echado a perder el poema.



M. Aurelio, "tuvo una torre de marfil"

Un Wordsworth temeroso no podría haber vislumbrado a los dioses marinos, pero éstos se revelan muy bien a un Wordsworth indignado. El y sus lectores han escogido la senda legítima del apartamiento.

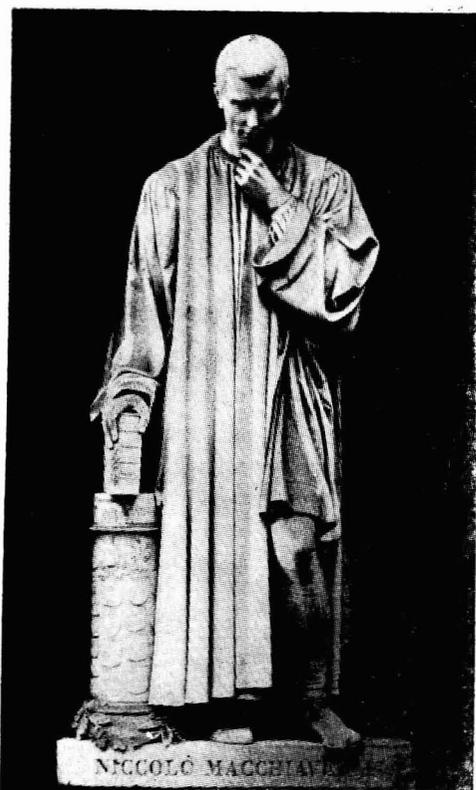
Los místicos resultan aún más rebeldes. Sostienen que el retiro es imperativo, que es nuestra obligación rigurosa. "Huyamos hacia la amada tierra de nuestros padres", aconseja Plotino, quien define aquélla como: "Ahí de donde venimos y donde mora el Padre", y dice que a ella sólo podemos llegar "rehusándonos a ver", y no mediante el movimiento de nuestros pies que nos lleve de tierra en tierra; nos retiramos hacia dentro de nosotros mismos y forzamos nuestra vista hasta vislumbrar la visión interior, que es un derecho innato del hombre. Es decir, Plotino cree no solamente que el individuo es más real que la comunidad, sino que constituye la realidad absoluta. El motivo de su huida, sin embargo, es el mismo que el de Wordsworth: la indignación y el disgusto, no el miedo.

En el supuesto de que aquí tengamos un buen motivo para escapar, ¿qué empleo podremos dar a la Torre de Marfil en el momento actual?

El comportamiento práctico únicamente puede ser aprendido a través del contacto con nuestros semejantes, pero cuando se trata de misticismo, de pensamiento abstracto, de la contemplación pormenorizada de los acontecimientos, requerimos por cierto soledad. El misticismo no está de moda por ahora, y el pensamiento abstracto tampoco disfruta de mucha privanza. Pero la contemplación objetiva de los acontecimientos sigue siendo la meta de toda persona interesada en los asuntos públicos. Todos deseamos saber qué es lo que está haciendo la civilización, hacia dónde va, si se mantendrá el presente sistema económico, si el descubrimiento de la aviación transformará el mundo abruptamente o en forma gradual, etc. Pero en la vida cotidiana estamos tan envueltos por tales cuestiones, que no podemos enfocarlas como es debido. Deseamos retirarnos y comportarnos como si no nos importasen, para tener así una mejor oportunidad de verla en sus justos términos.

Por lo que se refiere a la literatura, no quisiera reiterar mi argumentación. Algunos autores —como Milton, o Matthew Arnold, o Proust, o Henry James, o Siegfried Sassoon— nos dan la impresión de que han tenido que huir del mundo antes de poder describirlo. Se han recluso en espíritu y quizá también físicamente. Así uno se ve tentado a decir que el escritor no puede crear hasta que escapa. Esto es probablemente cierto por lo que hace a la literatura analítica y de meditación. Pero hay determinada literatura que suena como si hubiera sido compuesta en medio del tráfico cotidiano: los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, y buena parte de Shakespeare. Chaucer y Shakespeare latan con el poder que les llega, no de la contemplación sino del libre movimiento entre los hombres. El *Tom Jones* de Fielding es otro ejemplo de lo anterior, y uno muy interesante,

porque Fielding ensaya los dos métodos. La mayor parte de su novela delata el tráfago diario, pero al principio de cada libro hay un capítulo de índole filosófica, en el curso del cual el autor se recluye en sí mismo e intenta meditar. Estos capítulos preliminares constituyen una lectura detestable, horriblos e inertes pequeños receptáculos que no conducen a ningún lado y que interrumpen la alegría, la agitación y la decente carnalidad con que se teje el resto de la novela. ¿Quién desea leer lo que Fielding piensa acerca de la avaricia o del teatro, cuando puede, en cambio, enterarse de cómo Molly Seagrim combatió en el cementerio e hizo volar a todos los otros golfos sobre las lápidas? Aquí es en donde Fielding muestra su habilidad; y también puede comunicarnos la gentileza y el ingenio de Sofía Western. Pero no puede reflexionar, porque no tiene una mente propicia a la meditación. Su lugar está en una taberna de arrabal, entre tarros de cerveza y una eventual nariz aporreada, no dentro de una torre, sitio en el cual se convierte en un pelmazo.



Maquiavelo, "daba en retirarse"

*

Mientras más se lee, menos puede uno generalizar sobre el impulso creador. Es obvio que Fielding, y en gran proporción Chaucer y Shakespeare, no eran escapistas, y no se cerraban al mundo consciente o inconscientemente en el momento de escribir. Y es evidente que Marco Aurelio, Wordsworth, Shelley, Proust, sí se cerraban al mundo. Manejaban problemas contemporáneos, pero los miraban a través de una cortina de despegó. Todo lo que uno puede hacer es señalar dos clases de escritores, extrovertidos e introvertidos, y decir que los primeros se fabrican rara vez una torre, mientras que los segundos escriben mejor dentro de sus respectivas torres.

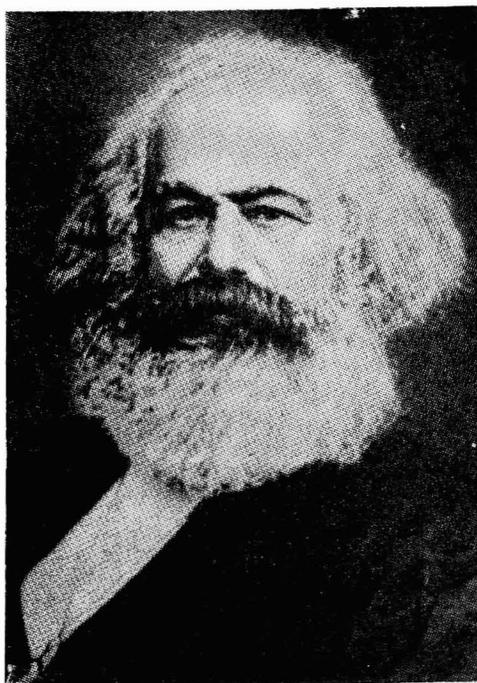
Tampoco es posible generalizar acerca de los lectores, por lo que me limitaré a revelar mi propia experiencia. Cuando leo para informarme no me hallo en una torre: mantengo el contacto con el mun-

do exterior y asocio mi lectura con mis conocimientos sobre aquél. Si leo algo referente a China, pienso en lo que sé sobre China. Cuando, por otra parte, leo literatura de creación, sí me hallo dentro de una torre, enclaustrado junto al autor y sólo atento a éste.

*In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree*⁸

Estas palabras no me hacen pensar en China. Quedo sólo consciente de la visión de Coleridge. Junto con él me he evadido del mundo externo. Y de ser común mi experiencia, resulta que para el lector, como para el escritor, la literatura constituye un retiro algunas veces, y otras no. ¿Se aparta usted del mundo cuando lee o no? ¿Puede usted oír la campanilla que lo llama a cenar? ¿Advierte usted el timbre del teléfono? Valdría la pena hacer estas preguntas, porque hay varios grados de abstracción. El grado más extremo es el de Arquímedes, quien por estar absorto en un problema rehusó contestar las preguntas que le hizo un soldado romano, y hubo de ser muerto.

A este respecto, precisa responder a una crítica obvia, que se condensa como sigue: "¡Qué egoísta! El escritor o lector que se recluye es un traidor a la comunidad". La respuesta es: "Cierto. Pero también es cierto que la comunidad no es menos egoísta, y que, en aras de una mayor eficacia, suele traicionar a ese aspecto de la naturaleza humana que se expresa en soledad. Considerando todo el daño de que la comunidad es responsable en estos días, no parece muy autorizada para endilgar a nadie tal suerte de extrañamientos morales. Y también replicaremos que en el individuo hay dos posibles clases de egoísmo, y que si es un buen egoísta, su afirmación representa una pequeña victoria no solamente para sí mismo, sino para sus semejantes en el mundo entero. Es un mal egoísmo exclamar: "¡Madre mía, qué será de mí si estalla una guerra o si no tengo buen éxito en mis inversiones!" Es un buen egoísmo gritar: "¡Oh Dios! Mejor sería un pagano amamantado en una religión caduca", porque la huida aquí es hacia la poesía, e ilumina una ruta que los demás podrán seguir.



C. Marx, "este nostálgico poeta"



Proust, "se dice que escapó a la vida"

Permítaseme, al concluir, volver a evocar la carrera de Milton. Milton es todo menos un personaje immaculado. Estirado y amargo, nadie pensaría en elegirlo como amigo. Pero llevó a cabo la gran hazaña de salir de su torre y volver a ella después, y lo hizo con una plenitud que lo convierte en un ejemplo para nuestra estirpe. Milton osciló entre ambas actitudes, y en esta oscilación radica el deber fundamental del hombre. Porque estamos en la tierra no para salvarnos; no para salvar a la comunidad; sino para tratar de salvar lo uno y lo otro.

NOTAS

- 1 O deja que mi lámpara a la media noche
Sea vista en alguna torre alta
(y solitaria)
Desde donde yo pueda a menudo
(contemplar la Osa
En compañía de Hermes, el tres veces
grande o descifrar
El espíritu de Platón
- 2 Dame estos placeres, Melancolía,
Y elegiré vivir contigo.
- 3 ... A la postre,
Justos e injustos se antojan parejamente
(miserables,
Porque ambos, a menudo, parejamente
(alcanzan un mal fin.
- 4 Ay, lo más probable es que en España
Sea en donde Waring y nosotros nos
(encontremos de nuevo
Ahora, mientras él dobla por esa fría y
(estrecha callejuela
Hacia la oscuridad, afuera del solemne
(Madrid.
- 5 Cuerpo de Tanquistas en e' ejército
(inglés.
- 6 El mundo pesa demasiado sobre nosotros;
(tarde o temprano
Al obtener y al prodigar, agotamos en
(vano nuestra fuerza;
Muy poco de lo que vemos en la
naturaleza es nuestro;
Hemos enajenado nuestros corazones...
- 7 ... ¡Oh Dios! Mejor sería
Un pagano amamantado en una religión
(caduca;
Así podría, sobre esta llanura placentera,
Columbrar destellos que me hicieran
(sentir menos desamparado:
Contemplar a Proteo que se levanta
(del mar;
Oír el cuerno curvo del antiguo tritón.
- 8 Kubla Khan estableció en Xanadu
Una suntuosa mansión de placer.

Traducción de C. Ch. R. y J. G. T.

CREO que no volveré nunca a enamorarme. Tengo el alma envenenada, todo lo que toco se torna decepcionante, lo siento como si entre mis manos entrara en descomposición. Esto es lo que Cecilia me ha dejado, a modo de cruel recuerdo, como otras dejan una enfermedad carnal. Nunca logré amarla de verdad, pero eso precisamente, lo sé, me impedirá siempre amar a otra.

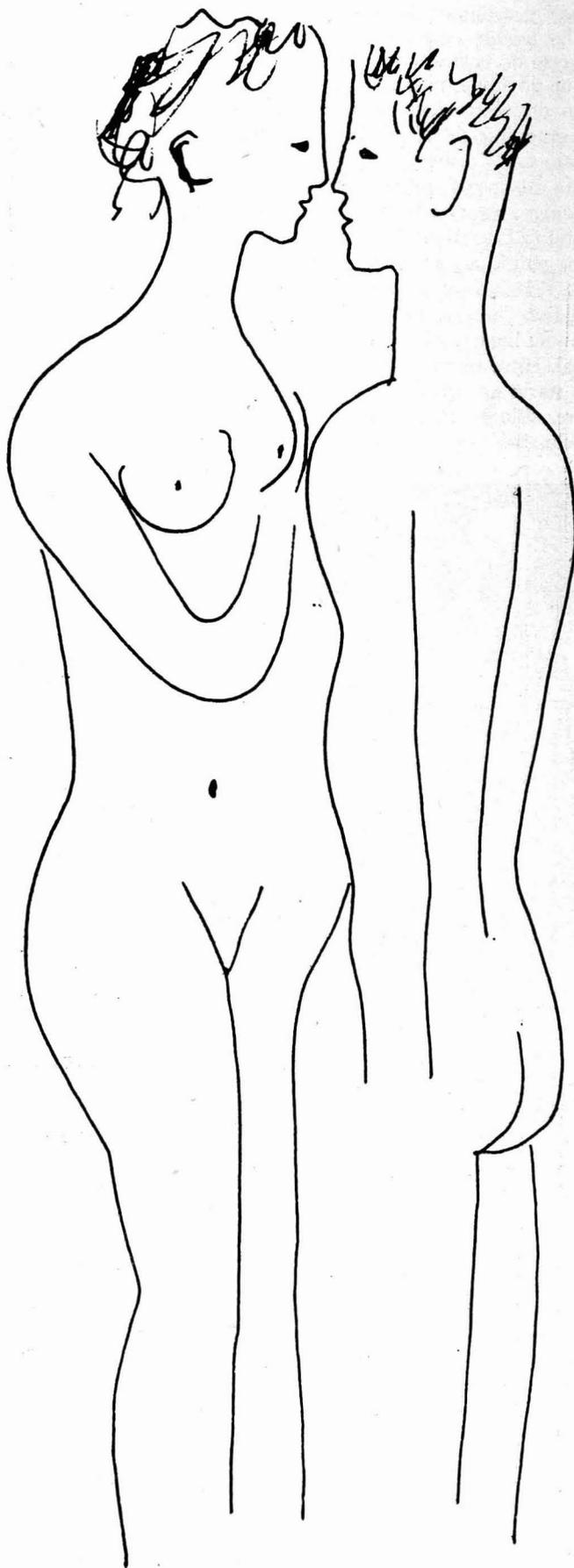
La pequeña Cecilia. Así la llamaba yo al principio, es extraño. La conocí no sé cuándo, pensé que pesaba poco, que su cuerpo menudo debía de ser huidizo y suave. Me fui aficionando a ella. La encontraba agradable, ligera. Despedía una atmósfera de limpieza, de facilidad, parecía hecha para manejar sin esfuerzo, ella tan frágil, a los más incómodos hombretones. Me gustaban sus formas, que había podido ver en *shorts* un día: era delgada pero sin ángulos, discretamente carnosa, con delicadas redondeces que no había sospechado y que me encantaron porque no se imponían, apremiantes, como suelen otros encantos más bastos que son como un atropello. Todo su cuerpo parecía una obra exquisitamente conseguida. Era claro, casi límpido, y pronto despertó en mí una atracción muy especial. Lo apetecía como algo refrescante; necesitaba su frescura para apagar una sed que antes no me conocía.

No creí que fuera difícil. Ella era lúcida, tranquila, habíamos hablado de todo. Jugué limpio, dejé adivinar honradamente lo que había en mí. Entonces empecé a chocar contra su extraño juego. Me incitaba, se esquivaba, volvía a ponerse a mano, amagaba con darse, otra vez se escurría, y así un día y otro y otro. Yo estaba desconcertado, creía que esas tácticas sólo existían en mujeres de otro nivel, mujeres que no hubieran podido interesarme nunca. Pero ella saltaba sin cesar de un nivel a otro. Imposible hacer frente: si ya creía estar hablando con una simple coqueta, replicando dócilmente a la mecánica conocida, repetida siempre igual, bastaba una frase cáustica, una mirada burlona, para cambiarlo todo, saltar a otro clima, y yo me hundía en una amarga vergüenza. Me enseñaba el trapo rojo, dejaba que embistiera, me lo escamoteaba; y yo daba toques al aire, impotente y rabioso, zaherido por las burlas. Hablando en algún bar, en el auto parado de noche en una esquina, en la piscina de su casa adonde algunos días me invitaba, tomaba a veces un tono tan sensato, tan comprensivo y sereno, que yo poco a poco recobraba la sensación de otros tiempos, cuando entre nosotros existía aquella comprensión que tanto me satisfacía. Y acababa por creer de nuevo, con inmenso alivio, en las palabras que decíamos. Hablaba de mí con cierta ternura apenas irónica; me hacía confidencias sobre mí mismo; dejaba entrever en una atmósfera de complicidad la curiosidad que yo le producía; llegaba incluso a mirarme un poco encendida, con los ojos levemente nublados. Pero en el sofá me rechazaba, revolviéndose de pronto furiosamente, como dispuesta a defender su honra hasta la muerte. Cuando yo, inesperadamente convertido en odioso ultrajador de doncellas, me apartaba asombrado ante aquella situación ridícula, ella soltaba una larga, alegre carcajada. Parecía divertirse de veras; yo sentía casi vértigo, no daba pie, me veía perdido, terriblemente estúpido.

UN ALMA ENFERMA

Por Tomás SEGOVIA

Dibujo de Juan SORIANO



En la calle me recobraba un poco, trataba de hacer mi composición de lugar, siempre confusa, como quien vuelve de un desmayo. La conversación a veces se hacía violenta. Entonces ella confesaba, casi emocionada, que dos días antes me amaba apasionadamente. Pero yo no había sabido percibirlo, intuir, responder al

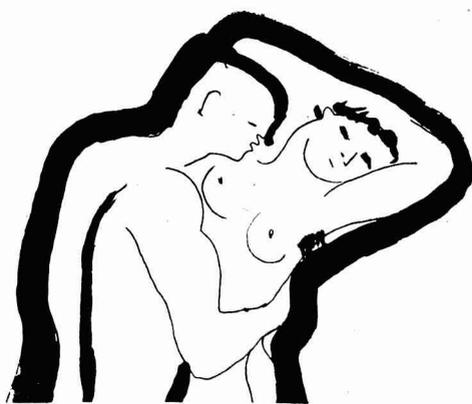
llamado, y en cambio ahora... Paralizado de arrepentimiento por mi torpeza, de temor a alejar más todavía la preciosa oportunidad, yo quedaba vacío, incapaz de acción. Entonces era cuando parecía gustarle más. Me llevaba y traía como a un niño, me protegía, me consolaba, me hacía una caricia sonriendo con melanco-

lía. Dos días después, no era raro que, tras otro desconcertante escamoteo, me reprochara precisamente mi infantilismo de aquel día. Si yo en ese momento, en lugar de no entender nada con mi grosera sensibilidad, hubiera hecho algo, un gesto decidido, un acto inteligente... Pero era demasiado tarde, y en apariencia yo no tenía remedio. Hubiera querido dar patadas contra aquel laberinto de espejos, hundirme en mi torpeza renunciando a todo. Pero estaba tan desesperado, y tan maleado ya por mi desesperación, que sólo podía seguir por aquella cuesta, con la fuerza de la inercia, en medio de un atónico vacío.

Así estaban las cosas cuando de pronto un día se me entregó. Fue todo tan brusco y tirante que no tuvimos tiempo de sentir ternura. Yo no obtuve gran placer, ni creo que ella ninguno; y sin embargo recordaré siempre aquel día único, aquella sensación de reposo casi fuera del tiempo cuando, reclinada la cabeza sobre su cuerpo fresco y pequeño, me adorné unos segundos. Me sentía como el náufrago que yace por fin, exhausto, en la orilla de la que ya desesperaba desgarradoramente: asido en el último instante a aquella poca materia delicada, sustraído por milagro a un mundo turbio y confuso que se precipitaba en el vacío.

Pero aquello fue sólo un respiro. El náufrago, salvado de la muerte, seguía siendo juguete de las olas. Ahora Cecilia hablaba sin cesar, larga, friamente, de nuestra relación. Examinaba despiadadamente su imposibilidad, su esencia absurda e inútil. Nuestros encuentros eran como de conspiradores; nos juntábamos para hablar sombríamente de aquello como de un insondable pecado que había que ocultar en la oscuridad a todo trance. Este espantoso secreto nos ligaba de una manera tan terrible y casi ultraterrena, que cualquier otro lazo hubiera sido risible entre nosotros. Y era precisamente porque éramos amantes, porque lo habíamos sido una noche, por lo que no podíamos vivir como hombre y mujer. Yo todavía lo intentaba a veces, en ciertos accesos de salud y buen sentido cada vez más raros. Pero pronto abandonada, sintiéndome atrocemente vulgar, aquella pretensión ñoña de vivir por lo menos nuestro pecado — puesto que no tenía remedio. Nuestra culpa era más grande que la vida, y parecía que la rebajaríamos cobardemente al dispersarla en hechos cotidianos. Éramos dos monstruos castos.

Seguimos viviendo en el vértigo. Cecilia me buscaba, me huía, pedía mi apoyo, me abandonaba con desprecio. Me telefonaba a las horas más insólitas, faltaba en cambio a las citas, cambiaba los planes en el último momento. Cuando por fin nos veíamos, evocaba con frenética curiosidad los más nimios detalles de nuestro amor de un día. Decía que no volvería a verme, pero volvía bruscamente. Otras veces sentía gran piedad por mí, prometía que me cuidaría y me consolaría hasta la muerte como una trágica hermana. Y después se reía de mis torpes remordimientos de hombre, hablaba con alegre desenvoltura, ridiculizaba mi ingenuidad: ¿cómo había podido yo creer que aquello le importaba? Hacía su papel de mujer sana, libre, un poco frívola, con la misma perfección, la misma convicción que los otros. Yo vivía en un mundo irreal, corriendo detrás de fantasmas que sin cesar se disipaban, tropezando con



todo, destruyéndome miserablemente. Cecilia se me escapaba como el humo, como la pérfida onda, no tenía bulto.

De esta niebla devorante no me salvó ni siquiera el descubrimiento de que me engañaba. Pude pensarlo en el primer momento, a solas; pero junto a ella nunca nada llegaba a ningún sitio, todo recomenzaba sin fin, ilimitadamente. A veces confesaba, se lanzaba en explicaciones tan complicadas, tan llenas de repentinos recodos, que yo acababa por perderme. Al final resultaba ser yo vituperable y cobarde, causante, casi autor de su infidelidad. Luego negaba todo, se mostraba ultrajada, cambiaba el sentido de todas sus confesiones anteriores, ante mis propios ojos, con una rapidez de prestidigitador que me dejaba sin aliento. Otras veces no tenía nada que explicarme, entre nosotros no había ningún compromi-

so, yo no tenía el menor derecho sobre su vida. Y la conversación derivaba rápidamente hacia mi estupidez y mi irremediable brutalidad. Al cabo de algún tiempo, toda otra situación llegó a hacerse inimaginable.

Cecilia desapareció de mi vida repentinamente. Uno de sus amantes logró sacarla por fin de su remolino fantasmal como una pesca preciosísima. No sé qué habrá sido de ellos. Tal vez Cecilia esté absorta levantando sus terribles laberintos para esta alma privilegiada. Tal vez se ha apagado, renunciado a la ilusión de existir que con sus juegos de espejos conseguía. No sé, Cecilia es inesperada: no cree en su realidad, corre hacia lo que cree ser y se le esfuma — y tiene que seguir y seguir sin descanso, sin término, hasta el infinito, hasta la nada. Tiene que destruir, corromper, envenenar. Su mirada hiela las cosas y luego las traspasa.

Desde entonces estoy solo, soy un incurable. Recuerdo con una nostalgia escalofriante aquellos meses, cuando mi vida era infinita como el infierno. Sólo el glacial abrazo del mal podría despertarme. Nunca amaré a otra, a una que tal vez no llegará al fondo; que tal vez no vendrá revestida, como un verdugo, del ropaje llameante del destino; que tal vez no me hará sentir, como una punta acerada que me haga casi aullar otra vez de desesperación y de abandono, su fatal misión de aniquilarme totalmente. Todas me parecen pequeñas, ninguna podría sepultar hasta mi último latido en la inmensa frialdad de su abismo.

ESTRUCTURA DE LA SOCIEDAD HAITIANA

Por BONAPARTE

LA DIFERENCIACIÓN entre las clases sociales en Haití es muy marcada. Los fenómenos que determinan al mismo tiempo la clase y la sociedad son aparentes; pero el grado de adaptación es muy diferente, ya sea porque el acceso a una clase "superior" o más desahogada es nuevo, o porque la degenerescencia roe una parte de la sociedad antiguamente desahogada y que sigue reivindicando o viviendo según concepciones caducas que nada justifica. En cualquiera de los dos casos, el carácter burgués persiste, incluso cuando la asimilación a la clase se ha hecho posible gracias a factores incoherentes.

Y la clase proletaria, por su lado, vive, como en todos los países "civilizados", con medios reducidos, en la necesidad y también en la servidumbre disfrazada de libertad. La servidumbre necesariamente no debe hacerse oficial para que sea real.

¿Una burguesía colmada?

Puede comprobarse sin embargo que permanece igual lo que determina la clase, a saber: el modo de división del trabajo, el modo de vida, los privilegios, el modo de repartición de la producción. Pero muchas gentes en nuestra sociedad *de facto* tienen la idea, la mentalidad de clase "superior" sin apoyarse sin embargo en factores económicos que los favorezcan.

La base de existencia de la burguesía haitiana es muy variable: la política, la industria, el comercio, los bienes heredados. El modo de vida no lo es menos: viajes, vida de casta, exclusividad de deportes lujosos tales como el tenis, mezclas por uniones matrimoniales, etc.

Una observación: el nivel intelectual es muy bajo. Ahora bien, la producción o la continuación de esta sociedad calcada sobre la producción y sobre las colisiones políticosociales — con el fin de que la disociación siga siendo marcada — se hace muy débil. Los elementos nuevos pierden cada vez más el gusto de los estudios y su sentido de existencia se dirige únicamente hacia el mantenimiento de los goces por medios desvergonzados. Esta sociedad dividida en clases crea males cada vez mayores para el país, descontento por la excentricidad y el egoísmo de su género de vida, y despierta las conciencias dormidas.

Así, la minoría de Haití vive en un espejismo, en las ilusiones peligrosas que precipitan su caída, en la ignorancia más absoluta de las leyes de la historia, y sueña en la eternidad de sus goces y de sus privilegios. La estructura social actual de Haití es real: una clase posee sin producir, una clase produce sin poseer. Se está lejos, en consecuencia, de la sociedad humana, igualitaria, del establecimiento de la sociedad sin clases.

¿Una clase media?

Es seguro que existe una clase media en Haití. Pero los mismos fenómenos que conducen a la clase proletaria a no for-

mular ni comprender sus aspiraciones legítimas son las que se encuentran en esta clase media. La inacción, la resignación se encuentran lo mismo en la clase proletaria que en la clase media. Y sin embargo esta última es la clase de los intelectuales. Pero los elementos que la constituyen sufren más que los que forman el proletariado, porque tienen los conocimientos suficientes para percatarse de la ilegitimidad de sus condiciones y tienen más necesidades, pero no poseen esa conciencia de clase que fuerza las barreras sociales. No imaginan, en su pasividad, ningún medio de transgredir el orden social establecido. Esta resignación es muy acusada entre los elementos de la clase media.

Hay también el comportamiento. No piensan que se harían valer manteniendo ellos también una idea de clase semejante a la que se alimenta en la clase opuesta, sino que aspiran, ya sea por cambios económicos temporales y artificiales o accidentales, ya sea por favores políticos, a entrar, a fusionarse con la clase burguesa. La toma de conciencia no es total, si es que no está ausente. Es exactamente lo que se ha visto durante los últimos años.

La clase media está formada generalmente por empleados, funcionarios, unos y otros económicamente débiles. Y por añadidura con familias numerosas, siempre económicamente débiles con relación a las entradas de la clase burguesa y, en un grado superior, a las entradas de la clase proletaria. Las relaciones de negocios, las relaciones sociales ilusorias les dan el gusto de imitar a la clase burguesa en sus excesos, cuando no en su modo de existencia. Se percibe un fenómeno muy curioso: las gentes llegan a vivir por encima de sus medios. Sus necesidades aumentan, se empobrecen más, de donde se produce una regresión social a veces inaparente. Pero basta un tropiezo en el orden económico para que la realidad de las condiciones sustituya a las ilusiones. Esta clase también desaparecerá si no tiene cuidado.

La Revolución de 1946.

Durante más de treinta años, la mayoría del pueblo haitiano fue oprimida por una minoría. Los mismos vectores que condicionan la existencia de la minoría dominante actual son los que determinaron durante treinta años la vida social de Haití.

El Sr. Lescot, entonces presidente de Haití, vino a agravar peligrosamente este aspecto del problema al olvidar que la sociedad estaba dividida en clases, creyendo precisamente que la minoría era toda la Sociedad y la Nación. Esto se debió sin duda a que el Sr. Lescot no tenía un grado de cultura elevado, una personalidad igual o superior a la de sus predecesores que habían mantenido una política de equilibrio.

El lujo del que el Sr. Lescot hizo gala fue tan insultante, que un buen día comprendió bruscamente sus errores al encontrarse en el exilio. El 11 de enero de 1946, el pueblo haitiano le había arrebatado el poder.

Esta revolución dio lugar a una sobreexcitación sin límites. Hubo incluso personas que confundieron sus prejuicios sociales con prejuicios de raza. La consecuencia de esta revolución, con su desencadenamiento de fuerzas populares, fue

el acceso al poder del campesino Dumarsais Estimé.

Pero ¿qué sucedió? La clase media, esa clase intelectual rodeada de miserias que no tenía ninguna especie de esperanza en el mejoramiento de sus condiciones de vida, compartió bruscamente el poder con el proletariado. De pequeños profesores, esos seres se convertían en Embajadores o Ministros. La transición era demasiado brusca. El proceso de la toma de poder, el acceso a la dirección de los asuntos del Estado los embriagaban tanto, que aquellos contra quienes se había hecho la revolución fueron a fin de cuentas los que se beneficiaron con ella.

En lugar de tratar de mantener las nuevas conquistas sociales, de asegurar el porvenir de su clase, se empeñaron en vivir como aquellos que combatían. La revolución los sobrepasó. Perdieron el poder. La reacción volvió a tomarlo. Sin embargo, la reacción se hizo más acomodaticia. Mantuvo en sus puestos a algunos de ellos para no tenerlos a todos en la oposición. Quiso así precaverse contra



"su modo de existencia crea una desproporción social acentuada"

toda nueva revolución. Lo ha logrado en cierta medida.

Pero, por las leyes de la historia, esta revolución se hará, porque el goce y el egoísmo que eran los determinantes del modo de vida de la clase de 46 están todavía vivos en nuestros días. En 1946, cada uno pensó en sí mismo, nadie pensó en la clase.

El fracaso de la revolución de 46 es la más grande derrota del proletariado haitiano desde el período de independencia, es la más terrible en la historia social del país. Teóricamente, esta revolución había alcanzado sus propósitos: la transformación de la sociedad. Prácticamente había degenerado por la pérdida de los valores y la no-conciencia —no digo inconsciencia— de los derechos adquiridos.

La clase proletaria.

La más numerosa y la más desfavorecida. Un político haitiano, un burgués, la llamó "el 95% políticamente amorfo satisfecho del régimen político actual". Es una calamidad decir así en voz alta lo que no debería ni siquiera pensarse en voz baja.

La clase proletaria —motor de la producción— vive en condiciones miserables, condiciones de pobreza, de ignorancia y de desprecio. Las leyes se votan para favorecerla. Se aplican para desfavorecerla. Porque el obrero haitiano no tiene seguro social, no tiene subsidios familiares, no tiene seguro de enfermedad-invalidez, contra los accidentes de trabajo. Además de esto, es el patrón el que determina la duración del trabajo — las leyes referentes a las horas extra de trabajo no existen. El mismo patrón determina también el salario. Ciertamente que hay una ley referente al salario mínimo legal, pero queda en ficción.

El poder no obliga al capital. Esto se comprende si se sabe que los hombres que constituyen el poder forman parte del capital. Pero también se comprende muy mal cuando se sabe que el proceso histórico de la evolución actual debe tender hacia el mejoramiento de la suerte de los explotados.

Las reivindicaciones sindicales son ahogadas. Redundarían necesariamente en

reivindicaciones de clase y turbarían el orden social. Estas reivindicaciones son ahogadas mediante la compra de almas, la compra de conciencias. Los verdaderos líderes sindicales han sido apartados. Los recién llegados que se creen líderes o que desean llegar a serlo favorecen todavía más a la reacción para conservar los débiles privilegios o amistades que reciben a cambio.

Así pues, la lucha entre clase dominada y clase dominante no ha entrado todavía en su verdadera fase a causa de la ausencia de teóricos que condicionen esa lucha. Históricamente hablando, deberá tener lugar. Tendrá lugar.

Porque cuando la producción, la fuerza del dinero, las fuerzas políticas permanecen concentradas entre las manos de una minoría ávida de sus goces y de sus privilegios, celosa de su modo de existencia, que crea así una desproporción social acentuada; cuando la miseria, la ignorancia, las privaciones, la injusticia siguen siendo los únicos modos de vida de una mayoría oprimida, llega un día en que esta mayoría toma conciencia de sus derechos y lucha por su liberación.

Siempre vale más evitar la sangre que afrontarla.

¿HUBO ANCESTROS DEL HOMBRE

Las técnicas del análisis químico aplicadas al fenómeno de desintegración de los elementos radioactivos ha permitido ya cálculos bastante aproximados en cuanto a la edad de las diversas capas geológicas; según Zeuner la velocidad de desintegración del uranio hasta convertirse en plomo nos daría para los distintos períodos de la era Cenozoica la siguiente duración aproximada (1952, p. 336):

Cuaternario:

Post-glacial o Reciente . . . 25.000 años
Pleistoceno 1 millón de años

Terciario:

Plioceno 11 millones de años
Mioceno 16 " " "
Oligoceno 12 " " "
Eoceno 20 " " "

Hasta ahora la plena evidencia de que los ancestros inmediatos del hombre han existido sobre la Tierra se remontaba a comienzos del Pleistoceno o, a lo sumo, fines del Plioceno; pero recientes investigaciones ofrecen nuevas perspectivas.

Desde 1872 y gracias a un estudio de Paul Gervais se conocían los restos fósiles de un primate hallado en el Mioceno superior del Monte Bamboli, en Toscana (Italia); y al que se denominó *Oreopithecus bamboli*. Dichos restos consistían principalmente en fragmentos de mandíbula inferior y piezas dentarias, así como dos fragmentos proximales de fémur y cúbito respectivamente.

El estudio de tan escasos materiales motivó la discrepancia en su interpretación respecto al lugar que les correspondía en la taxonomía zoológica. Para P. Gervais (1876) se trataba de un antropomorfo; para G. Schwalbe (1916) correspondía más bien a un tipo intermedio entre los antropomorfos y los cinomorfos; pero la mayoría de paleontólogos siguieron la tesis de M. Schlosser (1888), considerando que los aludidos restos pertenecían a un primate cinomorfo, es decir, muy alejado del filum antropomorfo y más aún, naturalmente, del de los homínidos. En ese mismo grupo los clasificó también el paleontólogo norteamericano George G. Simpson en 1945.

Posteriormente J. Huerzeler emprendió la tarea de revisar los restos de primates fósiles europeos, publicando en 1949 los resultados iniciales de su investigación sobre piezas dentarias del *Oreopithecus bamboli*, donde afirmaba que no correspondían a un cinomorfo, sino a un primate mucho más evolucionado; en 1954 hizo una nueva aportación al tema.

Al llamar Huerzeler la atención acerca de la singular combinación de rasgos más homínidos que simiescos en el *Oreopithecus*, menciona: la carencia de diastema, la forma bicúspide de los primeros premolares, el reducido tamaño de los caninos, la posición vertical de los incisivos, orificio mentoniano en medio o más arriba de la línea imaginaria mediana del cuerpo mandibular, forma homínida del fragmento del cúbito, etc., caracteres todos ellos que no sólo separan el *Oreopithecus* de los cinomorfos, sino también —dice Huerzeler— de los antropomorfos fósiles y actuales con los cuales se le había querido emparentar (*Dryopithecus*, *Sivapithecus*, *Hilobátidos*, *Póngidos*). Pa-

HACE 15 MILLONES DE AÑOS?

Por Juan COMAS

ra dicho autor pues el primate del Mioceno superior de Toscana pertenece al grupo homínido; sería ésta la primera prueba de un homínido terciario en cuyo grupo encuadra perfectamente su dentición, junto a los *Australopitécidos* y *Pitcantropoides*.

Ahora bien, sabemos que estos dos últimos grupos corresponden cronológicamente al Pleistoceno o fines del Plioceno, con un millón de años de antigüedad máxima. Si el *Oreopithecus* pertenece realmente al mismo tipo evolutivo, y siendo del Mioceno superior, resultaría que el origen de los homínidos se remontaría a un mínimo de 15 millones de años.

Desde luego la tesis de Huerzeler fue bien acogida en un amplio sector científico; A. Schultz (1956) rechaza la posibilidad de que el *Oreopithecus* sea un mono catarrino y tampoco un antropoide, adhiriéndose a Huerzeler que lo clasifica como homínido primitivo; la misma creencia expresó antes G. Heberer (1952).

Sin embargo dada la escasez y estado fragmentario de los materiales óseos disponibles, investigadores como H. V. Vallois manifestaron sus reservas al respecto¹ señalando que, gracias a los trabajos de Leakey y Le Gros Clark, se conocen antropomorfos del Mioceno de Kenia (Africa) que también presentan caninos reducidos y diastema mínimo y aún inexistente; es decir que tales caracteres no pueden considerarse exclusivos de los homínidos. Y sugería que pudiera muy bien el *Oreopithecus* ser un antropoide poco especializado (y no un homínido), más primitivo que sus contemporáneos los *Dryopithecus* y *Sivapithecus*...

En el mismo sentido se pronunció A. Remane (1955) quien después de hacer un examen minucioso de los argumentos dados por Huerzeler afirma: que el diastema puede existir en el hombre y en cambio no observarse en ciertos Póngidos; que se conocen primeros premolares unituberculados en el hombre, al mismo tiempo que los hay bituberculados en el chimpancé y en muchos platirrininos; y que el reducido tamaño de los caninos es conocido —como ya lo había señalado Vallois— en antropoides del terciario de Africa oriental; etc. Para Remane el *Oreopithecus* sería simplemente un catarrino primitivo que si presenta algunas analogías con el hombre son debidas a convergencias originadas por la reaparición secundaria en éste de caracteres primitivos; e insiste en que, de acuerdo con el estado actual de nuestros conocimientos, el filum de los homínidos se inicia en el Plioceno superior con los *Australopitécidos*, los cuales constituyen si no el tronco directo, por lo menos una de sus ramas colaterales.

Por su parte Koenigswald (1955) llega a una conclusión semejante al decir que el *Oreopithecus* carece de los caracteres que se deberían encontrar en un

verdadero precursor mioceno de los homínidos; y lo considera como una forma terminal y muy especializada de un grupo particular de primates que no tiene cabida entre los Cinomorfos (*Cercopitécidos*) ni entre los Póngidos.

Pero a última hora nos proporciona Helmut de Terra valiosas informaciones sobre el *Oreopithecus*;² junto con Huerzeler han recogido nuevos restos de dicho primate en el distrito minero de Baccinello, en junio de 1956; pertenecen a no menos de 5 individuos, y su cronología sigue siendo el Mioceno superior. El total de material inventariado hasta otoño de 1956 fue, según De Terra:

- un cráneo casi completo;
- una parte de las secciones lumbar y sacra de la columna vertebral;
- la mayor parte de una mano con sus elementos en articulación natural;
- dos mandíbulas (una con ocho dientes, y la otra sin dientes, pero mostrando la sínfisis mandibular redondeada y la posición alta del orificio mentoniano);
- un maxilar superior con seis dientes y el paladar intacto unido al arco zigomático;
- un fragmento de maxilar superior con un molar;
- varias partes del esqueleto y un diente de leche de un niño;
- algunos huesos aislados del pie;
- y diversos huesos de la mano.

Además Huerzeler obtuvo de un Museo de Siena otro importante fragmento craneal de *Oreopithecus* que comprendía: la región orbitaria izquierda, el arco zigomático derecho, parte del occipital y del maxilar derecho.

El estudio detenido de todo este valioso material tiene forzosamente que proporcionar nuevos elementos a la discusión iniciada por Huerzeler en 1949 respecto al posible carácter homínido del *Oreopithecus*; en los momentos de redactar estas líneas (enero 1957) todavía no se ha publicado ningún informe sobre el particular. Sin embargo un somero examen preliminar hecho por Heberer le ha permitido formarse una opinión que confirma su punto de vista ya expuesto con anterioridad, y que De Terra da a conocer en su artículo citado en la Nota 2; para Heberer el *Oreopithecus* representa una "fase subhumana en la filogenia de los homínidos", estableciendo la subfamilia *Oreopithecinae* dentro de la familia *Hominidae*. Y añade: "el examen de los nuevos hallazgos no ha hecho modificar mi interpretación anterior que coincide con la de mi colega Huerzeler".

Está pues la Paleontología humana frente a un descubrimiento que va a permitir llegar a conclusiones más firmes que las obtenidas cuando el material disponible era muy escaso; y posiblemente se logre en breve plazo saber si en realidad cuenta ya la filogenia de los homínidos con un verdadero ancestro en el Mioceno superior de Italia, hace aproximadamente 15 millones de años.

¹ *L'Anthropologie*, vol. 58, pp. 349-351. Paris, 1954.

² *New Approach to the Problem of Man's Origin.—Science*, vol. 124, N° 3235, pp. 1282-1285. December, 1956.

CATEDRAS DE ECONOMIA*

UNA FINA percepción de las características de los problemas económicos, una información teórica nada desdeñable, un cabal planteamiento político de lo económico y viceversa, y un contumaz esfuerzo por comprender y resolver los problemas económicos nacionales, destaca en las labores de nuestros legisladores.

La conciencia de lo económico y sus repercusiones es obvia. En 1820 en un folleto anónimo se reprochaba haber electo para Secretario de una Junta Provincial a alguien que no sabía economía. Es difícil encontrar, sin embargo, la manifestación sistemática de las ideas económicas. En primer lugar, por no ser un Congreso el lugar para ello; en segundo, por estar en materia económica los legisladores preocupados por liquidar resabios mercantilistas del antiguo régimen colonial, sin exponer el erario a que pereciera —tarea de destrucción y reconstrucción simultánea, difícil, y complicada— y, por último, por ser el enfoque de los problemas necesariamente concreto, dirigido a la resolución de lo inmediato, o mejor dicho, a alcanzar lo mediato a través del estudio y resolución de lo inmediato y concreto. No obstante todo lo anterior, al abordar lo inmediato, sobran ocasiones en que los congresistas se elevan a los planteamientos generales —siempre, por supuesto, en relación con México— de política económica, con alusiones teóricas y esfuerzos por comprender, dentro de la teoría y a veces a su pesar, las realidades.

Desde esta perspectiva, las materias que mayor tratamiento recibieron fueron las de impuestos —interiores, pero sobre todo, al comercio exterior—, propiedad y empréstitos externos. Las posiciones polémicas surgirán fundamentalmente en

* Estas páginas constituyen un fragmento del libro en impresión sobre el liberalismo mexicano. Este fragmento pertenece al capítulo en que se estudian las discusiones y resoluciones de nuestros Congresos, de 1822 a 1824, en materia económica y social.

Por Jesús REYES HEROLES

propiedad y en comercio exterior, en que se abre el debate protección-librecambio y empréstitos extranjeros, este último correctamente vinculado al anterior. Esto no excluye que dejen de admirarse intervenciones en otras materias, como la de presupuesto o moneda. Sin embargo, las precisiones de política económica y los análisis de concepción y punto de partida se encuentran en los temas: propiedad, impuestos y empréstitos extranjeros.

A veces, la demasiada estrecha liga que establecen entre teoría económica y política, los lleva a la ingenuidad. Así, en la larga sesión de 13 de mayo de 1822,¹ al discutirse la conservación y aumento de un ejército permanente, por temores a una invasión o reconquista, el diputado José Hipólito Odoardo:

“Opinó asimismo que la España no querría hostilizarnos, ya por haberse hecho muy comunes en ella las máximas de Smith, Say y otros varios economistas, que prueban hasta la evidencia ser perjudiciales a su matriz las colonias muy distantes de ella y no cubrir los derechos del señorío ni los productos del monopolio los gastos necesarios para su conservación.”

El interés por la economía y la valorización de la importancia de su aprendizaje es lo que hace que el 29 de abril de 1823 el Congreso admitiera para discusión una proposición de los diputados Carrasco, Rejón, Tejada y Fernando Valle, sobre el establecimiento de cátedras de economía política en las provincias.² La proposición se contraía a:

1º El establecimiento de una cátedra de economía política en cada capital de provincia, bajo la inmediata inspección de las diputaciones provinciales, siendo éstas quienes deberían presentar al Congreso

la determinación de los fondos necesarios para ello.

2º Que todos los que hubieran de seguir la carrera del foro cursaran dicha cátedra por lo menos durante seis meses.

3º Que desde el año siguiente de la fecha “no se provea plaza alguna de oficial en secretarías sea de diplomacia o rentas, sin que el agraciado sufra un examen de dicha ciencia por tres catedráticos de ella”.

El 9 de mayo³ la Comisión de Instrucción Pública presentó su dictamen sobre esta proposición, destacando el celo que a los proponentes anima por el bien y la prosperidad de la nación, pero haciendo notar que pulsa muchas dificultades para llevar a efecto la idea en toda su extensión. Las diputaciones provinciales —agrega la Comisión— carecen de recursos, aun para urgentísimas atenciones, tales como “la falta de escuelas de primeras letras, aperturas de caminos, medidas de salubridad pública, etc.”, por lo que un decreto sobre la creación de cátedras de economía no sería cumplido. Y añade:

“Por otra parte, Señor, la Comisión sólo espera reunir del gobierno los datos que éste debe ministrarle para trabajar con tesón, y presentar a V. Sob. un plan de estudios que abrace todos los ramos de la literatura, que su sistema esté en consonancia con las luces del siglo, y que prescinda de la geringonza escolástica que hasta hoy ha dominado en nuestras escuelas. Querer hoy aisladamente fundar dicha cátedra, desentendiéndonos del enlace y trabazón que el ramo de política debe tener con el plan general sería aventurar, y que al plantear éste tuviésemos acaso que dislocar y variar las bases que hoy diésemos a la cátedra de economía política.”

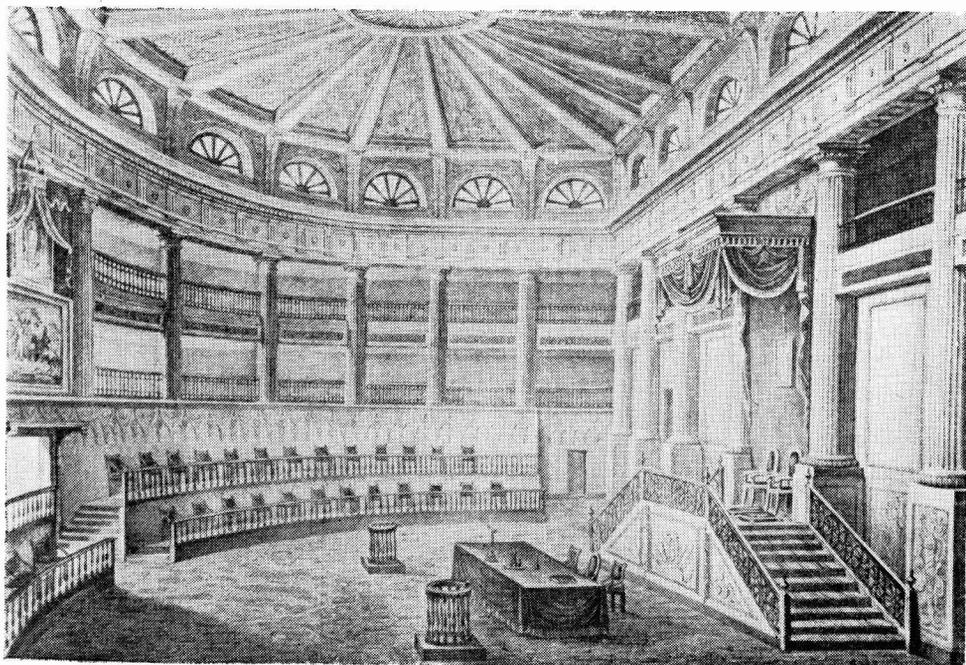
No obstante lo anterior, la Comisión transa y para complacer a quienes han presentado la iniciativa, propone:

“1. Que V. Sob. mande por conducto del gobierno que en todos los colegios y universidades de la nación se den lecciones de economía política dos días de cada semana.

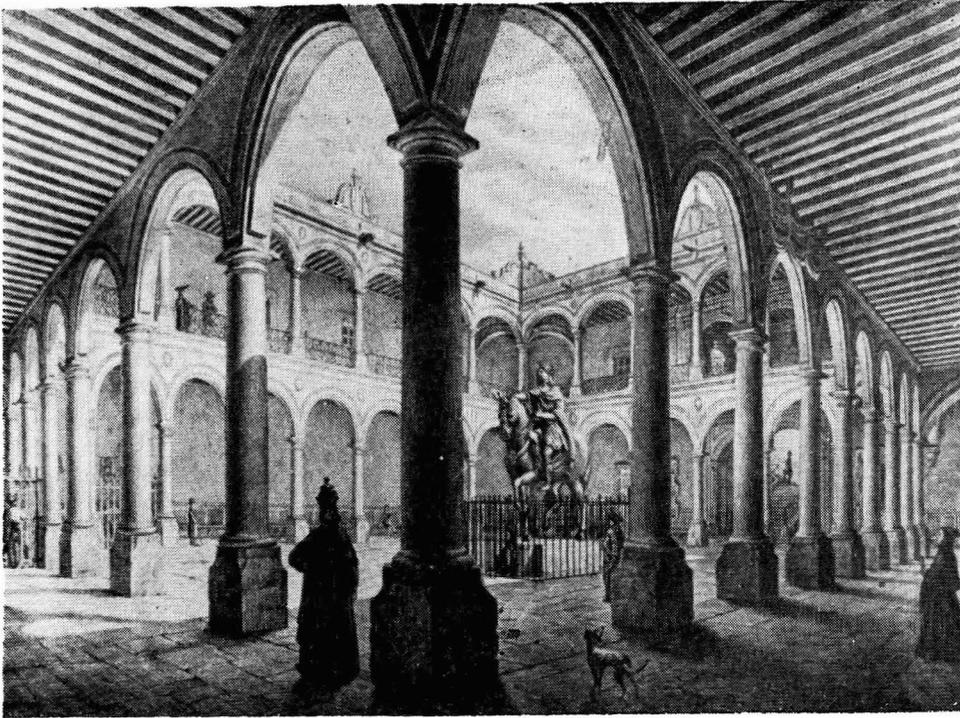
“2. Que quede a la elección de los rectores de estos establecimientos designar al catedrático que cumpla esta resolución, sin perjuicio de llenar los deberes de su cátedra respectiva.”

Fray Servando apoya a la Comisión con el argumento de que “el arreglo de nuestros estudios no se debe hacer por medidas parciales que suelen perjudicar más bien que ser útiles, sino por un plan general”; pero Francisco Lombardo, hasta con brusquedad, rearguye:

“He oído con particular cuidado y atención el dictamen que ha extendido la comisión de instrucción pública, creído de que a vista de la necesidad y utilidad conocida de la proposición que lo motivó, comenzarían ya a enseñarse los elementos de las ciencias que hacen felices a las naciones y promueven su prosperidad; mas desgraciadamente se quiere continúen los deli-



Antigua Cámara de Diputados en el Palacio Nacional



Real y Pontificia Universidad, Siglo XIX

rios de nuestra gótica educación, y que a ésta suceda como hasta aquí el error canonizado . . .”

Para Lombardo, a la juventud se le agobia con “una inmensa mole de sofismas”, haciendo que los hombres estén conducidos “por la vanidad y la ignorancia confederadas”, por lo que el país no puede guardar esperanzas en ellos. “Tres y más años se emplean en aprender el idioma latino, que se ignora al fin”; se proscriben como inútiles las lenguas vivas que se ignoran, las ciencias naturales permanecen estacionarias:

“Despreciando la razón en la jurisprudencia y disciplina eclesiástica, se dió el lugar debido al sagrado dogma a mil cánones apócrifos, que cimentaron una lucha tenaz entre el altar y el trono: admitidos sin crítica y raciocinio; pero consagrados al despotismo y adulación pontificia, quedan imperando siempre los delirios italianos y la terquedad española. Las leyes patrias sujetas en sus decisiones a las romanas, de que son un remedo, parecen jurar un rencor eterno a la libertad y a los principios de la sociedad, de que huyen como de unos espectros lúgubres, adictos a las ficciones de Lacio, y enemigos de la razón sólo aparecen vasallos de Gregorio nono y Justiniano.”

Lombardo pide que el dictamen vuelva a la Comisión, pero no sin antes decir:

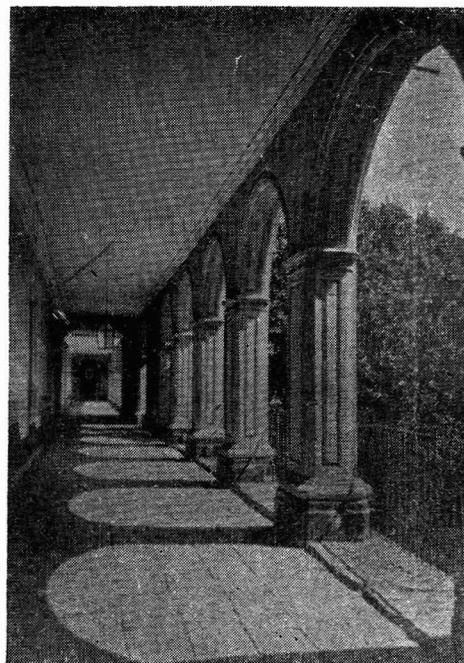
“...haga V. Sob. se destinen para fondos de catedráticos que enseñen el derecho natural, de gentes, y público, y principios de economía política, las rentas de las cátedras de universidad que fueren vacando, examinando la utilidad comparativa de tales vacantes.”

Orantes contesta a Lombardo, conviniendo en el establecimiento de las cátedras de economía política y en el atraso, “casi nulidad”, de las artes y las ciencias del sistema de educación:

“Pero me parece que para llegar a poner cátedras de economía política, debemos esperar el plan de estudios: porque, Señor, la economía política no es una cosa que se puede aprender sin otros principios. O yo me engaño enteramente, o es una cosa que necesita otras bases. Si no se establecen primero las cátedras de las bases que necesitan para estudiarla ¿la economía política de qué sirve?”

En auxilio de Lombardo y de los proponentes viene Bustamante. Narra que él le propuso en Puebla a Iturbide el establecimiento en Oaxaca de “una o dos cátedras de constitución y de economía política”. Añade: “No me limité a una teoría estéril y miserable en globo: me extendí también a presentar medidas, por las cuales podría realizarse prontamente este pensamiento; pero no fue atendido.”

Dice Bustamante que si se esperase a superar las dificultades expuestas por



San Ildefonso

Orantes, se pasarían veinte años y no se verían establecidas las cátedras de economía:

“Es verdad que la ciencia económica está casi desconocida entre nosotros; que no abundamos en catedráticos que instruyan a la juventud sobre esta materia desconocida; y yo, entiendo que algunos ni aun conocen la verdadera acepción de la palabra economía política; pero, Señor, si no despertamos en estos momentos del sueño en que hemos yacido por tantos siglos: si en cuanto está en nuestra parte no nos aprovechamos de estas ideas, jamás podrán practicarse. V. Sob. no tendrá políticos, no tendrá ministros, no tendrá diputados en el seno de su Congreso que estén instruidos sobre esta gran ciencia que cede tanto en beneficio de los pueblos. Es pues necesario que nos hagamos superiores a todas nuestras preocupaciones: es necesario que los mismos a quienes encomendamos la enseñanza de estos principios, se hagan un esfuerzo y tomen por sus propias manos los libros para poder aprender dicha ciencia; sin perder de vista aquella máxima muy repetida ante los catedráticos que dice: que para saber enseñar es menester aprender, y que tanto mejor se enseña, cuanto mayor empeño hay en aprender: el que tiene necesidad de enseñar, tiene necesidad de aprender. Tenemos ya autores clásicos, tenemos en México grandes talentos que podrían servir muy bien de fundamento y maestros.”⁴

Marín propone que las cátedras de instituta de las universidades se conviertan en cátedras de economía política, “pues aquéllas no hacen falta y éstas son indispensables.”:

“Se lamentó del abandono en que se halla el estudio del derecho natural y de gentes, y dijo que aunque en Puebla se iban aplicando a él, ya se retraen, porque en esta universidad no se les abona el tiempo que dedican a dicho estudio.”

Iturralde se adhiere al dictamen, pero se declaró por el Congreso no haber lugar a votar, devolviéndose el dictamen a la Comisión.

1 Actas del Congreso Constituyente Mexicano, t. I, p. 238. México, 1822. En la oficina de D. Alejandro Valdés, impresor de Cámara del Imperio.

2 Diario de las sesiones del Congreso Constituyente de México, t. IV, p. 381. México, 1823. En la oficina de Valdés.

3 Op. cit., t. IV, pp. 438 a la 444.

4 Bustamante, muy severo en el enjuiciamiento de la Universidad en la sesión de 2 de mayo de 1822, declama contra ella, calificándola de fantasma que vive de la gloria de sus egresados, hijos y formados en verdad en los colegios. En esa misma sesión, Odoardo manifestó que la Universidad de México, al fundarse, tomó sus planes de la de Salamanca, que a su vez derivaba de la de Bolonia; pero al paso que la de Salamanca había evolucionado, la de México seguía estacionaria en el siglo XIII. Actas del Congreso Constituyente Mexicano, t. I, pp. 131-132.

LA ENSEÑANZA DEL ARTE DRAMÁTICO

LOS ANTECEDENTES de la enseñanza del arte dramático en México se encuentran la creación de la Sociedad Filarmónica Mexicana inaugurada solemnemente el 14 de enero de 1866, que tuvo su sede en el local de la Escuela de Medicina que le concedió el director del plantel, Dr. D. José Ignacio Durán. La Sociedad Filarmónica se transformó pronto en conservatorio de música. El día 25 de octubre de 1867 se expedía el siguiente acuerdo: "El Presidente de la República, accediendo a los deseos manifestados por la Sociedad Filarmónica de esta capital y deseando cooperar por su parte, a los esfuerzos que hace aquélla para extender los conocimientos de ese ramo entre todas las clases de la población, sin perdonar para ello sacrificio, ha tenido a bien señalar para las reuniones y trabajos de la sociedad el edificio de la Universidad con exclusión de sus accesorias y en el concepto de que se hará la entrega del mencionado edificio tan luego como se trasladen a otro los archivos, muebles y demás objetos que hoy están en él y pertenecen a esta Secretaría". Firmaba el acuerdo el Ministro de Justicia del Presidente Juárez don Blas Balcárcel. Las clases del Conservatorio se iniciaron el mes de enero del año de 1868, de acuerdo con la Ley de Instrucción Pública de 2 de diciembre del año anterior. El plan de estudios comprendía las siguientes materias: Aparatos de la voz y del oído; filosofía y estética de la música y biografía de sus hombres célebres; estudios de trajes y costumbres; pantomima y declamación; solfeo; canto; instrumentos de arco, de madera y de latón; piano, arpa y órgano; armonía y melodía; composición e instrumentación. Se sostenía el Conservatorio por medio de una lotería y con la subvención concedida por el Congreso.

La rama de enseñanza del arte dramático se inauguró solemnemente el 29 de septiembre de 1868, por el actor don José Valero en una velada que presidieron él, Don Aniceto Ortega, Don Manuel López Meoqui y don Justo Sierra, como Presidente, Secretario y Prosecretario de la Sociedad Filarmónica. Cuenta don Antonio García Cubas en *El libro de mis recuerdos* que el actor Valero "propúsose entonces radicarse en México, y a ese fin hizo una indicación que, de haberse admitido, habría producido al teatro mexicano ópimos frutos. La proposición que transmitió el que esto escribe al Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública fue la de que tanto el señor Valero como su señora la discreta actriz Salvadora Cairón, no abandonarían la capital si se les nombraba profesores del Conservatorio Dramático con la corta remuneración cada cual, de cien pesos mensuales, la que, unida a los productos de su profesión en el teatro ambos caían suficiente para cubrir sus necesidades. La proposición apenas fue escuchada y no atendida. Valero partió con su buena compañía y nuestra culta sociedad quedó entregada a las delicias del Cancán".

Por medio de una suscripción en la que participaron las más ilustres personalidades políticas y financieras de la época: don José María Iglesias, don Sebastián Lerdo de Tejada, don Anto-

en México en los Últimos Cincuenta Años

Por Julio JIMENEZ RUEDA

nio Escandón, don Guillermo Barrón, don Rafael Martínez de la Torre, don Sebastián Camacho, don Eduardo Liceaga, don Antonio Mier, se procedió a la construcción del teatro del Conservatorio que, en su época, contribuyó al progreso del arte lírico y dramático de la ciudad. Teatro pequeño pero acogedor que alcanzamos a conocer todos los de nuestra generación. Dirigió las obras de construcción don Antonio García Cubas, y fue inaugurado solemnemente la noche del 27 de enero de 1874. El tea-



F. Gamboa, "La venganza de la gleba"

tro era de forma rectangular, con doble hilera de palcos. "El teatro —dice su constructor— fue decorado conforme al estilo del Renacimiento y entre sus principales adornos se cuentan: en la primera curva del artesonado, 40 medallones, con los bustos de los músicos y autores dramáticos a la izquierda." Eran estos últimos: Esquilo, Sófocles, Plauto, Terencio, Lope de Rueda, Shakespeare, Ben Johnson, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Molière, Racine, Moreto, Sor Juana, Moratín, Víctor Hugo, Alfieri, Goethe, Schiller, Bretón de los Herreros. Las cuatro ménsulas cercanas al proscenio debían ostentar después los bustos de Alarcón, Gorostiza, Calderón y Rodríguez Galván. El programa de la inauguración estuvo compuesto de números musicales.

Por primera vez los alumnos y alumnas del Conservatorio forman una compañía que dirigen los actores Antonio Muñoz y Pilar Beval, y en acto solemne, el 8 de febrero de 1875, los miembros del Liceo Hidalgo y de la Sociedad Fi-

larmónica dedican una velada a la eminente trágica italiana Adelina Ristori, pronunciando en ella un discurso don Ignacio Manuel Altamirano, y sendas poesías don Justo Sierra, don Luis J. Ortiz y don José Rosas Moreno.

No es éste el único homenaje tributado a una insigne actriz en el pequeño teatro del Conservatorio. El 28 de febrero de 1900, don Justo Sierra pronunciaba uno de sus más elocuentes discursos para declarar profesora honoraria del Conservatorio a doña María Guerrero. Al entregarle el documento en que se le daba a conocer esta designación don Justo decía: "Por eso he firmado con vos en el documento que os he entregado, un pacto de alianza; es un pacto leonino; para vos el honor, la utilidad para nosotros y para el naciente plantel, que os pide unos cuantos instantes en que unimisméis vuestra doble existencia de madre y de artista... colaborad, oh dulce princesa la fina del arte y del ensueño en esta obra, asociaos a nuestro anhelo; dejad aquí guardadas algunas de las gotas de la esencia de nuestro talento y de nuestro corazón..."

Se solicitaron en los comienzos del teatro del Conservatorio los servicios profesionales del actor Enrique Guasp de París, director de compañía en el teatro Principal, para que se encargara de las clases de declamación del Conservatorio. Su actuación duró solamente nueve meses. Sin embargo, la compañía de don Enrique Guasp de París estrenó buen número de obras dramáticas de autores mexicanos en el teatro en que trabajaba. Por ejemplo, *Los Maurel* de don Roberto Esteva; lo mejor del teatro de Peón Contreras, *El pan de cada día*, *Sor Juana Inés de la Cruz* de Rosas Moreno; *Ambición y coquetismo* de José Sebastián Segura; *Lirio entre zarzas* de doña Isabel Prieto de Landázuri; *La Conjuración de México* de don Gustavo Baz; *Amor con amor se paga* de José Martí, *La caja de dulces* de don Rafael Delgado y *El esclavo* de Rafael Zayas Enríquez. A principios de este siglo pasó por las clases de arte dramático otro excelente actor español, don Leopoldo Burón.

*

Al ser derribado el antiguo Teatro Nacional, las butacas, forradas de terciopelo carmesí, pasan a engalanar el teatro del Conservatorio, que está a punto también de sufrir el embate de la piqueta demoledora. En efecto, en vísperas casi del centenario de la Independencia de México, en 1909, viene abajo el edificio y que a fines del siglo xvi levantara el célebre inquisidor Arzobispo y Virrey de la Nueva España don Pedro Moya de Contreras. El Conservatorio hubo de trasladarse a un edificio alquilado de la calle del Puente de Alvarado, y se utilizó por teatro el salón llamado de la Tabacalera Mexicana, negociación que ocupa el antiguo palacio que el Emperador Maximiliano le regaló al Mariscal Bazaine al casarse con Pepita de la Peña, actual dependencia de Correos, frontero a la nueva sede del plantel a quien servía.

¿Qué frutos había dado hasta entonces nuestra escuela de declamación? De ella había salido una promesa de actriz, una chica de figura espigada, de gran-

des ojos, siempre en trances de azoro, de bella voz, de gran talento natural, que pensionó don Justo Sierra en 1902 para que estudiara bajo la dirección de María Guerrero; se llamaba Manuela Eugenia Torres. Se incorporó a poco en la compañía de la insigne actriz y luego fue dama joven de Emilio Thuiller. Formó compañía propia en 1912 y se presentó en el Teatro Arbeu y más tarde en el Mexicano, nombre que se le había dado al que fuera Renacimiento en sus orígenes, Virginia Fábregas posteriormente. Eugenia Torres se había distinguido como excelente autora de bellas obras dramáticas. *El muñeco roto*, *Vendida* y *En torno de la Quimera*.

Dos jóvenes prometían también convertirse en buenas cabezas de elenco: Enrique Tovar Avalos y María Esther Groizzard que hicieron notable debut en las pruebas de las clases de declamación realizadas en el Teatro Arbeu, con un *Gran galeoto* que conmovió a los espectadores averse a presenciar los dramas de Echegaray.

*

La Revolución hecha gobierno después de haber promulgado la Constitución de 1917, incorporó el Conservatorio a la Dirección de las Bellas Artes, dependiente a su vez del Departamento Universitario y de Bellas Artes. Fue su Director don Eduardo Gariel, que no tenía sentido alguno de las letras humanas y trató, cuanto antes, de acabar con las cátedras de arte dramático que en él se daban. Ante tamaño despropósito el Rector de la Universidad don José Natividad Macías, el Director de Bellas Artes don Alfonso Cravioto y, sobre todo, el Oficial Mayor de esta dependencia don Agustín Loera y Chávez, optaron por independizar la enseñanza de la declamación de la enseñanza de la música; crearon la Escuela Nacional de Arte Teatral, y pusieron al frente de ella al entonces joven estudiante de la Escuela de Jurisprudencia que escribe estas líneas y que había estrenado su comedia *Como en la vida* recientemente premiada en un concurso abierto por la Universidad. Corría el año de 1918 y había un gran interés por hacer algo, y algo mexicano, en todos los órdenes de la vida de nuestro país.

El personal de la flamante Escuela era muy reducido. Las clases de arte dramático las desempeñaban Manuela Eugenia Torres y Enrique Tovar Avalos, en plena y constante pugna profesional y docente. Ambos amantes de su arte, ambos un tanto resentidos de no haber alcanzado la meta que se habían propuesto en su juventud. Apasionados, trabajadores, generosamente derrochaban en su madurez las energías acumuladas en una juventud consagrada románticamente al arte. En realidad los que trabajamos en esa Escuela éramos decididamente románticos. El director tenía un sueldo de siete pesos diarios, exactamente la mitad del que disfrutaban todos los directores de las otras Escuelas de la Universidad, muchos de ellos maestros del colega que se sentaba ahora, un tanto cohibido, en los imponentes sitials del Consejo Universitario en el paraninfo de la Universidad. La cátedra de lectura escénica la desempeñaba María Luisa Ross, que llegaba a la Escuela con aquellos sombreros primaverales que usó, de amplias alas y de brillantes flores, mostrando siempre

sus brazos desnudos —“leche y miel”— que terminaban en las manos que cantó Luis G. Urbina. Una clase de español que daba Virginia Lozano, hermana del periodista, excelente amigo, ingenio sutil que hace exactamente veinte años se disparó un tiro en una noche de desespe-



J. S. Segura, “Ambición y coquetismo”

ración. Ayudaban a los profesores de arte dramático, en calidad de traspunte, María Esther Groizzard que había dado la réplica a Tovar Avalos en el *Gran Galeoto* unos años atrás, Fernando Romano y Pura Córdoba, que ahora es una verdadera institución en el teatro transmitido por radio. Tuvimos incluso un profesor de cine en Manuel de la Bandera.

¿Y los alumnos? Qué brillante generación de muchachas y muchachos que en otro medio habrían dado días de gloria al teatro. Todos ellos generosos y románticos, también dilapidadores del único tesoro que posee la juventud, el entusiasmo. Unos vencieron en otras actividades, otros desaparecieron para siempre. Ninguno triunfó en el arte que seguía por vocación.

Los que viven, si alcanzan a recorrer estas páginas, recordarán la época en que formábamos más en serio que un director y unos actores profesionales en ensayo de una obra, en los galiones que nos servían de escenarios para los ensayos en los bajos del Conservatorio, ahora Secretaría de Bienes Nacionales; des-



R. Delgado, “La caja de dulces”

pués en los bajos igualmente de la casa que fuera de Iñigo Noriega en la Academia 12, y por último en la Escuela de Odontología, edificio anexo al de Medicina, frente a la Iglesia de Santo Domingo. Amalia González Caballero, después señora de Castillo Ledón, nos encantaba recitando romances viejos con voz de cristal; Elena Sánchez Valenzuela producía por entonces la primera *Santa*, en la prehistoria de nuestro cinematógrafo; la figura menudita de Armanda Chirrot, hacía una deliciosa *Marianela*, Clara Ester Tapia representaba damás jóvenes con una ingenuidad y una sencillez admirables, Beatriz Eldrige e Isaura y Elvira Cano se lanzaban con singular denuedo a la interpretación de *La enemiga* de Nicodemi. Mercedes Ferriz y Emma Siliceo paseaban su garbo por la escena, y de los hombres, Feliciano Corona apuntaba como trágico de primera calidad en *La fuentejilla* de Bracco —¡Pobre Feliciano Corona, estupidamente abatido después, por una bala perdida en la batalla de Ocotlán!— Francisco Gómez Linares, galán excelente para las comedias de salón, desaparecido también en lo mejor de la edad, Luis Enrique Erro, que representaba al Cardenal italiano en *La cena* de Julio Dantés con una dignidad y una elegancia florentina y una dicción de primera calidad. El francés y el español no le iban en zaga en cuanto a entonación, desempeñados por Luis García Carrillo y Miguel Ángel Ferriz. De todos ellos éste es el único que ha perseverado en el teatro y se destaca ahora en el cine. Otros nombres: Luis Díaz de León, Emilio Gandarilla, Ernesto Urtusástegui, Angela Rebollo, Rosa Basurtó, Gustavo Curiel, Leobardo González.

Las pruebas se realizaban en el teatro Ideal, en el Fábregas, en el Principal, en donde se podía; Eugenia Torres prefería el teatro italiano: Bracco, Rovetta. Representaba sus propias comedias, intentó alguna vez la *Magda* de Sudermann. Tovar Avalos, se decidía por lo trágico: *La cena de las burlas* de Sem Benelli. Representó *La venganza de la gleba* de Gamboa y *Como en la vida*. Quisimos que a esas pruebas concurrieran actores profesionales, para dar una oportunidad a los jóvenes de ser conocidos por sus mayores. Estuvieron presentes actrices como Virginia Fábregas, Etlvina Rodríguez; excelentes directores como Joaquín Coss, Antonio Galé, Ricardo Mutio. Quisimos elevar la cultura de los alumnos, dándoles cursos de “Historia del Arte” por don Carlos Lazo; “Historia del teatro” por el que esto escribe. Convertimos la Escuela de Arte Teatral en verdadero taller, no había hora fija para laborar. Los actores tenían la misma edad que el Director, los profesores les llevaban unos cuantos años. La camaradería era general. De ahí habría surgido algo. Lo mató... un acuerdo del Jefe de las Operaciones del Ejército de Oriente, que al triunfar la revolución de Agua Prieta clausuraba la Escuela; y como a D. José Vasconcelos, Rector de la Universidad y Secretario de Educación después, no le interesaba gran cosa el arte dramático, y como el Director de la Escuela salía para Buenos Aires con un puesto diplomático al lado de Jesús Urueña y de Javier Sorondo, volvieron a reincorporarse las clases de declamación al Conservatorio de Música, y la brillante generación de muchachos se dispersó ha-

(Pasa a la última página)

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

XI. *El plano oblicuo.*

(Primer artículo)

1

AUNQUE publicado en Madrid, año de 1920, *El plano oblicuo* es un libro escrito todo él en México, de 1910 a 1913, a excepción del último relato, "La reina perdida", que procede ya de París, 1914. Por eso le correspondería el sitio inmediato después de las *Cuestiones estéticas*. Con todo, he preferido dejarlo en la fecha de su publicación, un poco después de los *Retratos reales e imaginarios*. Manuel F. Cestero, comparando un pasaje de mi conferencia sobre Othón con otro del *Plano oblicuo*, dudó de que ambas obras correspondieran al mismo período. La verdad es que yo, por instinto, distinguía ya bien entre uno y otro género, y no redactaba una narración fantástica como redactaba un discurso público. Pero negar que haya yo pasado el cepillo a mis viejos relatos cuando los dispuse para la estampa sería mentir y aun "alardear" de negligencia. En cierto modo, *El plano oblicuo*, por los asuntos y aun muchos aspectos formales, data de la primera época mexicana; por otros aspectos formales, data ya de Madrid. Esta publicación corresponde a la segunda etapa de mi vida en España, la etapa diplomática.

La Tipografía Europa en que se imprimió el *Plano* me fue recomendada por don Ramón del Valle-Inclán. No sé qué participación tenía allí Luis Bello, pero con él cambiaba yo originales y pruebas, y con él lo arreglé todo, en aquellas inolvidables tardes del Café Regina donde hacíamos nuestra tertulia. (Ver mi artículo "Valle-Inclán a México", en *Los dos caminos*, 4ª serie de *Simpatías y diferencias*). Cuando mostré a don Ramón mi material preparado para la imprenta, él me aconsejó que lo redujera a la mitad: "El lector lo agradece siempre", me dijo. Separé cuanto no pertenecía exactamente a la etapa mexicana —salvo "La reina perdida"— y creo que el sobrante quedó reservado para *El cazador*, que ya por entonces se iba juntando, y que, desde octubre de 1918 cuando menos, andaba pidiendo editor. Pero, por lo pronto, *El plano oblicuo* se publicó por mi cuenta y se medio vendió a los librerías. Aún me quedan más de cien ejemplares. Fue un lujo que pude ya permitirme, cambiadas las circunstancias de mi vida.

Me propongo examinar aquí, uno por uno, todos los cuentos o narraciones de este libro, insistiendo en las influencias literarias que contribuyeron al caso; pues el examen de las influencias que proceden de la vida y la experiencia directa me llevaría muy lejos y se sale del cuadro de las presentes notas.

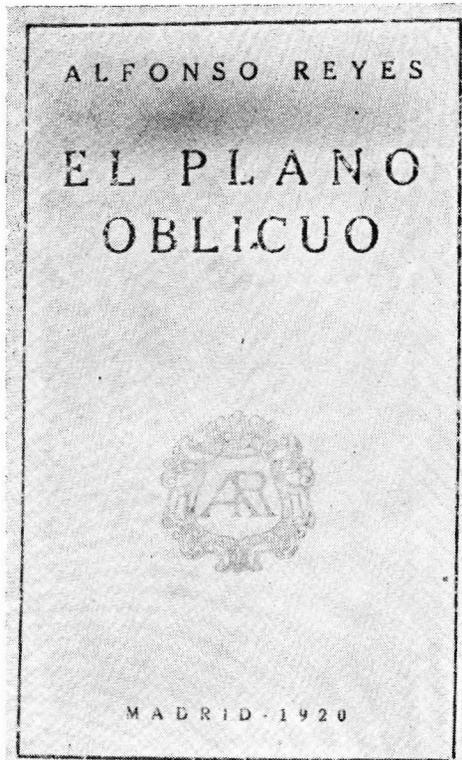
2.

La cena (1912) es una combinación de recuerdos personales, anodinos en apariencia, pero que me dejaron un raro sabor de irrealidad: "...aquella noche fantástica —he dicho—, cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible..." Por esos días, Jesús Acevedo me contó también ciertas impresiones extravagantes de su visita

Por Alfonso REYES

a una familia desconocida. De ahí salió "La cena", y no solamente de un sueño como se ha supuesto generalmente. (Ver mis *Tres puntos de exegética literaria*). En todo caso, la invención tuvo aquí la parte principal. Mucho me divertía yo en Madrid con este cuento de "Doña Magdalena y su hija Amalia", cuando descubrí que, por curiosa coincidencia, en otro piso de la casa donde yo habitaba para entonces (General Pardiñas, 32), había una familia hispanomexicana: doña Magdalena González, su hija Angeles, y su hija adoptiva Amalia.

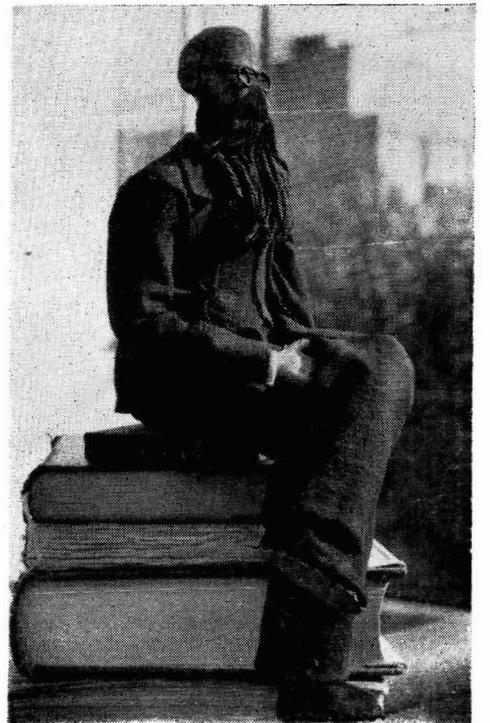
De cómo Chamisso dialogó con un *aparador holandés* (1913) se inspira



muy vagamente, para la figura burocrática y "mecnográfica" de 'Noreñita' en la imagen —ya muy transformada— de un señor a quien yo sucedí en la Secretaría de la Escuela de Altos Estudios (él pasó a la Secretaría de la Preparatoria) y a quien, al hacerme cargo de mis funciones, dirigí una carta expresándole mi complacencia por el perfecto orden que había dejado en la oficina. El ni siquiera pudo contestarme porque —supongo yo en mi piedad— la naturaleza no le había concedido el don de expresarse con palabras. Deseo insistir en dos observaciones que constan ya en mi *Obra poética* (1952, pág. 402): 1) Mi personaje 'Chamisso' es un puro nombre caprichoso y nada tiene que ver con el conocido escritor franco alemán (1781-1838) autor de *Peter Schlemihl*, el hombre sin sombra; aunque, a la aparición de mi libro, Unamuno me escribió desde Salamanca (21-X-1920): "Acabo de recibir, mi querido amigo, *El plano oblicuo*, que leeré con el interés de todo lo suyo. Veo cómo aparece en él Chamisso —a quien aprecio en mucho— y el Dr. Teufelsdröckh,

mi antiguo amigo." 2) En el citado lugar de mi *Obra poética*, digo que el *Zarabullí* de mi cuento procede del poeta veracruzano José María Esteva (1818-1904). Es un error: quise decir el *Churrimpampí*, aire jarocho; pues el *Zarabullí* es viejo motivo popular español que encontré en Quevedo.

A veces las imitaciones se aplican conscientemente a objetos inesperados: parece por ejemplo, que los Himnos Victorianos a la Virgen María deben no poco al *Ars Amatoria* de Ovidio. Otras veces piensa uno ceder a una influencia, y se va por otro camino. Siempre he creído que eso sucedió, en ocasiones, con el tránsito del Simbolismo francés al Modernismo de Hispanoamérica. Yo acababa de leer con Pedro Henríquez Ureña *The Sacred Fount* y creí dejarme llevar por la mano de Henry James al escribir *La entrevista*. No sé si fue una mera ilusión. Pero el virtuosismo en el análisis viene de Henry James o fue provocado por su lectura. Marcel Proust no existía aún para nosotros. Apenas había publicado *Les plaisirs et les jours* (1896). Es notable que el crítico anónimo de *The Times Literary Supplement* (Londres, 3 de febrero de 1921) lo haya adivinado. *La entrevista* respira la atmósfera alambicada y sutil que nos habíamos creado algunos compañeros del Ateneo y que nos complacíamos en mantener artificialmente. 'Carbonel' se inspira en un muchacho veracruzano que así se llamaba, pero la frase final que pongo en su boca procede de mis recuerdos del Mirador, residencia veraniega de mi familia en el Cerro del Caído, al sur de Monterrey: "Yo era entonces un niño enfermo y mi casa estaba en la montaña". Pues, en efecto, yo llegué a sentirme allí muy enfermo de un mal que se llama "los quince años". En cuanto a 'Robledo', la verdad es que, al dibujarlo, yo estaba pensando en Acevedo. Y Valle-Inclán me hizo notar que, en efecto, en la pág. 39 del libro, la subconsciencia me traicionó y escribí el nombre de Acevedo. Lo he corregido en la segunda edición: *Verdad y mentira*



—Foto R. Salazar.
R. del V. Inclán "el lector lo agradece"

(Madrid, Aguilar, S. A., 1950) y, desde luego, en la tercera (Tomo III de mis *Obras completas*).

La *primera confesión* (1910) es el relato más antiguo. Lo asocio con la casa que ocupé unos meses en México (Estaciones, —hoy Héroe Ferrocarrileros— no 44), junto a la cual me aseguraban que había un convento clandestino de Monjas Reparadoras. “Verdad o mentira”, tal historia fue el resultado, al que también contribuyeron algunas anécdotas que me contaba mi madre (la penitencia del chocolate), entre las muchas que sobre su infancia le había referido un “carpintero de lujo”, amigo de mi padre en San Luis Potosí, tipo de otro tiempo, señor barbado, pulcro, algo solemne y de buenos dichos, que respondía al nombre de don Manuel Palacios. El diálogo de las viejecitas murmuradoras —acá en los adentros de mi fragua— parte de las *Eglogas* de Eduardo Marquina (“Tarde, a la tarde, las viejecitas hablan junto al mar”). Por supuesto que lo uno se parece a lo otro “como un huevo a una castaña”, para decirlo pronto y mal.

Este cuento recibió un segundo premio en un concurso organizado por no sé qué diario madrileño, el cual lo publicó en sus páginas.

En el *Diálogo de Aquiles y Elena* (1913), me ayudaron recientes lecturas de Luciano y de Landor, y tal vez las *Morclités* de Laforgue. Al ya citado crítico anónimo de *The Times Literary Supplement* este diálogo le pareció *the work of a clever undergraduate*. “Aunque —añadía— la combinación de ironía fantástica y de humanismo auténtico no es común en las modernas letras hispánicas”. Muy curioso es que a Jean Cassou, cuando traducía este diálogo al francés, se le atravesara el recuerdo de Laforgue y, entre las consultas sobre problemas de su versión, me escribía: “¡Buena mujer al fin! ¿significa *une bonne femme, une brave femme en somme*, o bien que Elena es *une vraie femme, une femme tout à fait femme, femme* —a lo Laforgue— *jusqu'au bout des ongles (Je ne le fais pas à la pose — C'est moi la femme, on me connaît)*?” (París, 1º de mayo de 1924). Romeo y Julieta, Calisto y Melibea, Salomón y Balquis, las Madres del *Segundo Fausto*; la gota hereditaria de Aquiles, manifiesta en el talón vulnerable, culpa de la juventud disipada de Peleo; los senos de Elena que, se llaman, el uno Cástor y el otro Pólux, (hoy diríamos “Poliduces”)... ¡Con cuánta alegría escribíamos entonces!

En las *Repúblicas del Soconusco* (marzo de 1912) iba a ser un cuento escrito con la colaboración de Julio Torri. Yo empecé: “Cuando don Jacintito y yo viajábamos por Tonalá vendiendo telas finas y palillos de dientes...” etc. Y Julio añadió: “Tonalá, un alegre y caluroso puerto del Pacífico; el tráfico de palillos de dientes, la sola causa de la riqueza de las naciones, según creo haber demostrado en otra parte. ¿Y don Jacintito? Tan ladino y maestro de psicología práctica cual lo fueron siempre todos los varones de su casa.” A lo que, finalmente, se redujo su contribución. Todo lo demás es de mi cosecha. Algunas recientes lecturas alemanas saltan a los ojos, mezcladas con temas hispánicos del siglo, de oro, observaciones directas sobre la vida de las palomas, etc. Estas observaciones han de completarse con algunas notas del artículo “Curiosidad animal y curiosidades



—Foto Alfonso Reyes.
Unamuno, “lo leeré con interés”

animales”, escrito veinte años después y publicado en periódicos, pero que algún día se incorporará al volumen *Historia natural das Laranjeiras*. Lo más singular es que el cuento surgió de la engorrosa correspondencia comercial entre los señores Pastor y no sé qué otra firma de traficantes de café por el sur de México. Cuando hacía mis prácticas como estudiante de Derecho, me ví obligado a examinar esos horrendos papeles, para esclarecer pleitos y diferencias de las cuentas corrientes. No esclarecí nada, no entendí una palabra. Y la incomprensión fue mi Musa. La constante referencia al *Directorio del Comercio y la Agricultura en Chiapas y Tabasco* me fascinaba; tanto que mi personaje calza con ese volumen la mesa coja en que acostumbraba escribir. El estilo de las cartas mercantiles, de que por ahí presento una caricatura, me estimuló en términos increíbles, a modo de enigma sagrado. Puedo, pues, decir, que no todo fue vano esfuerzo en mis estudios jurídicos.

Sólo en el viejo “Don Violón, músico, poeta y sordo, hay un vago recuerdo real: el de cierto anciano murguista de Monterrey, que además era cegatón. Juan Ne-



H. Jamés, “virtuosismo en el análisis”

pomuceno Salas (Don Cheno), a quien mi familia le costeó un nuevo “tololoche”, porque el de su uso habitual se le había gastado. Don Cheno subía al Mirador de cuando en cuando con su murga, a darnos sesiones musicales en prueba de su agradecimiento.

El *freile converso* es un mero apunte, una ocurrencia al margen de Shakespeare (*Measure for measure*). La idea de que las comedias no acaban donde acaban es en mí muy antigua. Aristóteles prefería el comenzar y acabar del arte al nunca comenzar y nunca acabar de la naturaleza; pero a veces la misma obra de arte parece que pudiera prolongarse indefinidamente. Y el asesinato del borrachón por el fraile me pareció la única solución posible, en el caso de la comedia shakespiriana, como muchos años más tarde, el asesinato del delincuente por su encubridor le pareció la única solución posible a Jules Romains (“El crimen de Quinette”, *Los hombres de buena voluntad*), para quitárselo de encima. En la segunda serie de mis *Marginalia* (“Epílogos” de 1953, Nº 4), he contado ya cómo pergeñé una frase en inglés, creo que “para mejor expresarme”, frase que luego encontré, idéntica, en un artículo de Chesterton publicado poco después. Quien conozca al autor británico habrá descubierto cierto paralelismo en su teoría de la sorpresa como fermento de la vida, su sentimiento del cotidiano milagro que es el existir, y algunas páginas más y, desde luego, aquel ensayo sobre “Los desaparecidos” que recordé a propósito de *El suicida*. Y ahora, cuando tanta agua ha pasado ya bajo los puentes, me doy cuenta de otra semejanza (guardadas las proporciones debidas): —La teoría de mi cuento sobre el contraste entre la comodidad del títere manejado por su autor y el terrible problema de la responsabilidad, cuando le dejan al títere ejercer su libre albedrío, también se revuelve entre las nociones con que Chesterton tejió, en 1930, su comedia póstuma *La sorpresa* (Ver también mi *Marginalia*, segunda serie: “Chesterton y los títeres”).

La *Lucha de patronos* (1910) es un diálogo en los Campos Eliseos, donde Eneas y Odiseo se disputan la paternidad de Roma. Carlos Pereyra me decía en Madrid que el título le incomodaba, porque lo hacía trasladarse anacrónicamente a las disidencias entre los obreros y los empresarios. Pero yo no dije “patrones”, sino “patronos”, como se dice “santos patronos” de los pueblos o las ciudades. El relato está directamente inspirado por unas páginas de Gaston Boissier (“La légende d’Enée”, *Nouvelles promenades archéologiques*). El fragmento que va desde “Con rumbo a Itaca” hasta “semejante a la muerte” procede de un cuento escrito en diciembre de 1908, publicado en la *Revista Moderna* y que al fin he recogido en el tomo I de mis *Obras completas*: “Una aventura de Ulises”. La comparación entre la apariencia de Eneas y el “Adán” del Tiziano procede ya de Madrid y de mis visitas al Museo del Prado, 1914 en adelante... Y aquí y allá palabras de Homero o de Virgilio, que se mezclan cómicamente con las citas de Quevedo y de Fénelon. Creo que la mención de la Isla del Perejil, a propósito de Calipso, data ya de los libros de Victor Bérard y sus conferencias en el Instituto Francés de Madrid.

Los restos del incendio (1910) es un relato que bien muestra su mezcla de lecturas y épocas: Aquiles Tacio, Ander-

sen, Fray Antonio de Guevara, Sinesio, Ubaldo Elonense, el *Wilhelm Meister*, Heine y Lucas Gracián Dantisco: estos dos últimos, sin llegar a citarlos. Y de Dantisco (*Galateo español*) transcribo el fragmento con que acaba mi historia trunca. Este relato fue improvisado y dictado a la que pronto sería mi esposa, durante la convalecencia de aquella peritonitis referida a propósito de las *Cuestiones estéticas*. Cuando pude ya incorporarme, compulsé las citas y aderecé uno que otro pasaje. El relato no acontece en ningún país ni en ninguna época determinados, sino en un imaginado cuadro humanístico.

Estrella de Oriente (1913) y *La reina perdida* (1914) son fantasías que no requieren muchas explicaciones. Por mera travesura, dejé correr entre los íntimos la especie de que la *Estrella de Oriente* era más o menos una caricatura sutilizada y trascendida de cierto amigo a quien siempre he considerado con afecto y de quien el vaivén de los años nunca me ha alejado. El, que es todo un varón, lo tomó a risa y fue el primero en celebrarlo. Su vida ha venido a ser la más completa negación del dulce fracaso que yo quise imaginar en mi cuento.

La *Reina* está hecha, como a veces se hace un poema, por crecimiento y evocación de palabras, creándose al tiempo de escribirse. Hay allí vagos ecos de ciertas historias sobre las figuras de la baraja, creo que de "P. L. Bibliophile Jacob".



W. S. Landor "me ayudaron sus lecturas"

Y esto es lo principal que me ocurre decir sobre cada uno de los cuentos y narraciones que forman este libro.

CARTA DE INGLATERRA

KATHLEEN RAINE

Por Irene NICHOLSON

CREO que uno de los libros más importantes publicados en Inglaterra en 1956, es *Collected poems (Poemas escogidos)*, de Kathleen Raine. Delicada y profunda, esta poetisa ha sido también capaz de juzgar su propia obra, y descartar todo lo que, según ella misma dice, "no concuerda con la visión imaginativa de que soy capaz en mis mejores momentos".

Creo que Kathleen Raine seguirá siendo leída cuando sus contemporáneos más "llamativos" se hayan convertido en muestrarios de una época. Lo que ella misma ha decidido conservar de su propia obra lleva, en su mayor parte, la impronta de universalidad de la poesía imperecedera. En sus poemas no existe el narcisismo, como tampoco aparece ninguna de las ideologías del siglo xx. El idioma que usa es, ciertamente, el propio de este momento, tanto filosófica como científicamente. Su impersonalidad tampoco implica un alejamiento del dolor, la muerte y el amor. Lo cierto es que son justamente estas experiencias universales las que constituyen el material de la poetisa. Uno experimenta la impresión de que este receptor humano capta la música de las esferas que vibran a través de cuerdas exquisitamente finas. Su particular porción de dolor lo transmuta en dolor humano.

The memory of earth is like a burden
Of waves and islands, in my blood and bone
The heavy substance of my incarnation
Stronger than my will to be alone
Breaks me and destroys me, calls me home.¹

Parece percibir en cada piedra, en cada flor, en cada accidente de forma material, el símbolo de un gran arquetipo:

Behind the tree, behind the house, behind the
Is the presence that I can not see (stars
Otherwise than as house and stars and tree.²



K. Raine "delicada y profunda"

Si existe algo de platónico en esto, ella no lo ha tomado fría e intelectualmente de la fuente de los antiguos. Es menester haber pasado por alguna experiencia muy profunda antes de poder elevar los objetos a la altura de símbolos; pues la creación de símbolos no es asunto de la cabeza únicamente, sino de todo el organismo. De suerte que es necesario hacer una advertencia a quienes quisieran llegar a la esencia misma de la poesía siguiendo el camino que toma esta poetisa. En su prefacio dice que "cuando (el poeta) comienza a escribir, no hay poema en el sentido de la construcción de palabras; la concentración de la mente yace en otra cosa, en aquello que precede a las palabras y que constantemente verifica y rectifica las palabras, a medida que se las escribe." En seguida se refiere a lo que llama "poesía de imitación", y cita a Blake: "Esto que llamáis acabado no es ni siquiera un comienzo, ¿cómo pues podrán ser acabadas?" Es una punzante advertencia a quienes quisieran evitar la etapa preverbal, la "concentración de la mente" — el proceso en que se piensa y siente profundamente, antes de que el símbolo cristalice en palabras.

Me parece que esta advertencia es especialmente cierta con respecto a muchos de los poetas latinoamericanos de ahora. Es difícil emplear un vocabulario tan escueto y, sin embargo, tan colmado como el de Kathleen Raine, a menos que se trate del albor de una literatura, inocentemente, o bien lo que sigue en pos de toda esa rica exuberancia como la Keats, Coleridge, Woodsworth, etc., y cuando ya se la ha explotado y queda atrás. Se ha de ser inocente del todo, o bien haber pasado por toda la pericia sofisticada para comenzar de nuevo y pulirla. En la América Latina los poetas se hallan en cierto dilema en este sentido. La tradición europea es parte legítima de su patrimonio; sin embargo, su Nuevo Mundo casi no se ha cantado. En semejantes condiciones, aun cuando el poeta trate sinceramente de hallar su propia visión, le es muy fácil caer inconscientemente en un clicé que *parezca* nuevo, tan sólo a causa de su nuevo ambiente. Por otro lado, siempre existe la tentación de esforzarse artificialmente para crear algo nuevo, cuando la novedad está ahí, a la mano, muy naturalmente, en el nuevo ambiente, el nuevo ordenamiento de las circunstancias. También existe la tentación de pasar prematuramente por encima de la descripción hacia un simbolismo que no es genuino porque no se le ha ganado por experiencia directa. Pues nada hay más muerto que un símbolo manoseado por quien no haya sentido su verdad hasta la médula de los huesos. Kathleen Raine parece sentir que su propia trampa en el simbolismo ha sido la eclesiástica. Y encuentra unas huellas de esta dificultad hasta en algunos de los poemas que ha decidido conservar.

But to the grail, these fragile walls
Are thinner than a floating dream,³

serían versos muy aceptables en un poeta de conciencia menos severa, pero no en ella. El hecho que evoque un eclesiasticismo arturiano y no posterior, es asunto que no viene al caso el hecho es que el "grail" penetra en el poema ladinamente, prefabricado. Lo mismo que:

the Virgin and Aphrodite,
The mourning Isis and Queen of Corn⁴

siguen muertos para el lector, y tal vez para el autor también. Sus ángeles son menos distantes y de un significado menos ferozmente precisos que los de Rilke:

It would be peace to lie
Still in the still hours at the angel's feet,
Upon a star hung in a starry sky...⁵

Pero estas fallas lo son únicamente ante las normas que la propia Kathleen Raine se impone, y ante la descripción de cómo llegar a un verdadero poema:

Let my body sweat
let snakes torment my breast
my eyes be blind, ears deaf, hands distraught
mouth parched, uterus cut out,
belly slashed, back lashed,
tongue slivered into thongs of leather
rain stones inserted in my breasts,
head severed,
if only the lips may speak
if only the god will come.⁶

¿Qué suerte que ni Safo, ni Sor Juana, ni la propia Kathleen Raine tienen que realmente sufrir tales tormentos! Sin embargo, la intensidad del deseo debe ser algo parecido a los dolores que el ansia de saber le causaban a Sor Juana, y que la hicieron enfermar físicamente, cuando se le quitaron los libros.

En este último poema hay cierto encantamiento. A veces Kathleen Raine se convierte en una hechicera en todo el antiguo sentido de la palabra, una hechicera que conjura con la palabra, una genuina descendiente de Merlín y los druidas. Algunos de sus poemas son verdaderos conjuros:

Earth take away
Make away sorrow,
Bury the lark's bones
Under the turf
Bury my grief.
Black crow tear away
Rend away sorrow,
Talon and beak
Pluck out the heart
And the nerves of pain,
Tear away grief.⁷

En pleno siglo veinte regresa a las raíces mismas de la poesía anglosajona, al misterio, al conjuro, al sonido (take away, make away) y al ritual (bury the lark's bones) que llevan en sí mismos una fuerza poderosa.

Si tiene algo de lo primitivo, el hecho en forma alguna implica que haya una cualidad azarosa en su técnica: Antes bien, esto se debe a que entiende lo mejor de la poesía primitiva inglesa que estudia, a fin de evitar el elemento personal, individual. Este es un aspecto de su claridad. El otro es el resultado de un cuidadoso ordenamiento de las palabras. No hay sílaba ni sonido que desentone. Usa a menudo los semirritmos y las asonancias; a menudo también explota con franqueza un difícil problema técnico hasta tenerlo enteramente de su lado, como ocurre con la perfección con que rinde el último verso en "Night in Martindale", tan finamente equilibrado al borde de lo torpe, que la última palabra se hace obvia en su sonido, y tan inesperada y a la vez tan extrañamente cierta en su sentido:

Words say, waters flow,
rocks weather, ferns wither, winds blow,
[times go,
I write the Sun's Love, and the stars'.⁸

El agudo entendimiento de una inteligencia cultivada le permite hablar con claridad y exactitud ante cierta clase de experiencias místicas que, por lo general, se expresan desarticuladamente:

I saw on a bare hillside an ash-tree stand
And all its intricate branches suddenly
Failed, as I gazed, to be a tree,
And road and hillside failed to make
[a world.
Hill, tree, sky, distance, only seemed
[to be
And I saw nothing I could give a name,
Not any name known to the heart.⁹

Al parecer, es una experiencia de este tipo el centro del cual irradia su idealismo neoplatónico. Y por tratarse de una experiencia auténtica es que nos mueve más hondamente que la simple teoría o la gimnasia intelectual. Kathleen Raine jamás ha mirado el mundo a través de ojos ajenos, sino que lo ha visto todo de nuevo con los propios. Ha mirado por igual la naturaleza y la psicología del hombre, y en este sentido es que dedica su libro a "Gavin Maxwell, con quien comparto el recuerdo de..."

An Island Salt and bare
The haunt of Seales and Orcs, and
[Semews clang.¹⁰

NOTA: Doy la versión castellana de las citas en esta nota aparte, pues la riqueza del sonido en la pronunciación inglesa, y el ritmo, no tienen traslación posible de un idioma a otro. La traducción es casi literal. (I. N.)

1 En mi sangre, en mis huesos, la memoria de la tierra es como una carga de olas [y de islas.

La pesada sustancia de mi encarnación más poderosa es que mi deseo de soledad, me quiebra, me destruye, y me llama al [hogar.

2 Tras el árbol, la casa y las estrellas, existe la presencia que yo no puedo ver salvo como casa, como árbol, como estrellas.

3 Pero estos frágiles muros al graal le son aún más tenues que un sueño vaporoso.

4 ...La Virgen y Afrodita, la doliente Isis, y la Diosa del Maíz.

5 Paz sería yacer tranquila en las tranquilas horas, a los [pies del ángel, sobre una estrella en un cielo estrellado...

6 Que me sude el cuerpo, que me atormenten las sierpes en el pecho, que me cieguen los ojos, ensordezcan mi [oído, me aturdan las manos, que me sequen la boca, me corten el útero, que me desgarran el vientre, me hieran [los lomos, que me corten la lengua en lonjas de cuero, que me llenen los pechos de una lluvia [de piedras,

que me corten la cabeza, con tal que los labios hablen, con tal que me venga el dios.

7 Tierra, quita, deshaz el pesar, entierra los huesos de la alondra. Bajo el césped entierra mi penar.

Cuervo negro, arranca, arranca el pesar; garra y pico, arranca el corazón y las fibras del dolor, arranca el penar.

8 Las palabras dicen, el agua corre, las piedras soportan, el helecho marchita, [el viento sopla, el tiempo pasa. Escribo el amor del Sol, de las estrellas, [No.

9 En una yerta colina vi un árbol ceniciento, de pronto sus complicadas ramas dejaron de ser, mientras miraba yo, un [árbol; y el camino y la loma ya no fueron el [mundo. Cerro. árbol, cielo, distancia, eran una [aparición y nada vi que pudiera nombrar con un nombre que lo nombrase el corazón.

10 Una isla salobre y desierta morada de focas y de orcas, y del golpe de planchones.

PARALELAS QUE SE ACERCAN

ORISFERAS Y ASINTOTAS

Por Elí de GORTARI



N. I. Lobachevski, "el genio matemático"

HACE YA 130 años que la consideración de la *orisfera* —superficie límite a la cual tiende la esfera cuando su radio se hace infinito— y de las *asíntotas* —rectas paralelas que, en vez de ser equidistante, se acercan continuamente sin llegar a encontrarse nunca— permitió al genio matemático del ruso Nicolai Ivanovich Lobachevski establecer la *geometría no-euclidiana*. Esta construcción teórica fundamental no sólo sirvió para formular una geometría más general que la ordinaria, sino que produjo una profunda transformación de la matemática entera y, después, desbordó los dominios de las ciencias exactas y acabó por desatar una de las revoluciones de mayor alcance en el pensamiento científico y filosófico. Por ello, al conmemorarse el primer centenario de su muerte, es importante hacer a Lobachevski el homenaje de destacar sus resultados princi-

pales y de señalar las magnas consecuencias que han provocado.

Lobachevski nació el 1º de diciembre de 1792 en Nijni-Novgorod, ubicada en la confluencia del Oka y el Volga y celebrísima por su feria anual. Realizó sus estudios medios y superiores en la ciudad de Kazán, actualmente capital de la República Soviética Tártara. En 1814, a poco de recibir su grado de maestro en ciencias en la Universidad de Kazán, obtuvo por oposición el nombramiento de profesor en la Facultad de Física y Matemáticas de la misma, ligando así el resto de su vida con la historia de esa Universidad. En ella fué, además de catedrático eminente, decano de la Facultad de Física y Matemáticas, presidente del Comité de Construcciones, director de la Biblioteca Científica, director del Observatorio Astronómico y, finalmente, rector por más de 20 años. Los profesores de la Universidad de Kazán conocieron el desarrollo primordial de la nueva geometría, contenido en la *Exposición compendiada de los principios de la geometría, con una demostración rigurosa del teorema de las paralelas*,* cuando Lobachevski la presentó en la memorable reunión del 23 de febrero de 1826. Los últimos diez años de su vida los empleó Lobachevski, liberado ya de las tareas magisteriales y administrativas, en preparar la redacción final de sus obras geométricas completas, que aparecieron simultáneamente en ruso y en francés, en 1886. Su muerte ocurrió en Kazán, el 24 de febrero de 1856.

La *pangeometría* —nombre dado por Lobachevski a su teoría geometría no-euclídeana— en lugar de empezar con el plano y la recta de la geometría ordinaria, parte de la esfera y el círculo, cuyas definiciones son dinámicas. De este modo, el plano resulta definido como “el lugar geométrico de las intersecciones de las parejas de esferas iguales descritas tomando como centro, respectivamente, a dos puntos fijos”. A su vez, la línea recta es definida como “el lugar geométrico de las intersecciones de las parejas de círculos iguales, situados todos ellos en el mismo plano y trazados tomando como centro a dos puntos fijos, respectivamente, de dicho plano”. Con base en estas definiciones, Lobachevski pudo explicar y demostrar toda la teoría de los planos y las rectas, de manera mucho más simple y breve que la acostumbrada.

Ahora, tomando una línea recta y un punto en el mismo plano, Lobachevski definió como paralela a dicha recta por ese punto, a la línea límite entre las rectas que cortan a la línea dada y las que no la cortan —de todo el haz de rectas trazado por el punto en cuestión— cuando se prolongan hacia un mismo lado de la perpendicular bajada desde el punto a la recta. Así, a cada lado de esta perpendicular se tiene una paralela a la recta considerada. Por consiguiente, el teorema de Euclides queda substituído por este otro: *Por un punto dado pasan dos rectas paralelas a otra recta dada*. Como se advierte, las paralelas lobachevskianas no se cortan entre sí y están contenidas en el mismo plano, tal como ocurre con las euclídeanas. Pero, en cambio, las paralelas de Lobachevski no se mantienen equidistantes sino que, por el contrario, su dis-

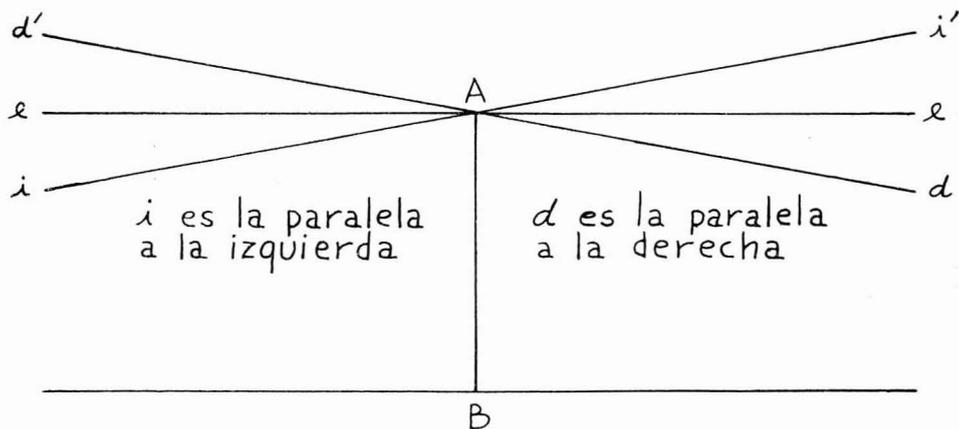
tancia va decreciendo hacia un lado de manera asintótica; o sea, que cada vez se aproximan más sin tocarse jamás, como sucede con la imagen en perspectiva de una larga avenida. En realidad, la paralela euclídeana única viene a ser, simplemente, el caso particular en que las dos paralelas no-euclídeanas coinciden y se confunden.

Por otra parte, Lobachevski pudo demostrar un gran número de teoremas geométricos, prescindiendo de la consideración del paralelismo. Además, demostró que la suma de los tres ángulos de un triángulo rectilíneo nunca puede ser mayor que dos ángulos rectos y que, por lo tanto, puede ser —cuando más— igual a dos rectos o, también, menor que dos ángulos rectos. Luego, introduciendo las nociones de *orificio* —circunferencia límite a la cual tiende el círculo cuando su radio se hace infinito— y de *orísfera*, Lobachevski consiguió demostrar que la geometría euclídeana está contenida en la pangeometría como un caso particular. En efecto, sobre la orísfera resulta válida la geometría euclídea y, al mismo tiempo, se cumple la trigonometría plana ordinaria. A más de esto, Lobachevski comprobó que la trigonometría esférica se mantiene invariable, ya sea que se adopte la suposición de que la suma de los tres ángulos de un triángulo rectilíneo es siempre igual a dos ángulos rectos —geometría euclídeana—, o bien, que se considere a esta suma siempre menor que dos ángulos rectos —geometría no-euclídeana—. Dicho de otro modo, existen triángulos rectilíneos cuyos ángulos suman dos rectos y triángulos curvilíneos cuyos ángulos suman menos de dos rectos; entonces, si damos a los lados de los primeros el nombre de rectas, trabajamos con la geometría euclídeana; mientras que, si denominamos rectas a los lados de los triángulos curvilíneos, nos encontramos dentro de la geometría no-euclídeana de Lobachevski.

Con los elementos anteriormente apuntados, Lobachevski logró desarrollar rigurosamente una teoría geométrica nueva y de mayor generalidad, construída sobre la *negación* del postulado euclídeo de las paralelas y conservando los otros 4 postulados y las 23 definiciones de Euclides. Así, puso de manifiesto cómo la substitución de una proposición geométrica fundamental por su opuesta no conduce a contradicciones, sino a una geometría cuya estructura lógica es tan correcta, consecuente y susceptible de formulación

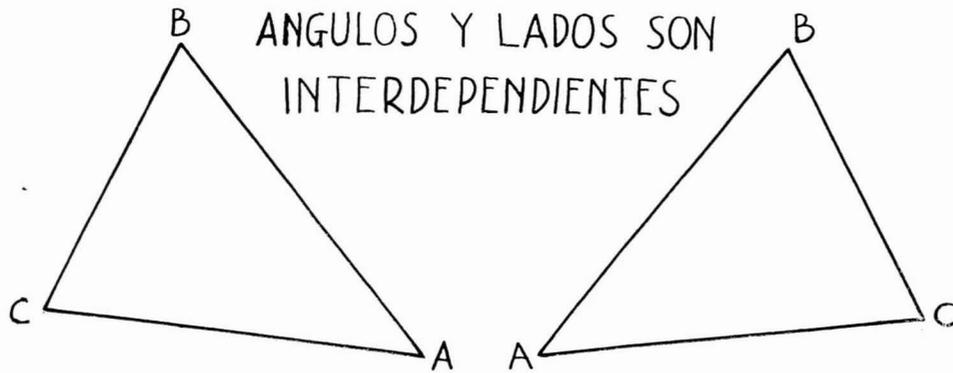
analítica como lo es la geometría euclídeana. En particular, las ecuaciones lobachevskianas de la trigonometría no-euclídeana constituyen la prueba de la independencia lógica del postulado de las paralelas respecto a los otros y, por lo tanto, del carácter indemostrable que tiene esta proposición. En este sentido, los trabajos matemáticos de Lobachevski representan el desenlace de la crisis, iniciada desde la antigüedad y mantenida por milenios, que se había provocado en torno a las rectas paralelas. Al mismo tiempo, la geometría no-euclídeana incitó, a su vez, una crisis de gran envergadura en la ciencia y en la filosofía.

Sin embargo, Lobachevski no se contentó con desarrollar las consecuencias de su concepción, mostrando que no surgía en ellas contradicción alguna. También se planteó el problema de recurrir al criterio de la experiencia para decidir en definitiva si el espacio físico es euclídeano o no-euclídeano. Concretamente, propuso la medición precisa de los ángulos de triángulos que tuvieran lados de dimensiones enormes, para verificar si su suma era igual o menor que dos ángulos rectos; ya que en la pangeometría existe dependencia recíproca entre las dimensiones de los lados y las de los ángulos que estos forman en un triángulo. Para este efecto, señaló la indagación de las paralajes —ángulo formado en el centro de un astro, entre la visual del observador y la línea que une el centro de la tierra con el del astro— de estrellas lejanas. Una vez realizadas dichas mediciones con esmero, Lobachevski reconoció honestamente que los resultados obtenidos llevaban a la conclusión de que, en el nivel de los conocimientos de su época, el espacio físico se mostraba como euclídeano, con una aproximación superior a la precisión de los instrumentos más perfectos. Con todo, no quedaba eliminada la posibilidad de que el espacio físico fuera no-euclídeano, es decir, de que las relaciones espaciales observadas entre los objetos del universo se manifestaran conformes con las propiedades euclídeanas, pero, sin contradecir los postulados de la geometría no-euclídeana. Por lo tanto, quedó planteada la posibilidad, por lo menos teórica, de efectuar mediciones todavía más precisas sobre triángulos suficientemente grandes, para comprobar la mayor generalidad del sistema no-euclídeano. En todo caso, se advierte claramente en esto la concepción de la geometría que tenía Lobachevski, al caracteri-



LAS DOS PARALELAS DE LOBACHEVSKI
e es la paralela de Euclides

* Publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, con el título de *Pangeometría*, Suplemento N° 10 del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, 1956.



EUCLIDES:

la suma de los tres
ángulos de un triángulo
es igual a dos rectos

LOBACHEVSKI:

la suma de los tres
ángulos de un triángulo
es menor que dos rectos

zarla como una ciencia racional y, a la vez, tan objetiva como las ciencias naturales. Y, por lo demás, ya en nuestro siglo se vino a dilucidar —con la teoría de la relatividad— que el espacio físico en sus dimensiones astronómicas tiene propiedades distintas a las que muestra directamente en los objetos a nuestro alcance y, entre ellas, se encuentran las propiedades no-euclidianas. De este modo, tal como la mecánica newtoniana es el caso particular de la mecánica relativista a la escala de las dimensiones humanas, así también lo es la geometría euclídea respecto a la no-euclídea a la misma escala.

Como es sabido, a través de la consideración de la geometría euclídea como un esquema inmutable, subjetivo e ideal, fué como Kant postuló al espacio euclídeo como una representación necesaria *a priori*, que sirviera como condición de posibilidad de los fenómenos y fuese su fundamento ineludible. Frente a esta concepción kantiana, arbitraria e irracional, los resultados de Lobachevski y sus continuadores enseñaron de un modo irrefutable que la geometría euclídea no es la única representación del espacio, sino que, por lo contrario, son posibles muchas geometrías diferentes. Además, el establecimiento de la geometría no-euclídea vino a mostrar que los distintos sistemas geométricos reflejan, de cierta manera, propiedades definidas del espacio real y de las configuraciones espaciales entre los objetos; y, por eso mismo, que la concepción humana del espacio es la que depende de las cualidades existentes en los objetos, y no al revés como lo pretendía Kant. Por otra parte, la pangeometría puso también de manifiesto que la validez de los teoremas geométricos es relativa, que varían con el avance de los descubrimientos científicos y que expresan *a posteriori* los conocimientos conquistados por el hombre. Con esta demolición de la filosofía kantiana, la inteligencia geométrica, decididamente liberada de la superstición del *a priori*, pudo recuperar la libertad y la fecundidad de su propio dinamismo y, luego, estas características se propagaron al resto de las matemáticas, a las otras disciplinas científicas y a la filosofía. Esta renovación radical del espíritu científico ha hecho surgir serios problemas en el seno de la filosofía, pero, al mismo tiempo, la ha enriquecido grandemente y ha multiplicado sus frutos.

La obra de Lobachevski, como todos los descubrimientos científicos, fué el resultado de muchos esfuerzos tenaces y tuvo antecesores, coetáneos y continuadores muy notables. El más inmediato de sus predecesores, el italiano Gerónimo Saccheri, fracasó en lo que fué el máximo intento de demostrar que el sistema euclídeo era el único posible. Pero, su brillante fracaso llevó a la geometría clásica a un callejón sin salida que solamente podía ser superado con la negación de aquella. Así lo advirtió con nitidez Lobachevski, cuando escribió: "...lo infructuoso de las tentativas hechas por espacio de dos milenios, desde la época de Euclides, despertó en mí la sospecha de que en los mismos datos no estuviese contenida la verdad que se había querido demostrar, y que para su confirmación pudieran servir, como en el caso de otras leyes naturales, las experiencias, a ejemplo de las observaciones astronómicas." La madurez en que se encontraban las investigaciones matemáticas en esa época para llegar a establecer la nueva geometría, lo revela el hecho de que en 1829 —apenas tres años después de la *Memoria* de Lobachevski— el húngaro János Bolyai haya terminado su opúsculo en el cual diéramos a conocer su construcción independiente de una geometría no-euclídea cuyas características son extraordinariamente semejantes a las de la teoría del matemático ruso. Es más, cuando el ilustre investigador alemán Carl Gauss supo del trabajo de Bolyai, comunicó al padre de éste que "...todo el contenido de la obra, el camino trazado por tu hijo, los resultados a que llegó, coinciden casi enteramente con mis meditaciones, que han ocupado en parte mi mente de treinta a treinta y cinco años a esta parte... así, es para mí una agradable sorpresa... [y estoy sumamente contento de que sea precisamente el hijo de mi viejo amigo quien me haya precedido de un modo tan notable". Más tarde, en su *Disertación* de 1854 —*Ueber die Hypothesen welche der Geometrie zu Grunde liegen*— el también matemático alemán Bernhard Riemann generalizó la geometría no-euclídea y estableció su interpretación concreta sobre una superficie de curvatura constante, que puede ser positiva o negativa; en esta interpretación, la geometría euclídea representa el caso particular en que esa curvatura es nula. Después, desarrollada en otro sentido, la geometría no-euclídea suscitó la idea de recusar, uno

tras otro, cada uno de los principios de la geometría clásica, a fin de iluminar la estructura lógica del sistema y decidir sobre la dependencia o independencia de sus postulados. De aquí surgió la axiomática, elaborada principalmente por David Hilbert en 1899 —*Grundlagen der Geometrie*—, que ha permitido aclarar y hacer más rigurosa la estructura sistemática de la ciencia; independientemente de sus vanos y extraños intentos de substituir a la ciencia misma. Todavía en otro sentido, la geometría no-euclídea dio lugar a la elaboración decidida de las filosofías lógicas de las matemáticas, que han traído consigo la hechura de amplias alteraciones en la lógica formal tradicional. En fin, como geometría riemanniana, la teoría no-euclídea del espacio tuvo un papel sumamente importante en la formulación de la teoría de la relatividad y, sin duda, comparte la verificación experimental lograda ulteriormente para la física de Einstein.

Las ideas matemáticas de Lobachevski no se pueden comprender correctamente si se elude su concepción del mundo. Esta concepción se basa en su profunda convicción de que las teorías científicas constituyen un reflejo del conocimiento del mundo objetivo. Dentro de la geometría, su posición principal consiste en reconocer una relación orgánica inseparable entre el espacio y las otras propiedades de la materia. El espacio no es siquiera comprensible sin la materia, aunque sea posible investigar su forma considerándola relativamente aislada de sus otras características. El cuerpo geométrico es el cuerpo físico del cual se abstraen, por medio de la razón, todas sus propiedades menos un grupo de ellas: las cualidades espaciales. Todos los cuerpos geométricos forman en su conjunto un cuerpo geométrico único, al cual denominamos espacio. "Al unirse dos cuerpos —decía textualmente Lobachevski— se forma con ellos un cuerpo; por consiguiente, podemos imaginar que todos los cuerpos juntos forman uno solo: el espacio." Entonces, de la misma manera como el cuerpo geométrico no existe por sí solo en la naturaleza, aparte o sin cuerpo físico, tampoco existe el espacio por sí solo, separado, aparte o sin cuerpos físicos. Por esto, las propiedades geométricas de los objetos existentes dependen de sus propiedades físicas; y entre las leyes que sirven de fundamento a la geometría se encuentran, desde luego, las leyes que estudian la física. De aquí que, como otro notable descubrimiento anticipado de lo que iba a ser puesto completamente en claro por la física de nuestro siglo, Lobachevski haya establecido una dependencia mutua entre las magnitudes angulares y las lineales de los cuerpos. Por otro lado, como ya lo dijimos antes, en la geometría de Lobachevski se encuentra implicada la curvatura constante y negativa del espacio. Pues bien, las investigaciones contemporáneas permiten considerar que el espacio físico tiene efectivamente una curvatura constante que no es nula, pero no hacen posible todavía que se pueda decidir si dicha curvatura es negativa o positiva. Cuando se logre hacer esta decisión, si la curvatura es positiva, el universo resultará ser cerrado y finito, conforme a la geometría de Riemann; mientras que, si dicha curvatura es negativa, el universo será abierto e infinito, de

acuerdo con la geometría de Lobachevski.

No obstante que con la geometría no-euclídeana vinieron a culminar muchos siglos de preparación lenta y continua, cuando se formuló fueron muy pocos los matemáticos que le prestaron atención en un principio. Al parecer, hubo desconfianza e incredulidad acerca de ella, sin faltar quienes pensarán que no era "verdadera" o que jamás llegaría a tener algún valor científico. Esta situación se mantuvo hasta 1868, cuando el italiano Eugenio Beltrami disipó las dudas sobre el carácter estrictamente matemático de la geometría no-euclídeana. Por lo demás, no debemos extrañarnos mucho de tal acogida, ya que la historia de la ciencia nos enseña que todo cambio radical no derrumba de un golpe, ni menos con rapidez, las convicciones y las preocupaciones sobre las cuales se han edificado las doctrinas anteriores, sancionadas por la tradición e interpretadas por el "sentido común" petrificado. Más aún, no hay que olvidar que el descubrimiento de la pangeometría no hubiese sido posible sin separar la teoría geométrica del espacio concebido metafísicamente. Por lo tanto, la geometría no-euclídeana surgió con esa condición y como superación de esa condición. Su

formulación constituyó un salto cualitativo de enorme importancia, con el cual culminó un prolongado período evolutivo y se inauguró una nueva época de progresos grandiosos en la ciencia. El sentido más hondo e intrínseco de la geometría de Lobachevski es el de haber cambiado la consideración de la teoría del conocimiento científico, a la vez que ha destruido los fundamentos mismos de la filosofía idealista construida con mayor rigor crítico. Y, todo esto, para abrir un camino nuevo y mejor para la ciencia y la filosofía. Además de rescatar a las matemáticas de las "manos muertas" de la tradición y del kantismo, la geometría no-euclídeana coadyuvó eficazmente a producir la revolución científica y filosófica dentro de la cual vivimos aún. Para encontrar otra revolución del pensamiento que se pueda comparar en importancia a la actual, es necesario remontarnos hasta Copérnico; y, aún así, habríamos de guardar las proporciones de esta comparación. Y, como punto final, tenemos que señalar cómo el derrumbe de la doctrina de las verdades matemáticas absolutas y eternas —de indudable y vetusta filiación platónica—, que fue iniciado e incitado por la obra de Lobachevski, representa el principio de la humanización de las matemáticas.

vacío tuvo que llenarse con la técnica. Una técnica curiosa pues a través de noventa minutos de proyección, el director está lanzando a las narices del espectador las más complicadas formas de narración que ha concebido el cine en sesenta años de historia. Barden utiliza desde el *ralenti* más primitivo hasta la más necesaria sobreimpresión y la cámara juega desde el principio hasta el fin el papel de bomba inyectora de plasticidad en un ambiente anémico y pobre. Este ejercicio mecánico y pendante de un director que parece estar convencido de que ha redescubierto el cine, podría tener justificación si la imagen bastara para narrar; es decir, si la técnica fuera suficiente para crear un mundo. Pero ésta se convierte en un sobreañadido a los diálogos incesantes de los personajes, que necesitan, además, ser subrayados y fortalecidos con la intervención de un narrador. *Cómicos* en un ejercicio de técnica, pero de técnica inútil; una gigantesca catedral barroca tan llena de hierba que los visitantes no pueden apreciar un solo de sus detalles.

Barden parece haber eliminado una buena parte de estos errores en *La muerte de un ciclista*, obra sin lugar a duda mucho más lograda que la que ocupa hoy estos comentarios. Sin embargo aquella peca también de un afán de novedad que entorpece la visión general del asunto. Pero el avance, el afinamiento que allí se nota, obliga a esperar mucho del nuevo director español, cuya principal falla es el haber abusado de un descubrimiento o redescubrimiento para ser exacto, de la técnica de encuadre. La revolución que inicia Barden dentro del cine comercial europeo vale por sí sola, pero es menester que ésta pierda su calidad de revolucionaria, deje de ser una bofetada en el aire y cumpla una función realmente cinematográfica. En otras palabras: deje de ser un modo, una manera, para convertirse en una necesidad.

Akiro Kurosawa asombró a los cineastas de occidente mostrándoles que el cine oriental había sobrepasado, pese a su relativa juventud, a una industria más preocupada por el tamaño de las pantallas y la dirección del sonido que por la calidad de sus productos. *Rasho Moon*, la primera de sus películas ganó premio en todos los festivales cinematográficos europeos y los ojos aburridos de los cinéfilos, se volvieron esperanzados hacia el Japón. Después de tres años, el nombre de Akiro Kurosawa regresa con una película que, lejos de ser inferior a *Rasho Moon*, la supera en muchos aspectos: *Los siete samurais*. La historia no puede ser más sencilla: una lucha entre ladrones y guerreros profesionales. La batalla dura sesenta minutos, un verdadero *tour de force*, una prueba de fuego para el director. Pero el escollo parece haberle importado bien poco al japonés para quien el cine no tiene sólo una intención plástica o literaria, sino se constituyen un mundo sobre el cual se va levantando una posibilidad por pie de filmación. La técnica (ésta sí realmente revolucionaria) ha sido puesta al servicio del tema; hace parte de él pues se limita a seguir las incidencias y a mostrarlas dentro de su peculiar manera de presentación. No ocurre aquí, como en las dos películas anteriormente comentadas, un divorcio entre la técnica y la expresión, pues esta es en sí expresiva y se justifica por sí misma. En rigor no puede hablarse de técnicas si se comprende

E L C I N E

Por Antonio MONTAÑA

EN MUY CONTADAS ocasiones al aficionado al cine se le había presentado la posibilidad de ver y comparar cuatro modalidades de la técnica cinematográfica, encerradas en igual número de películas de tendencia similar. La exhibición de *Cómicos*, *Trapezio*, *Los siete samurais* y *El globo rojo*, cintas realizadas por directores del que puede llamarse dentro del cine comercial género grande, dio oportunidad al cinéfilo de establecer un paralelo entre dos modos de enfrentarse, con medios iguales, al problema de narrar con imágenes una historia. Estas dos formas pudieran definirse de una plumada. Pero tal vez sea más conveniente intentar el planteamiento de situaciones y extraer de allí una síntesis apropiada.

Cómicos, de Barden y *Trapezio* de Carol Reed pertenecen al grupo de la técnica pura que en esta ocasión se convierte en una especie de lujoso abrigo de pieles que cubre los defectos de un tema débil y ejerce el oficio de morfina sobre el espectador que, deslumbrado por la coherencia se olvida de que el cine no sólo está constituido de forma. Barden y Reed son virtuosos y su afán de perfección técnica los conduce a preferir el sonido del instrumento, a la calidad de la música ejecutada. *Trapezio* tiene el encanto de un zapateado de Sarazate ejecutado por Heifetz, pero no pertenece al tipo de películas que, como *El tercer hombre* bastan para incluir un nombre en la historia del cine. La técnica ha sido puesta al servicio de un tema inútil, de una historia digna de figurar en los *magazines* que inundan de lágrimas los ojos de las muchachitas cursis. En realidad, nada había que con-

tar pues la novela termina en el principio y las páginas interiores son las evoluciones que un buen mozo logra hacer saltando de un trapezio al aire. Sobre esta nadería y sobre las morbideces de la Lollobrigida ejercita Reed su conocimiento y sabiduría cinematográficos, pero ni el mejor cocinero logra un buen plato con sólo un trozo de carne podrida. Reed quiso probar que dentro del comercialismo que invade al cine pueden hacerse buenos films si se conoce el oficio. El fracaso de su intento no demuestra nada, pero quizá la experiencia le enseñe que es mejor regresar al camino de *El Paria de las Islas* que intentar hacer un nuevo paria del trapezio.

Cómicos, de Barden, el director de *La muerte de un ciclista*, sin tener la deleznable calidad de *Trapezio* tiene varios puntos de contacto pues como en ésta, la historia falla por su base y el



Secretos de mujeres, "tendencia impresionista"



en 3 tamaños



EL NUEVO TAMAÑO
FAMILIAR



EL NUEVO TAMAÑO
GRANDE



EL TAMAÑO
NORMAL

INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola





POPULIBROS PRESENTA:
EXTRAORDINARIAS OBRAS
QUE SERAN UNA:

BOMBA

EN LOS ACTUALES MOMENTOS!

¡Rasguemos la niebla enigmática del Misterio!... ¡Aclaremos sospechas y dudas acerca del Cosmos infinito!... ¡Disipemos perplejidades que Excitan inútilmente la Imaginación y corramos el espeso velo de la Ciencia, para documentarnos debidamente sobre los Ovnis, (Objetos voladores no indentificados). El Populibro La Prensa, El caso de los Ovnis, puede resolver muchas de nuestras preguntas. ¡Le interesará desde el principio hasta el fin!...

Historia secreta de los crímenes de Stalin, ... un Populibro ¡Sensacional! ¡El más infame capítulo en los anales del asesinato colectivo!... descrito por Alexander Orlov, quien presenta al público los Hechos ocultos hasta ahora, sobre los crímenes de Stalin!... ¡La trágica Rusia, descubre la Verdad de su terrorífica doctrina!... ¡La inquietante atmósfera de Angustia que se respira en Moscú!... Y toda la Cruenta realidad de ese pueblo que vive bajo la eterna amenaza de la Nkvd!...

Por Monseñor FULTON J. SHEEN Obispo Auxiliar de Nueva York

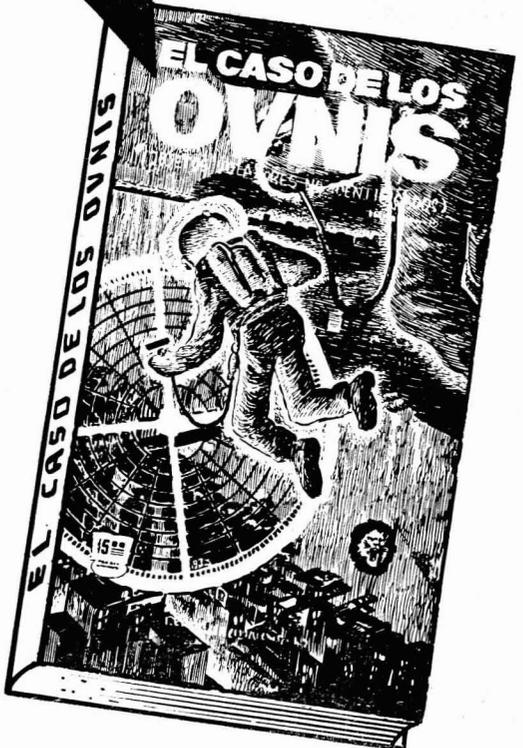
CAMINO A LA PAZ INTERIOR

2

Camino a la paz interior. ¡Una obra que abre nuevos senderos de Esperanza sobre bases de optimismo y espiritual orientación!... ¡Las palabras del Obispo Fulton J. Sheen, entrañan un mensaje de especial significado para la humanidad!...

Este escritor religioso brinda a sus millones de lectores, la amplitud de su criterio y los sensatos conocimientos de su madura Sabiduría. Camino a la paz interior, es un tratado de psicología, escrito con la percepción típica del Hombre que ha dedicado su vida al estudio del anhelo humano, de adquirir esa difícil paz espiritual que todo ser ambiciona.

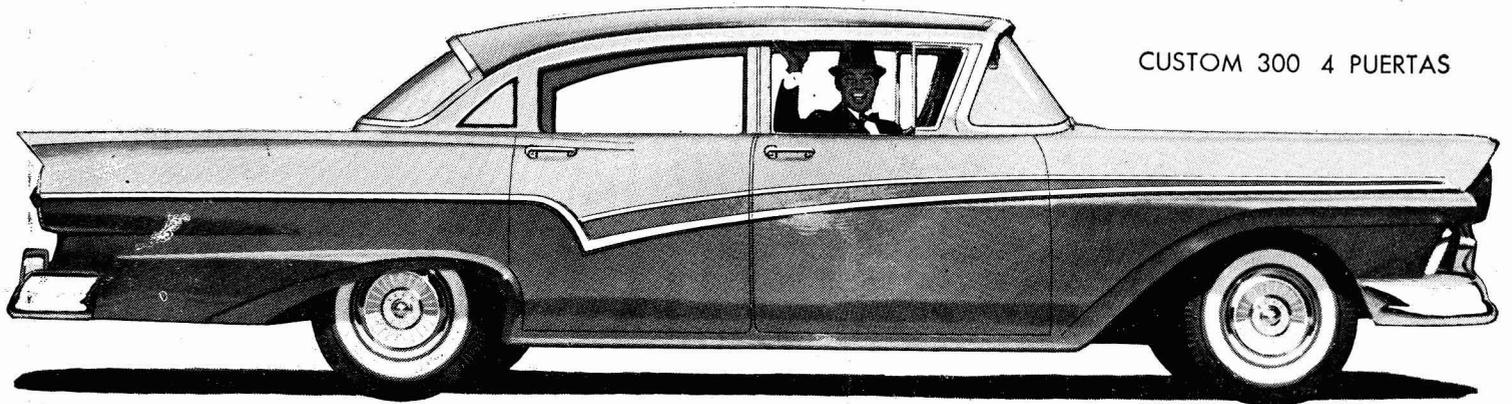
\$5.00 VOLUMEN



Editor de Periódicos, S.C.L.

POPULIBROS "LA PRENSA" SE VENDEN EN TODAS LAS LIBRERIAS

¡ USTED es la NUEVA "dimensión" en FORD 57 !



CUSTOM 300 4 PUERTAS

Vea al distribuidor de su localidad

FORD 57

AGENCIA CENTRAL, S. A.
REFORMA No. 342 BIS

LIZ MOTORS, S. A.
AV. INSURGENTES No. 116

COMERCIAL NACIONAL, S. A.
NIÑO PERDIDO Y AV. CENTRAL No. 14

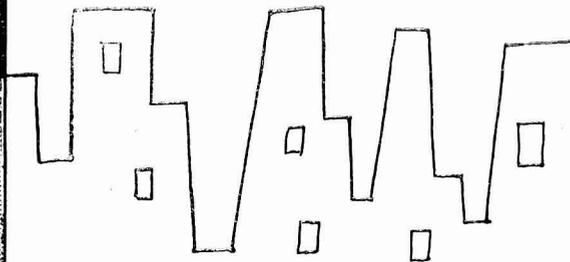
BUSH, S. A.
AV. JALISCO No. 127

LLANO, S. A.
MORELOS No. 73

AUTO PRODUCTOS, S. A.
BUCARELI No. 116



El punto de sazón



Desde la más remota antigüedad, los hombres han gustado de condimentar con sal sus alimentos.

No obstante su pequeñez, los granitos de esa substancia son indispensables para poner la comida en su justo punto de sazón.

Las partículas de cemento son todavía más pequeñas que los granitos de sal; pero también ellas son algo muy importante, porque el cemento es el

material que proporciona resistencia, ligereza y durabilidad a las construcciones.

Como el cemento representa escasamente el 3% del costo de una obra moderna, sin incluir el valor del terreno, emplee usted siempre el mejor cemento, cueste lo que cueste.

Emplee CEMENTO TOLTECA de rápida resistencia alta (Tipo III). El más costoso pero el más eficiente.

CEMENTO TOLTECA

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

ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD
EN
ESTA REVISTA



12-35-72

*más
ahorro
mientras
más
familia
llevo . . .*



Y mis vacaciones en *EUROPA* serán perfectas, pues me acompaña toda la familia. Mi mujer paga por su pasaje \$ 300.00 dólares menos de su costo normal, con los que seguramente comprará perfumes en *FRANCIA*. Mi hijo mayor también ahorra \$ 300.00 dólares en su pasaje redondo y con toda seguridad comprará esa escopeta en *ALEMANIA* que tanto quería. Aún así el boleto de mi hija mayor me cuesta \$ 300.00 dólares menos y además podrá darle el gusto de conocer toda *EUROPA* y proporcionarle una experiencia que nunca olvidará. Mis dos pequeños me cuestan exactamente la mitad de su boleto redondo, y con la diferencia de éstos, puedo yo pagar mi pasaje completo. *Sí señor, aunque parezca increíble más ahorro mientras más familia llevo.*

A LA VANGUARDIA DEL PROGRESO

AIR FRANCE

la red aérea más extensa del mundo.



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

ESTA REVISTA

se encuentra a la venta en las principales
librerías, galerías de arte y Facultades de

LA

Ciudad Universitaria

LIBRERIA UNIVERSITARIA
Justo Sierra 16 y Ciudad Universitaria

Textos de Orozco. Por Justino Fernández. Estudios y fuentes del arte en México. N° IV.

Principios de sociología criminal y de derecho penal. Por Raúl Carrancá y Trujillo. Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales.

Schiller desde México. Por Marianne O. de Boop. Ediciones Filosofía y Letras, N° 1

El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría. Por Fray Agostino Gemelli, O. F. M. N° 2.

Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico. Por Gabriel Marcel. N° 3.

Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830. N° 4.

Imprenta Universitaria



LA MARCA DE PRESTIGIO EN APARATOS ELECTRONICOS PRESENTA A LA CONSIDERACION DE LOS AMANTES DE LA BUENA MUSICA, SU LINEA COMPLETA DE APARATOS DE ALTA FIDELIDAD, PARA TODAS LAS NECESIDADES ECONOMICAS Y TECNICAS.

FLAVIO FRANYUTTI LEBRIJA

MONTE BLANCO N° 835.

LOMAS. TEL.: 20-45-48.

REVISTA BIMESTRAL CUADERNOS

DEL

CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

N° 22 — Enero - Febrero 1957

Dignidad de la inteligencia

De grata recordación

Vigencia de lo español en América

Viaje por la U.R.S.S.

Aspectos de la civilización

Unamuno y la idea de la realidad

La revolución húngara de octubre

El Occidente no tiene derecho a llorar

Pío Baroja y su obra

IGNAZIO SILONE

AMÉRICO CASTRO

JORGE MAÑACH

ALBERTO MORAVIA

ALDOUS HUXLEY

J. FERRATER MORA

FANCOIS BONDY

MANES SPERBER

RAMÓN SENDER

OTROS TEXTOS DE

Germán Arciniegas, Luisa Mercedes Levinson, Alejandro Casona, Eugenio Florit, Mario Maurin, Marc Alexander, Víctor Alba, etc.

El más alto exponente del pensamiento libre en castellano.

De venta en las buenas librerías

Pedidos y suscripciones:

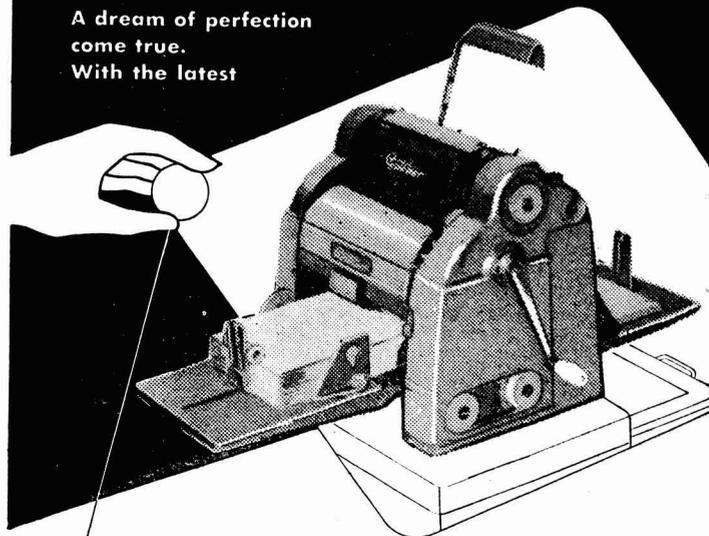
LIBRERIA ARIEL, S. A.

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

The New

Gestetner!

A dream of perfection
come true.
With the latest



CONTROLLED

FEEDING
INKING
DELIVERY

Ask for a demonstration with no obligation on your part. Write or phone, and our representative will visit you

Take advantage of the following services offered **only** by Gestetner:

● **Electronic Stencils**

The very latest method of producing illustrations, office forms, etc., on stencils Electronically

● **Photographic Stencils**

For any type of illustration

● **Printed Stencils**

Available in 75 different printers' types

● **Free Mechanical Service**

DUPLICADORES

Gestetner S. A.

Balderas 51-A Tel. 10-16-73 12-13-36 México, D. F.

Chocolate

MORELIA PRESIDENCIAL

*Antiguo
del Asilo
de Morelia.*

ELABORADO Y GARANTIZADO POR

LA AZTECA S.A.

LA FÁBRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MÉXICO

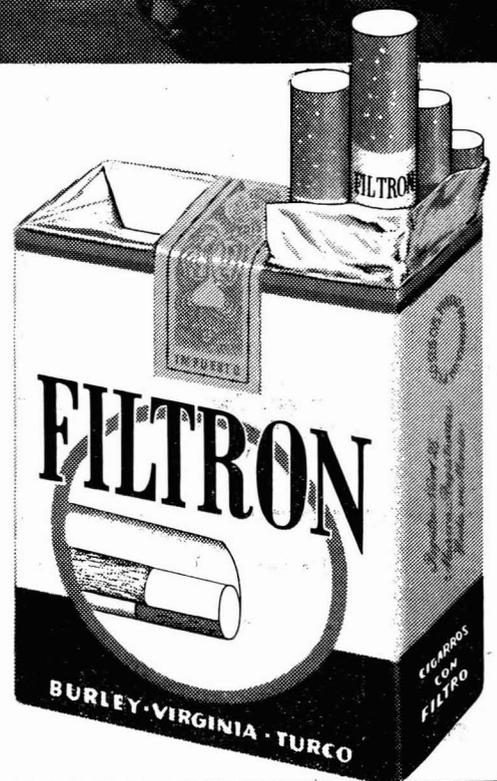
Rico...
ahora todas mis amigas
me ofrecen **FILTRON!**



FILTRON

CON FILTRO... Y CON SABOR!

\$ 2.00 Cajetilla



ésta únicamente como una suma de artificios de orden mecánico. Es necesario dotar al vocablo de una mayor elasticidad, darle un significado similar a lo que representa dentro del diálogo, el idioma: el medio que hace posible la comunicación, el intercambio de ideas y sensaciones provocadas por una situación común. El idioma de *Los siete samurais* no es el erudito que emplea el director de *Cómicos*. Por el contrario: es el más simple y primitivo; se limita a contar un hecho, a desarrollarlo y darle la necesaria conclusión. No puede establecerse una separación entre el modo de contar y lo que se cuenta, ya que cada una de estas partes complementa a la otra. Así ha logrado Kurosawa una película unitaria, en la cual, siguiendo el hilo conductor de la técnica y la trama, se funden elementos tan diversos como la épica y la lírica, conservando cada cual su exacta importancia y dimensión.

El mejor cine occidental envidiaría momentos como el encuentro amoroso en el bosque, pleno de ternura y poesía o los aspectos plásticos de una batalla en la que los rostros de los luchadores se revisten de la fría pero no por eso menos hermosa apariencia de las máscaras. El exacto ritmo de cada una de las secuencias, la medida duración de las escenas, su fugacidad en ocasiones misteriosa, tiñe de magia una película que, realizada por un director con menos "garra" que Kurosawa, hubiera sido una cinta de acción más.

Dentro del ambiente de calor y violencia que se desprende de *Los siete samurais* nacen caracteres tan fuertes y bien definidos que parece a veces difícil encontrar, dentro de la historia del cine de acción, un antecedente más completo. Los aventureros de *La diligencia* comparados con los siete guerreros y los campesinos, semejan las desleídas imágenes de un viejo libro de estampas. Cada samurai es dueño de una personalidad recia y su contorno psicológico ha sido dibujado con precisión: allí están el amante de la perfección, el purista de la guerra; el guerrero frío y metódico; el aventurero locuaz y desquiciado; el aprendiz miedoso y basta una fugaz aparición en la pantalla para que ésta se llene del mundo que representa cada uno de los personajes.

No es ésta, sin embargo, la única aportación de Kurosawa al cine: hay algo más; algo que se desprende de la totalidad del film y que se convierte en la esencia de la película: un nuevo concepto del cine de acción. Sesenta años de films americanos y europeos sobre el tema habían convertido al género en algo monolítico que sólo el talento de cuatro directores lograba en ocasiones salvar. Pero aun esto estaban limitados al lugar común. El dilema estaba basado sobre dos posibilidades de situación y una de resolución. La anécdota se presenta engarzada a la acción y sólo tiene por fin justificarla. Existe una diferencia de matiz entre una película de Huterling —pongamos por caso— y el *Shane*, de Stevens, pero una y otra pertenecen a la familia del *Western*, donde necesariamente la unidad tiene que identificarse en los dos polos: anécdota-movimiento e historia-acción que deben sobreañadirse entre sí. Lograr el balance sobre dos aspectos antagónicos sólo puede lograrse medianamente. Kurosawa salta esta barrera: elimina una de las partes que



Globo Rojo, "poesía pura"

habían constituido tradicionalmente la estructura de este tipo de cine. El espectador queda entonces metido en la gran telaraña del movimiento. No tiene importancia entonces la realidad o la irrealdad del asunto; la línea ondulante de la aventura puede conducirnos a los más extraños parajes, transportarnos directamente de la violencia a la poesía, de la historia a la absoluta detención del tiempo.

Si *Cómicos* pertenece al género de la técnica pura, *Balon rouge* pertenece al de la poesía pura. La imagen cumple con el imperativo cinematográfico de narrar un tema que literariamente podría no tener ningún valor, pero que trasladado al cine, convertido en dinamismo y color, cobra la solidez de una obra maestra. *Balon rouge*, no es simplemente el ejercicio mecánico de un virtuoso. Las posibilidades que entrega el cine a un creador de ambiente y situaciones, han sido aprovechadas en su totalidad. La pequeñez del tema comparada con la madurez de la realización, demuestra que el cine es, fundamentalmente, creación.

Junto con Alf Sjöberg, Igmarr Bergman representa dentro del cine sueco, la tendencia formalista. Discípulo de Sjömtrom y Stiller, Bergman se formó en la disciplina clásica. El cine sueco de la época muda era uno de los más ricos de Europa, pero con el advenimiento del parlante desapareció prácticamente de los mercados.

Sólo hasta 1942 Suecia logró producir un film de verdadera importancia:

Arriçsgaron sus vidas, de Alf Sjöberg. En 1944 otra película de este mismo director, ganó el premio a la mejor cinta extranjera exhibida en los Estados Unidos. El tema había sido extraído de una novela de Igmarr Bergman y adaptado por éste al cine. De allí en adelante, su nombre ha estado asociado a la producción cinematográfica de su país, en calidad de argumentista, fotógrafo y director. A él y a Sjöberg se deben los films más importantes producidos por Suecia durante el último decenio.

Crisis la primera película que dirigió Bergman puede considerarse como un anticipo de su estilo: lirismo en el tratamiento del tema, precisión y fortaleza en el desarrollo de los personajes. Y estas características son las que se hacen más patentes en *Secretos de Mujeres*, la película de Bergman que actualmente se exhibe en uno de los cines de esta ciudad.

La técnica de los *Sketchs* no es nueva en el cine. Utilizada por primera vez por Cenina en 1916, ha sido aprovechada en multitud de ocasiones por directores de las cuatro partes del mundo y casi ha llegado a convertirse en la salida fácil de argumentistas sin imaginación. *Secretos de Mujeres* es la primera cinta sueca que recurre a presentar cuatro historias añadidas entre sí únicamente por la similitud de situaciones, si así se puede llamar a la infelicidad matrimonial de los personajes que desfilan por el film de Bergman.

Tres de los sketches merecen nota aparte, pues en ellos está patente la calidad del director, posiblemente uno de los más finos cinematografistas europeos contemporáneos. Se han utilizado allí el montaje y las sobreimpresiones no como una demostración de técnica, sino como una necesidad de la acción. Las primeras escenas de la película, una rana que croa y salta, son muestra del mejor cine y bastarían por sí solas para demostrar las posibilidades de Bergman.

Las cuatro historias, pertenecen a la pluma de Hasse Elkmalm, autor también del libreto de *Un solo Verano de Felicidad*. La tercera de ellas, fundamentalmente teatral fué explotada por Bergman a la manera del director de *La Soga*. Se compone de una sola secuencia y es a la cámara a quien toca en suerte dotar de agilidad y vida el reducido ambiente de un asesor. Quizá esta secuencia es lo mejor de la cinta, si se exceptúa un baile, el Can Can, casi cine puro de tendencia impresionista. El ambiente del segundo cuento es una obra maestra de los claros oscuros.

T E A T R O

U N A C O M E D I A M E X I C A N A

Por Francisco MONTERDE

Las compañías de comedia y drama no aguardaron esta vez la llegada del mes de febrero, para recobrar su ritmo, según la tradición hispana que repercutió muchos años en la vida teatral capitalina.

En la mayoría de los teatros de México sólo hubo una breve pausa, de las dos

últimas semanas de diciembre a los primeros días de enero. Ya no habrá que repetir, pues, aquella frase con la cual se disculpaba la timidez de los empresarios.

La "dura cuesta de enero" se superó aquí, al anticiparse la alborada, aun dentro de los días invernales, con la apertura de una docena de salas de espectáculos, que ha animado a otras compañías a seguir su ejemplo.

EL TEATRO DE LA COMEDIA

Entre los teatros que volvieron a abrir al público sus puertas en el mes de enero, se cuenta el teatro de la Comedia, donde ahora está representándose una nueva obra de Rafael Solana Jr.: *A su imagen y semejanza*.

Ese teatro, que inició con acierto sus actividades al inaugurarlo Celestino Gorostiza, con el estreno de su comedia *Columna social*, surgió —a iniciativa del mismo Solana— para ser, preferentemente, hogar de comediógrafos mexicanos.

Si no lo ha sido de manera constante, porque una voluntad, por firme que sea, tiene que acatar las opiniones contrarias de un grupo de coaccionistas que coacciona a aquélla, sí ha servido para que en él se monten obras de autores mexicanos, más o menos afortunadas, que han alternado con las extranjeras.

PERSPECTIVA DE UN COMEDIÓGRAFO

Rafael Solana Jr., crítico militante, bien preparado para opinar sobre imágenes, diálogos y notas, ha sido —antes y después de pasar por las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM— poeta, novelista, cuentista y ensayista.

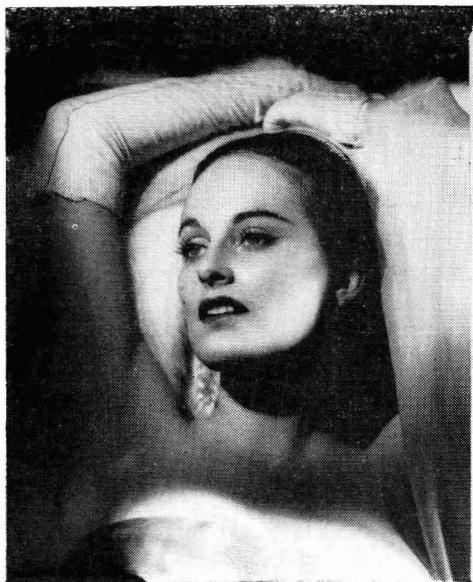
Tras la experiencia recogida a través de sus múltiples ejercicios literarios, llegó a la escena, hace un lustro, con el éxito inicial: *Las islas de oro*, al que siguieron otras obras —hasta tres en un mismo año—, con prisa juvenil que sólo tuvo una tregua, el año precedente.

Solana, que ha pasado por la escena sin que logre retener mucho tiempo su mirada, dispuesto a abarcar a la vez diversos campos, alcanzó la madurez, como autor dramático, al estrenarse en 1955 *Debiera haber obispos*.

"A SU IMAGEN Y SEMEJANZA"

Este título —que procede, claro está, de un versículo bíblico, al cual alude uno de los personajes, en parlamento próximo al clímax— corresponde a una nueva comedia de Solana, sugerida por sus contactos con la vida musical, como las páginas de *La música por dentro*.

El desencanto de un director de orquesta que ve triunfar a otros por su apostura y movimientos, le hace urdir la superchería en la que tiene como cóm-



"su armónica belleza"



"se afirmó como primer actor"

plices a su propia esposa y a un memorizador que lo suple, como director extraordinario.

El amor desvía el plan —menos inverosímil en su realización que en la forma en que lo expone, con efectos teatrales previstos, el personaje que aparece como director, no sólo de orquesta— y el desenlace, lógico, resulta a pesar de ello inesperado para los espectadores.

UN "CUARTETO" TEATRAL

Como casi siempre que un autor dramático limita hasta el mínimo el número de los personajes que intervienen en una acción, las cuatro figuras, humanas —no obstante que se ven los hilos de las marionetas que coinciden en los dedos ági-

les del director— cumplen con justeza sus funciones.

El director de orquesta que ha saturado el ambiente en que actúa; la esposa, cuyas transitorias infidelidades aquél estimula secretamente; el solista de aspecto exótico y nombre sugerente por las resonancias en él contenidas, y el simulador que es simple reflejo de quien lo creó "a su imagen y semejanza", forman un teatral cuarteto.

La comedia, que principia y concluye con diálogos telefónicos —en los que el público añade la parte que no escucha—, sigue una línea bien trazada, con malicia de autor que apunta, en la última frase, la reanudación del proceso.

INTERPRETES, DIRECCION

Lorraine Chanel, la actriz que con esta obra pasa de la pantalla a la escena —la primera que aparece ante los espectadores—, justifica, no sólo por su armónica belleza, la elección para actuar junto a Guillermo Orea, que se afirmó como primer actor en 1956.

Con ambos, seguros en dicción y matices, alternan los actores jóvenes Ramón Gay y Noé Murayama —para quien el papel de solista parece cortado especialmente—, y a ellos se une, oportuna, la voz de Rubén Zepeda Novelo, a través del micrófono.

Luis G. Basurto, secundado por Héctor Gómez, dirigió *A su imagen y semejanza*, que para él no ofrecía dificultades ni planteaba problemas, y la escenografía fue atinadamente resuelta por David Antón.

LIBROS

PEDRO CAFFAREL PERALTA, *Díaz Mirón en su obra*. Editorial Porrúa. México, 1956. 179 pp.

Ventajoso como puede ser para el crítico el conocimiento personal del artista, por otra parte puede ser también motivo de ofuscación. El juicio de la crítica tiende a oscilar reclamado por atracciones ajenas al arte, sobre todo cuando se trata de un hombre como Salvador Díaz Mirón: sus desgracias merecen simpatía; sus violencias repugnan. Y el que debiera ser análisis sereno de la obra, acaso tome intempestivamente los derroteros de una exposición en favor o en contra del hombre.

Caffarel Peralta conoció y trató "con alguna proximidad al poeta"; y afrontando los mayores peligros a que esta circunstancia lo enfrenta, se decidió a escribir tal estudio como éste, en que la obra del poeta aparece explicada, precisamente, en razón directa del hombre.

El fin que se propone en estas páginas es demostrar la inexactitud de la opinión, generalmente admitida, de que en Díaz Mirón hubo dos poetas: el romántico y el parnasiano; la que se sustenta como si cierto momento "significase la muerte de un hombre y el advenimiento de otro". A esta opinión Caffarel Peralta opone el resultado de sus estudios, con que mira a probar que Díaz Mirón fue romántico siempre, y que en el cambio de su técnica hubo sólo una depuración determinada por graves traumas psicológicos. El no ve sino

una "conversión", donde generalmente se buscan diferencias esenciales.

La "conversión" hubo de efectuarse cuando el poeta estuvo preso por haber dado muerte a un hombre. "Ahí, para publicar a los siglos su venganza", dice el autor de este libro, "el orgullo de un poeta, mártir del genio, patológico y monstruoso, se convirtió. Abjuró de la lírica fácil —el romanticismo— y al acicate del sufrimiento nació 'la estética del brusco estímulo mayor'. Para que los siglos lo respetasen era necesario labrar la venganza en los más duros mármoles y dominar las más rebeldes formas, bien que sin otros cinceles que los de su inmutable estro"... De manera que en Díaz Mirón hubo siempre un solo poeta, como hubo siempre un solo hombre. Y para demostrar que esto es así y no de otro modo, examina numerosos aspectos, entre los más representativos de la lírica díazmironiana, aplicando, cuando la ocasión lo requiere, el más minucioso análisis estilístico.

Especial importancia tienen los temas tratados bajo los rubros: "La estética del brusco estímulo mayor", "Ideas directrices" y "Persistencia de estructuras románicas". Pero todas las partes del libro, aun las menos tensas, concurren congruentemente al logro del proyecto inicial. En todas se refuerza la tesis de que internamente existe una inalterable unidad en la trayectoria poética de Díaz Mirón.

Las dificultades sugeridas ya por el título que le puso a su trabajo, fueron superadas felizmente por Caffarel Peralta. Atemperando su entusiasmo hacia la auténtica poesía díazmironiana que tanto admira, y dominando su despego hacia el temperamento "lóbrego y brusco" que en ella se expresó, concilia todos los elementos para formar un juicio imparcial y objetivo. Viene a decir, en resumen, que la poesía de Díaz Mirón es la obra perdurable, única, de un individuo perteneciente a cierto tipo de romántico enfermizo.

Este juicio tal vez no les guste a todos; pero todos debieran considerarlo con atención.

A. B. N.

LUIS REYES DE LA MAZA, *El Teatro en 1857 y sus antecedentes*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1956. 430 pp.

Este libro es el primero de una serie de estudios referentes a la época de la Reforma, que el Instituto de Investigaciones Estéticas publicará con motivo del Centenario de la Constitución de 1857. No es, ni pretende serlo, un análisis de la literatura de esos años, ni un estudio del teatro en dicho tiempo, sino únicamente una aportación a la historia del teatro en México, que debe ser escrita.

Se trata de un trabajo de recopilación: documentos de 1855 a 1857, consistentes en programas y crónicas de las obras que entonces se ponían en escena.

De la importancia de esta aportación se puede juzgar, si se toma en cuenta lo difícil que es llegar hasta los originales de estos documentos, que se hallan sólo en la ciudad de México, en las colecciones de periódicos de hace cien años; y por otra parte, lo necesario que es para el historiador incluir en sus investigaciones los programas completos, con los nombres de los actores y los costos de las entradas. Pues es claro que si por los títulos de las obras y por los nombres de los autores se puede entender lo que era el teatro en su aspecto literario, sólo conociendo lo que se refiere a los actores y a los precios de las localidades se tendrá una idea completa del lugar que ocupaba el arte teatral dentro del marco económico y social de su época.

Con esta mira el recopilador echó mano de numerosas crónicas —muchas de ellas anónimas—, ya que los repartos sólo aparecían en los programas repartidos a mano en hojas sueltas; pero si los periódicos no los publicaban, en cambio las crónicas al tratar de la actuación de los intérpretes, sí mencionaban completo el reparto.

Así, este libro pone al alcance de toda persona interesada en la historia del teatro en México, un material que de otro modo tal vez le sería inaccesible.

A. B. N.

MARÍA MONTESSORI, *El Niño*. Secretaría de Educación Pública. México, 1956. 261 pp.

El traductor, J. Rodolfo Lozada, conoció esta obra en la edición francesa de 1935, estando en París. Y al punto se hizo el propósito de darlo a la publicidad en idioma español, para ponerlo al alcance tanto de los educadores como de los padres de familia mexicanos.

Y es de esperarse que a todos interesará su lectura. Porque a pesar de estar escrito con toda la autoridad que le daban a la educadora italiana sus estudios y su experiencia, este libro no es, sin embargo, un tratado de pedagogía, ni lo parece en ningún instante; no es sino un conmovedor alegato en favor de los niños.

La doctora Montessori, aun reconociendo el alcance del movimiento social desarrollado últimamente en favor del niño, lo considera todavía como un ser olvidado de la sociedad y de los mismos que lo aman, que le dan y conservan la vida. Señala todos los errores de que los adultos lo hacen víctima por ignorancia o simplemente por el derecho que les da su calidad de adultos. Y reclama para él no sólo amor, sino también respeto.

De manera que así como se combatieron la mortalidad y las taras infantiles por medio de la higiene, debemos aplicar una higiene psíquica merced a la cual, entendiendo el alma del niño, lo ayudemos en su desarrollo espiritual, para evitarle deformaciones que acabarían por hacer de él un hombre que ha "perdido el paraíso de la vida".

Buen acuerdo fue el de la publicación de este libro en México, porque en sus páginas hay luces que no cruzarán en vano los ámbitos pedagógicos de nuestra patria.

A. B. N.

RAÚL PRIETO: *Hueso y Carne*. Colección Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica.

Raúl Prieto ha reunido en este volumen, sus impresiones acerca de algunos problemas de gran actualidad; utilizando en su descripción una ironía que los pone al desnudo de la crítica más débil. Su intención literaria no admite una sola forma de exteriorización, sino que utiliza como medio expresivo un lenguaje que se adapta a fórmulas distintas, en las que caben el relato, la anécdota, el diálogo y el cuento.

Su libro no ofrece una unidad de temas. Sus personajes son los mismos que encontramos en el trato diario. Los problemas de que están rodeados son el fruto de una injusta interpretación de los valores humanos. La vanidad, la miseria, la degradación, situadas en la capa principal que les corresponde, alcanzan en su descripción el clima de actualidad desde el cual ofrecen mayor vulnerabilidad para ser interpretadas. Desde este punto de vista, el libro de Raúl Prieto es un documento que refleja, con una gran sensibilidad, la desnaturalización de ciertas finalidades que han perdido su primitiva intención.

En cuanto al estilo, el libro no ofrece ninguno. No existe en sus páginas un índice que renueva el ánimo del lector. Sus descripciones, lejos de alcanzar una profundidad que entusiasme, revelan una complicada búsqueda que se traduce en una oscuridad confusa. Existen momentos en que todo parece transcurrir con llaneza en la mente del escritor, el cual, celoso de la intimidad de sus reflexiones, sólo deja asomar al final del relato un chispazo de ingenio desprovisto del necesario preámbulo para su justa interpretación. Los diálogos se resuelven en el cuerpo de la narración y de cuando en cuando permiten ser advertidos, gra-

cias a una inconsciente separación de las líneas. Estos defectos de construcción hacen que los cuentos pierdan una gran parte de su emoción e intensidad. Sin embargo, el libro de Prieto cumple con su intención primitiva, que es la de presentar un cuadro de impresiones, tratado desde un punto irónico y rebelde.

H. G.

CELESTINO GOROSTIZA. *Teatro mexicano del siglo xx*. Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 741 pp.

Toda antología implica una crítica porque supone un juicio seleccionador. Y es natural, porque cada criterio obedece a un gusto especial, condicionado por múltiples y diversos factores. Schücking, en *El gusto literario*, vincula estrechamente el gusto del artista y el del público con la sociología. Y, ciertamente, el del crítico y el del antologista no escapan a ello tampoco. De aquí que una selección como ésta agrade a unos y desagrade a otros. Pero, de cualquier manera, admítámoslo, es un útil documento para valorar lo que actualmente se está haciendo en el teatro en México.

Antes de la temporada definitiva de 1945-46, los autores mexicanos habían perdido de vista una circunstancia que, irremediamente, va aparejada al teatro: el público. El teatro experimental, en la intimidad de sus tanteos, se había encerrado demasiado en sí mismo. La generación del 28, como la llama Gorostiza, intuitiva o conscientemente, atiende al problema y modifica el curso de su producción. Xavier Villaurrutia es el ejemplo más notorio; la distancia que separa a sus obras en un acto de sus obras extensas, es la misma que separa al teatro experimental del que posteriormente se produjo. Cuando en la temporada 1945-46 se termina con el teatro experimental, se abre un nuevo camino al teatro mexicano.

La obra de Gorostiza abarca exclusivamente desde ese período hasta la fecha. Diez autores en total aparecen en el libro. Desde Salvador Novo, que indirectamente entronca con la generación del 28, hasta Héctor Mendoza, el más joven. El prologuista hace ver que un denominador común vincula todas las obras —se abandona una pretendida universalidad por una cotidianidad más nuestra—, pero a pesar de ello la temática comprende los campos más diversos. Por una parte el problema social en *La culta dama* de Novo, por otra parte y sin contrastes el problema planteado por Sergio Magaña en *Los signos del Zodiaco*. Dos mundos provincianos son explorados: el de Emilio Carballido y el de Luisa Josefina Hernández. El difícil problema de la juventud en la obra de Héctor Mendoza. El problema sexual en la de Ibarguengoitia.

Indiscutiblemente que todos tienen algo bueno y algo malo. Pero, querámoslo o no, es el teatro que actualmente se está haciendo.

Este libro es el tercero de una serie que constituye una valiosa y meritoria tarea. A través de ellos se puede adquirir una versión panorámica de lo que el teatro ha aportado a la realidad mexicana desde los principios del siglo hasta nuestros días.

H. P.

LA ENSEÑANZA DEL ARTE DRAMATICO EN MEXICO EN LOS ULTIMOS 50 AÑOS

cia los cuatro puntos cardinales en busca del destino de cada uno de ellos, cerrándose así uno de los capítulos más interesantes de la historia de la enseñanza del arte dramático en nuestro país.

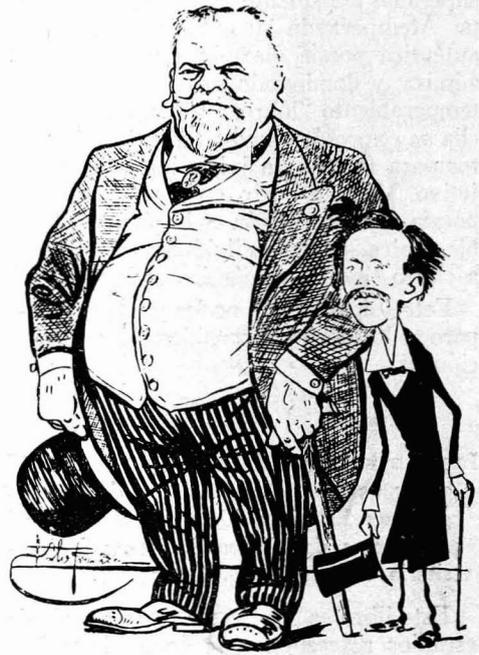
A partir de entonces cesa el Conservatorio de tener influjo en el intento de producir actores para la escena mexicana. Pasa esta misión a los teatros experimentales. El primero en tiempo es el Teatro Sintético que fundan Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez. "Este espectáculo —dice Rodolfo Usigli en su obra *México en el teatro*— clasificable dentro del género estilista, utiliza motivos mexicanos en cuya representación se busca la armonía entre los movimientos y las frases de los actores y la música y las decoraciones". Aparece después el "Teatro del Murciélago", "Derivado en exceso del Chauve-Souris" de Nikita Balief, en el que interviene, además de Carlos González y Francisco Domínguez, Luis Quintanilla, Ermilo Abreu Gómez y Ramírez de Aguilar.

De todos ellos el que tiene relativa perduración es el "Teatro de Ulises". Reunidos una noche en el domicilio de Antonieta Rivas Mercado, en la calle de los Insurgentes y Avenida Alvaro Obregón, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Manuel Rodríguez Lozano y el que esto escribe, decidimos realizar una temporada de teatro con las mejores obras europeas que pudiéramos haber a la mano, representadas por hombres de letras y ante un público seleccionado.

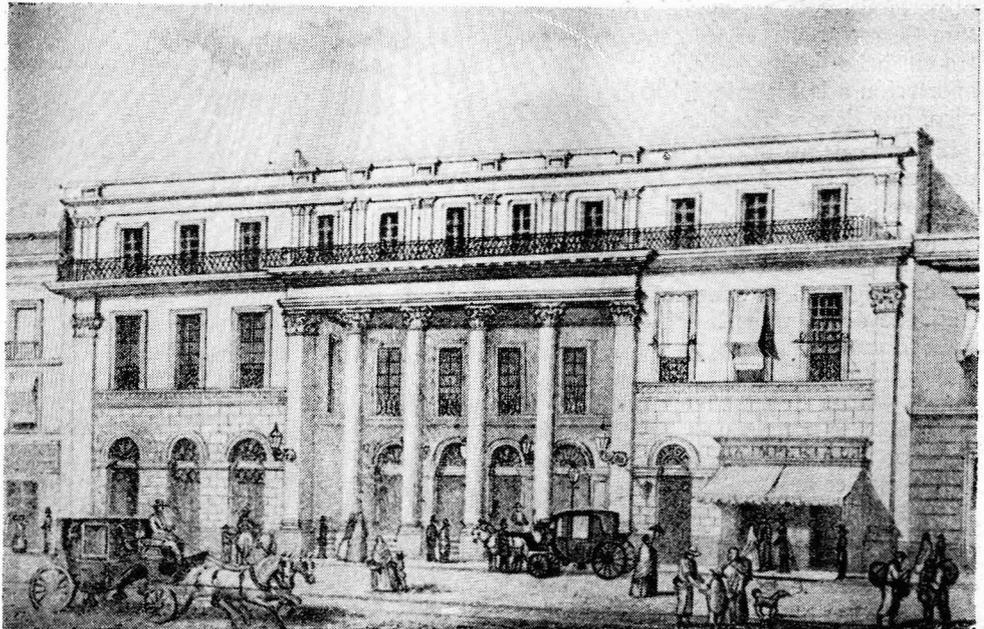
Era la época de los "ismos" y el "vanguardismo" en el teatro estaba de moda. Acabábamos de descubrir a Pirandello, a Bontempelli, a Crommelinck, a Cocteau. Se alquiló una vieja casona en la calle de Mesones, se improvisó un escenario y nos improvisamos actores unos, directores otros, pintores los de esta profesión, y así resultó un elenco que tuvo la fortuna de atraer al público de "élite" en esos años. Gorostiza, Novo y yo dirigíamos; Villaurrutia, Gilberto Owen, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre, Carlos Luquín y Delfín Ramírez Tovar actuaban. Les daban la réplica Antonieta Rivas Mercado, Isabela Corona, Lupe Medina de Ortega, Clementina Otero y Emma Anchondo. Pintaban los decorados Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano. Repertorio: *La Puerta resplandeciente* de Lord Dunsany; *Simili* de Claude Roger Marx; *Ligados* de Eugene O'Neill; *El peregrino* de Charles Vildrac; *Orfeo* de Jean Cocteau (con una "mise en scène" formidable en la que no faltó un terremoto natural que vino a darle mayor carácter a la obra) y *El tiempo es sueño* de Lenormand. El Teatro de Ulises produjo dos buenas actrices que han actuado profesionalmente en el teatro y en el cine: Isabela Corona y Clementina Otero. El Teatro de Orientación fundado por la Secretaría de Educación Pública en 1931 completa la lista de los teatros experimentales que sirven de centro de práctica a los que desean convertirse en actores profesionales y que, al promediar este siglo, cuenta con grupos tan interesantes como los que ahora tratan de dar a conocer al público las obras más importantes del repertorio moderno: "Proa", "Tea", "La Linterna Mágica", el de Seki Sano etc., formados por jóvenes que tienen interés en superar el nivel que alcanza el teatro comercial en nuestro país y aun en otros de tradición dramática aún más arraigada.

Ahora el Instituto Nacional de Bellas

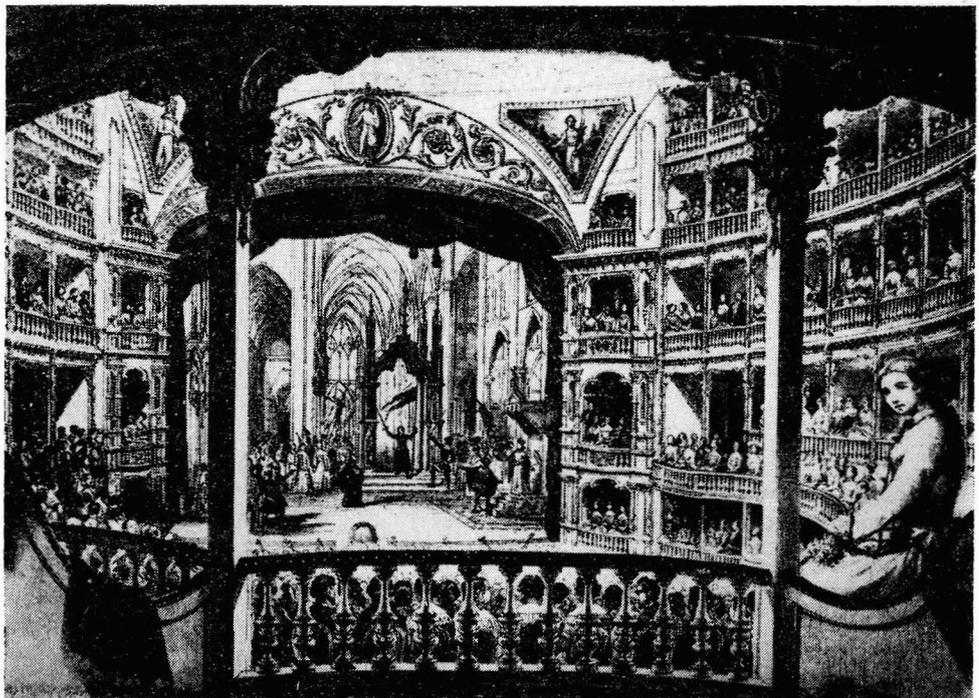
Artes tiene a su cargo la tarea de formar los actores necesarios para cubrir, en parte, la demanda que el teatro, el cinematógrafo y la televisión hacen para llenar el cometido que la vida moderna ha impuesto a estas actividades. El Instituto sostiene una Escuela de Teatro en la que se imparten las disciplinas necesarias para la formación de buenos actores. Paralelamente a esta Escuela oficial, que dirige el escritor Salvador Novo, la Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A.) sostiene una Escuela de Arte Dramático que contribuye a la formación de intérpretes de las obras que se representan en los teatros experimentales y en las películas que el cine nacional produce. Por otra parte en la Universidad Nacional, en su Facultad de Filosofía y Letras, un selecto grupo de profesores contribuye a formar artistas y autores que colaboren en la empresa de crear un teatro nacional; una etapa más en la tarea que autores, actores y críticos han venido realizando a lo largo de los cincuenta años que acabamos de considerar.



Caricatura de J. Sierra y E. A. Chávez



Gran Teatro Nacional



Interior del Teatro Iturbide