

LOS ORIGENES DEL HUMANISMO MEXICANO

Por Rafael MORENO M.



¿Existe un humanismo mexicano?

N O hay un principio o una norma de sabiduría que deba considerarse patrimonio de un solo pueblo y menos de un solo individuo. Ni siquiera los griegos, que fueron en verdad los que fundaron la cultura llamada occidental, pueden ser tenidos como creadores en un sentido absoluto. Sin embargo las verdades aparecen revestidas con el ropaje de las naciones o de los sujetos que las pensaron, pues cuando se liberan de la sujeción del tiempo y el espacio se convierten en herencia de todos los hombres, y cada pueblo, cada pensador, las reviven de una manera peculiar. Así se habla de la "paideia" griega, de la "humanitas" latina, del "humanismo" renacentista, del "neoclasicismo". Así es lícito hablar de humanismo mexicano. Aunque pueda argumentarse que el humanismo mejor es el que establece un arquetipo ideal y absoluto como término de las aspiraciones humanas, y aunque se pueda decir con razón que el humanismo de un pueblo no es fundamentalmente distinto del humanismo de otro pueblo, queda en pie la importancia de la interpretación que el hombre de México le haya dado.

Nosotros llegamos a la historia cuando el mundo había tenido ya muchas de sus experiencias definitivas, y cuando muchos comensales se habían sentado ya en el banquete de la cultura y se estaba sirviendo un manjar condimentado con nuevas especies, las especies del Renacimiento. De improviso un pueblo que surgió de la floración latina, transplanta su saber renacentista a las nuevas tierras, y de repente aparecemos con ciencia, derecho, teología, filosofía, literatura, clásicos latinos y griegos. La lengua es o la de Cicerón y Horacio o la que hizo nacer el pueblo romano en los campos españoles. El mundo indígena nos dio su sensibilidad. Abastecidos de esta manera, con razón latina y sensi-

SUMARIO • *Los orígenes del humanismo mexicano*, por Rafael Moreno M. • *La Feria de los Días* • *Apogeo, muerte y resurrección del latifundio*, por Emmanuel Carballo • *Poemas de José Carner* • *Instantáneas de la Muerte y de la Espera*, por Ricardo Garibay • *Nacho López, fotógrafo de México*, por R. Flores Guerrero • *Historia Documental de mis Libros*, por Alfonso Reyes • *Dylan Thomas*, por H. B. Martínez • *El escritor y su tiempo (Mauricio Magdaleno)*, por Mario Puga • *Gestación y vida de Fuenteovejuna en Chimalistac*, por Alvaro Custodio • *Artes Plásticas*, por J. J. Crespo de la Serna • *El Cine*, por J. de la Colina • *El Teatro*, por Francisco Monterde • *Pretextos*, por A. Henestrosa • *Libros*, por R. Leiva • *Dibujos de J. Vi-drio* • Fotos de R. Salazar y Nacho López.

...el cimiento y el áncora que da perennidad a los pueblos...

bilidad indígena, nos sentamos en el banquete de la cultura que ya estaba servido por otros. Pero fue un banquete rigurosamente nuestro y desde entonces tenemos por heredad la sabiduría universal del grecorromano y el saber que ha venido después.

Las letras clásicas fueron idiomas vivos.

En efecto, desde la temprana época de 1528 hubo una escuela de gramática latina, la del maestro Blas de Bustamante, a quien tiempo después Cervantes de Salazar pinta como un maestro apto para enseñar los preceptos gramaticales y, lo que es más digno de mención, para mostrar la belleza de los autores latinos. Blas de Bustamante tuvo innumerables sucesores que hicieron del latín una lengua más importante que los dialectos indígenas y aun el español. Se sabe que desde 1536 el franciscano Arnaldo de Basaccio enseñaba latín en la escuela de San José de los Naturales que fundara fray Pedro de Gante. También en 1536 se funda el Colegio Imperial de Tlaltelolco, donde los niños indios estudiaron, además de las artes y las ciencias superiores, la lengua de Cicerón, con tan buenos resultados que llegaron a hablar "tan elegante latín como Tulio". Señal de la importancia de la educación clásica a las masas indígenas es sin duda la gramática latina que, según Toribio Medina, escribió fray Maturino Gilberti en 1559, dedicada a los indios. Por otra parte Gabriel Méndez Plancarte ha probado que la enseñanza del latín a la raza indígena no se limitó a la capital, "sino que se difundió aun entre núcleos indígenas muy alejados del centro, como los Tarascos de Michoacán y los Mayas".

Mayor sin duda debió ser el cultivo de las letras clásicas en los medios españoles, y con el avance del tiempo, en los criollos y mestizos. Ciertamente los franciscanos, los dominicos, los agustinos, apenas asentada la conquista, principiaron a fundar conventos como avanzadas de colonización, en los que vaciaron las instituciones de la Vieja España. Por esto los colegios superiores de los religiosos propalaron bien pronto palabras latinas en los distintos rumbos de la Nueva España: en México, Xochimilco, Tulancingo, Toluca, Puebla, Oaxaca, Valladolid, Chiapas, Guatemala, Nueva Galicia.

De esta manera, los habitantes del Nuevo Mundo, indígenas, españoles, criollos y mestizos, tuvieron desde el principio una enseñanza y una educación que se proporcionó y recibió en lengua latina. Y lo que es más decisivo en el destino de nuestra cultura, los clásicos se convirtieron en el alimento, al menos inicial, de los primeros mexicanos. Dada la importancia de nuestra evolución espiritual, conviene recalcar que, aún antes de la fundación de la Universidad y del advenimiento de los jesuitas, el idioma latino fue un idioma vivo, tanto o más que el español, y que los clásicos fueron el instrumento insustituible de aprendizaje. Es cierto que la lengua griega no alcanzó el grado de cultivo que tuvo la latina, y que esta desigualdad habría de llegar hasta nuestros días. Pero no debe olvidarse que la misma situación ha privado en los países de la más larga historia clásica. La propia Italia, en la época en que señalaba los caminos del humanismo a Europa, tuvo

escasos helenistas. Por eso adquiere singular relieve en la consolidación de las letras clásicas en México el dominico Tomás Mercado, el cual terminó su educación en la Real y Pontificia Universidad y tradujo directamente del griego la Dialéctica de Aristóteles.

Nuestra Universidad renacentista.

El latín y la educación humanista que transplantaron los religiosos adquirió la naturalización en estas tierras cuando se fundó la Universidad a semejanza de la Institución salmantina. Se sabe que la visión de fray Juan de Zumárraga, las reiteradas peticiones de la Ciudad de México y las hábiles gestiones del Virrey don Antonio de Mendoza, consiguieron en 1551 las providencias reales que creaban la primera Universidad del Nuevo Mundo. Las cédulas reales no significaron en modo alguno una donación graciosa del rey o un acontecimiento fortuito para nuestros mayo-

res. Tanto la ciudadanía como los colegios de enseñanza superior prepararon desde años atrás su asentamiento, convencidos sin duda de que el genio americano mostraría su capacidad para la cultura en el momento en que existiese la Universidad. Por esto su fundación vino a ser el bautizo de latinidad para el Nuevo Mundo. Y, en efecto, sabemos que la gramática estaba en manos sapientes y que la hermeneútica de los textos latinos, entonces llamada retórica, tenía por maestro a Francisco Cervantes de Salazar, a quien los entendidos llaman "patriarca de los estudios clásicos". A pesar de que todavía ignoramos cosas fundamentales de esta época, merced a Cervantes de Salazar podemos decir que las letras clásicas nacieron en México con vitalidad renacentista. No sólo tradujo y puso de texto en la Universidad las obras de Luis Vives, cuya filiación renacentista está fuera de duda, sino que él mismo escribió a imitación del maestro unos diálogos en lengua latina, que son para nosotros la prueba definitiva de que entramos al convite de las letras clásicas por las puertas anchas del Renacimiento. Los diálogos no llegan a una altura excepcional, pero las características de aquellos tiempos: la forma, que es el diálogo tal como lo concebían Platón y Cicerón; la vuelta amorosa a los clásicos, y la preocupación por encontrar un método por medio del cual se conociera con facilidad a los escritores antiguos. Ni los años ni los cambios de criterio han podido empequeñecer el mérito de Cervantes de Salazar, pues no se ha escrito todavía en México un método para el aprendizaje de la lengua latina que lo aventaje. Por fortuna parece que los humanistas de nuestros días, en cierta manera dotados de las mismas intenciones pedagógicas del Renacimiento, lo van rescatando de las manos de los eruditos.

Autonomía de los estudios clásicos.

La fundación de la Universidad, además de ser el inicio del Renacimiento por la actitud ante los clásicos, lo es por la independencia que estatuye para los estudios romanos. En las órdenes religiosas el latín es cultivado con ahinco y hasta producen latinistas eximios, pero el aprendizaje de la lengua de Cicerón no es en sí mismo un fin o un término. En última instancia los conocimientos superiores de gramática tuvieron un valor puramente auxiliar. Eran un medio necesario para que los religiosos entendiesen los fundamentos de la religión y sus exégetas, así como para perpetuar viva la lengua de la Iglesia frente a un idioma nacional cada vez más pujante. La Universidad, en cambio, establece un ciclo de enseñanza que tiene por oficio inmediato el estudio y la comprensión de los autores latinos según las indicaciones del Renacimiento, y por eso corresponde a ella, con todas las limitaciones que se quiera, la gloria de haber hecho posible el humanismo mexicano. Porque no existe humanismo, si el estudio de las lenguas clásicas está orientado a otros fines que no sean la comprensión misma del idioma y la asimilación de los ideales grecorromanos.

Con lo cual no se pretende afirmar que la Universidad del siglo xvi haya ganado la autonomía plena de las letras,

(Pasa a la pág. 9)

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.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

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, Villa Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

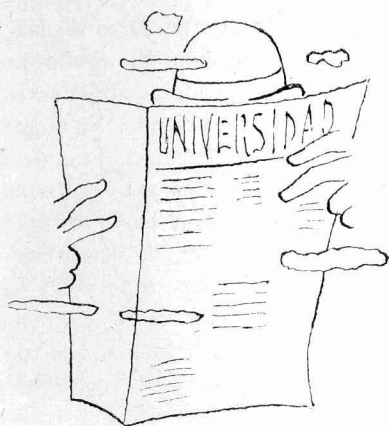
Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, 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.

OPINIONES I

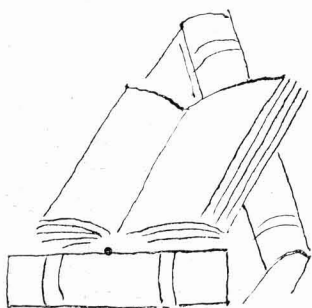
EL señor J. M. Cohen, distinguido crítico inglés y uno de los más prestigiosos responsables del *Times Literary Supplement* de Londres, nos ha enviado una carta relacionada con la actividad literaria de *Universidad de México*. He aquí algunas de sus vigorosas opiniones:



“... Encuentro (en los ejemplares de *Universidad de México*) muchas cosas interesantes. Ante todo, la poesía, que me parece de un alto rango.” El señor Cohen manifiesta en seguida sus preferencias en este capítulo, y destaca así la traducción de Propertio, debida a Bonifaz y Amparo Gaos: “Leí simultáneamente el original y la traducción..., y me admira la calidad latina que los traductores han logrado impartir a su versión en español...”

OPINIONES II

“TAMBIEN me atrajeron varias crónicas bibliográficas. Por ejemplo, la condena-
ción del último Vicente Aleixandre, al que hallo, igualmente, demasiado vacío; ¿pero fue alguna vez un buen poeta? A mi juicio emplea el lenguaje sin mayor sensibilidad... Me agradó el elogio a Blas de Otero, y lo comparto... Me interesó la nota acerca de Borges...: un espléndido escritor; más qué tremenda influencia sobre los jóvenes prosistas de Hispanoamérica! Comprendo que su atmósfera es genuinamente porteña, pero en lo particular depende siempre de una curiosa erudición personal; todos sus elementos son inalienables y no pue-



LA FERIA

DE

LOS DIAS

den ser asimilados por la experiencia de ningún otro autor. Juzgo que constituye una verdadera tentación para uno o dos de vuestros excelentes escritores, y que los hace elegir temas que en rigor les son ajenos.”



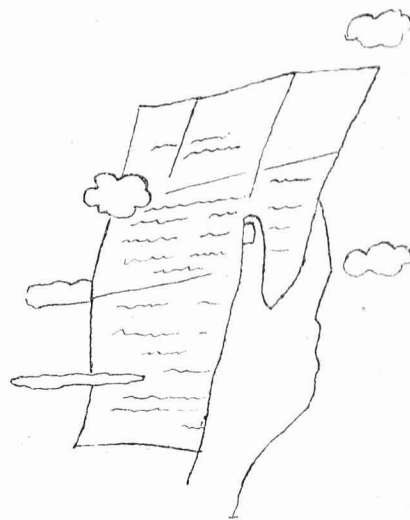
OPINIONES III

“ME complace que se encomie a Juan Rulfo, haciéndose las necesarias reservas a propósito de sus repetidos ‘cross fadings’ —expresión usual en el vocabulario radiofónico y que significa que unas voces se desvanecen a medida que otras voces van escuchándose—. La técnica de Rulfo me parece un poco demasiado sutil; pienso, sin embargo, que llegará a ser un escritor importante.”

FUENTEOVEJUNA

LA presentación de *Fuenteovejuna* en la plaza de Chimalistac, llevada a cabo por Alvaro Custodio mediante el concurso oficial, merece señalarse con algo más que un adjetivo

precario o un aplauso cortés. Significa todo un horizonte nuevo para el teatro en México, y como tal, en esos precisos términos, queremos registrarla y agradecerla. Pensamos que tamaño esfuerzo —a la altura de los que suelen desempeñarse en las capitales de la cultura universal— ha venido a mostrarnos, con la escueta grandeza de los hechos, lo que en defi-



nitiva debe entenderse por un arte al servicio del pueblo: un arte que no necesita claudicar ante la circunstancia efímera, que no requiere de la sanción inerte de la rutina, para alcanzar su profunda plenitud. Por un momento siquiera, nos ha rescatado del mal gusto cotidiano, devolviéndonos al reino esencial de la nobleza permanente.

BIENVENIDA

POR motivos cercanos a los anteriores, damos la bienvenida a la compañía francesa de Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault, que en estos días engalana el escenario de Bellas Artes. Barrault y su esposa, depurados emisarios de una tradición dramática de firme excelencia, profesan el buen teatro con entera dignidad de artistas. Esquivos a los fáciles envilecimientos del espectáculo comercial, han logrado mantenerse leales a su oficio y a su meta. Enhorabuena, pues, por su visita, y vayan nuestros votos porque se multipliquen esta suerte de saludables embajadas.

J. G. T.



EN 1909, se publicó en Guadalajara una de las primeras obras de Mariano Azuela: *Mala yerba*. En esta novela, el escritor jalisciense nos presenta un vívido cuadro de la vida rural. La acción se desarrolla en una hacienda, San Pedro de las Gallinas. Ocasionalmente los personajes se trasladan a un pueblecillo cercano, San Francisco.

La novela ofrece dos tipos diferentes de personajes: los hacendados y los peones. El conflicto nace, precisamente, al entreverarse los unos en las vidas de los otros. Aquéllos poseen la fuerza que otorga la posición económica y social; éstos, la debilidad propia de las clases desheredadas. La lucha que se entabla entre ellos es, desde luego, desventajosa para los segundos. Los peones más que atacar, se defienden. Marcela, el personaje más vigoroso entre los humildes, al *ofender* a Julián Andrade en el terreno amoroso, *se ofende*, más que *construir* su vida la *destruye*. Sabe oscuramente que caerá víctima del despecho de Andrade. Sabe, asimismo, que los hombres que la ocupen compartirán su suerte. Gertrudis, el caballerango de Julián, amante de Marcela, muere a manos de los hombres de Andrade. El derecho de los hacendados radicaba en dar categoría de ley a sus caprichos; el deber de los peones, en no coincidir en sus apetitos con los gustos de los amos.

Mala yerba describe minuciosamente la situación *real* de la típica hacienda porfiriana. Azuela sabe ver, con ojos ajenos a los fáciles esquemas de bondad y maldad absolutas, los vicios que minaron estas instituciones. Instituciones, porque formaban un estado dentro de otro estado, con sus leyes propias, con sus propias autoridades, con sus fuerzas propias para conservar el orden.

Por la fecha de su aparición, *Mala yerba* posee un valor especial: es, junto con otras obras del mismo autor, el antecedente del cual derivan las obras del ciclo revolucionario de Mariano Azuela. Este muestra aquí el apogeo del latifundio, la edad de oro del latifundista.

En otra novela, *Esa sangre*¹ publicada póstumamente, Azuela vuelve a tratar el mismo asunto, sólo que en otro momento de la vida del país: en *Mala yerba* describe, como ya lo he dicho, el apogeo del latifundio; en *Esa sangre*, su decadencia y muerte. Algunos de los personajes de aquella novela reaparecen en ésta. Su edad y carácter, lógicamente, han sufrido modificaciones. Los seres que aparecen por primera vez en *Esa sangre* están ligados por lazos de parentesco con personajes que ya conocíamos en *Mala yerba*.

Esa sangre se desarrolla en San Fran-

APOGEO MUERTE Y RESURRECCION DEL LATIFUNDIO

Por Emmanuel CARBALLO

cisquito. El problema que trata —y todas las novelas de Azuela tratan un problema específico— se relaciona con la tierra y su reparto. La acción transcurre —obvio es decirlo— después del triunfo de la Revolución. Corresponde, por lo tanto, al ciclo postrevolucionario de la producción de Azuela. Si en *Nueva burguesía* el novelista jalisciense narra los cambios sociales y económicos que la Revolución trajo consigo en la gran ciudad, en *Esa sangre* describe esos mismos cambios, sólo que en un tipo diferente de personajes: en los hombres del campo.

La anécdota de esta novela es sencilla y precisa, en oposición a las de otras de sus novelas, difusas y profundas. La acción se circunscribe a un personaje: Julián Andrade. De vez en vez surgen al primer plano otros personajes: Pablón, laborioso pollero que vende en la ciudad de México los productos que le envían sus parientes de San Francisco; doña Refugio, hermana de Julián, de carácter en apariencia manso y que, en el fondo, posee los rasgos que distinguen a la familia: la impetuosidad, el valor temerario; los Ramírez, que forman el otro orgulloso clan, enemigo, en otras épocas, del de los Andrade; el cuerdo don Gertrudis, Presidente Municipal; el *Fruncido*, representante local del Departamento Agrario, ser repulsivo, mañoso, cuya vida es una mayúscula arbitrariedad... Todos estos personajes cooperan a intensificar la acción, a urdir la tragedia, mejor, la tragicomedia en que perecerá Julián Andrade.

Este es un personaje tridimensional, suelto, que convence de su existencia al

lector desde la primera vez que aparece. Azuela lo crea con humor y con amor. Su vida es ilusoria: trata de convertir el pasado en presente, de resucitar una forma de vida periclitada. Hijo de hacendados, criado en el ocio que depara la abundancia, no acepta su nueva situación, en la cual es un Don Nadie. Perdida la juventud y la holgura, Julián trata, por todos los medios, de rehacer su vida y su hacienda. Hace gestiones, siempre infructuosas, para que le devuelvan sus tierras.

Asistimos, en el transcurso de las páginas, a su degradación. El orgullo que lo acompaña en las primeras acciones se va poco a poco desvaneciendo. Su lugar lo ocupa el deseo de venganza. Tras de iracascar en sus gestiones ante el Departamento Agrario, Julián busca la manera de llamar la atención, de justificar sus pretensiones de hombre superior. Es esta la causa por la cual mata al *Fruncido* con la ayuda de su hermana. En la riña sucumben los dos Andrade. Simbólicamente sus muertes anuncian la desaparición de los antiguos poseedores de la tierra. Subsiste el latifundio, sólo que en otras manos. La Revolución para Azuela empobrece a los ricos para hacer ricos a los pobres.

Esa sangre —sangre rijosa, orgullosa, de viejos ricos— presenta un cuadro desolador de la vida rural mexicana: el desmoronamiento de una clase social que no acepta el nuevo orden de cosas, que permanece fiel a sus tradiciones. Los Andrade fracasan porque son coherentes consigo mismos. El triunfo en el mundo de Azuela sólo lo alcanzan los simuladores, los arribistas de última hora. Julián y Refugio están tan bien creados moral y psicológicamente que me recuerdan —en estos aspectos— a los personajes latifundistas de la novela mexicana del siglo XIX: pertenecen a la misma estirpe de los seres del López Portillo de *La parcela*. Si esta obra, como *Mala yerba*, describe la madurez del latifundio, *Esa sangre* pinta su extinción. Un mismo hilo ata a los Ruiz y a los Díaz de aquella novela con los Andrade y los Ramírez de ésta.

Esa sangre no es, desde el punto de vista literario, una de las mejores novelas de Mariano Azuela. (Recuérdese, en abono del novelista, que la muerte le impidió pulirla.) Es, sin embargo, una muestra más del gran talento narrativo de su autor, de su independencia de ideas, de su hombría intachable. Con esta novela, Azuela da fin a su enorme mural de la vida mexicana, que abarca —como dice Morton— “desde 1880 hasta nuestros días”. Su obra en conjunto es una especie de Comedia humana. Nadie mejor que él ha visto y descrito la realidad profunda de nuestro país. Se puede estar de acuerdo o en desacuerdo con su posición, con sus ideas, pero nunca negar su honradez inquebrantable.

1 Mariano Azuela. *Esa Sangre*, Fondo de Cultura Económica, 1956. 196 pp.

desde 1916



EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

1956

cuarenta años informando a México

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

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$ 162,557,468.36

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

ALFONSO REYES, Obras Completas. II. *Visión de Aná-
huac — Visperas de España — Calendario*. (Volumen
especial de Letras Mexicanas. 370 pp. Empastado.
\$ 34.00.)

F. OSBORN, *Los límites de la Tierra*. (1ª edición. 300 pp.
\$ 12.00.)

L. RECASÉNS SICHES, *Nueva Filosofía del Derecho*. (1ª
edición. Empastado. 304 pp. \$ 18.00.)

RALPH LINTON, *Estudio del Hombre*. (3ª edición. 488 pp.
\$ 25.00.)

DONALD KEENE, *La literatura japonesa*. (Breviario N°
112. Empastado. 144 pp. \$ 7.50.)

MARIANO AZUELA, *Esa sangre*. (1ª edición. Letras Mexi-
canas N° 24. Empastado. 200 pp. \$ 14.00.)

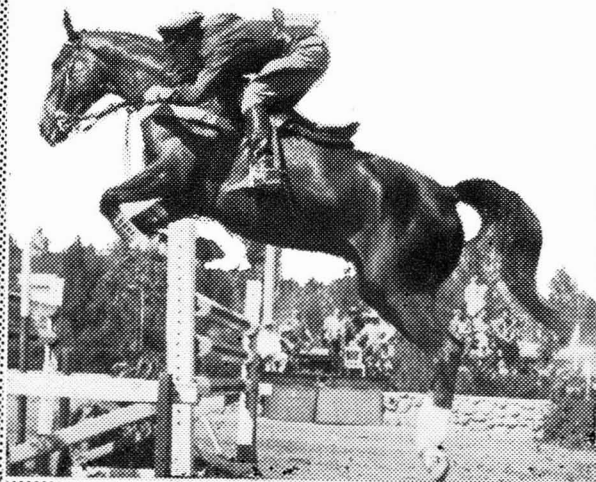
ALÍ CHUMACERO, *Palabras en reposo*. (1ª edición. Letras
Mexicanas N° 23. Empastado. 66 pp. \$ 9.00.)

AZUCAR

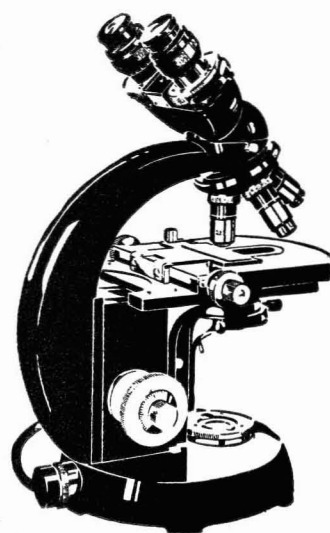
El azúcar es un gran alimento de fuerza,
porque obra eficaz y simultáneamente sobre
los sistemas digestivo, muscular y respirato-
rio. Por sí sólo no es suficiente como alimen-
to, pero conviene a todos los caballos some-
tidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se
ha comprobado científicamente que el azúcar
es el alimento exclusivo de los músculos du-
rante 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 so-
luciones 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 úl-
timos días antes de hacer una marcha rápi-
da, y el día de la prueba aprovechando los
descansos.

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



MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

yo jaujiano!



..y mis hijos... "jaujianitos"



Hoy rompo mis cochinitos
para comprar Lotería
y al sacarme milloncitos
pongo mi tocinería.

5 de mayo

5 millones
PRIMER PREMIO
2 REINTEGROS

y un reparto que es... **JAJAJA**

1 UN PREMIO DE 1 millón	2 UN PREMIO DE millones	2 PREMIOS DE medio millón
	3 PREMIOS DE DOSCIENTOS MIL	
5 PREMIOS DE CIEN MIL	ENTERO : \$ 1.000,00 VIGESIMO \$ 50.00	10 DE CINCUENTA MIL 20 DE VEINTICINCO MIL 50 DE DIEZ MIL 584 DE CINCO MIL

más aproximaciones y terminaciones.



...millones en la mano, con el sorteo JAUIANO !

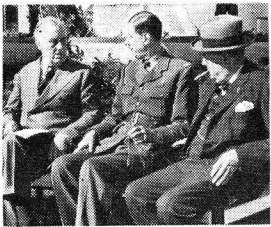
LOTERIA NACIONAL

14 AÑOS

DE LA HISTORIA DEL MUNDO *en 28 volúmenes*



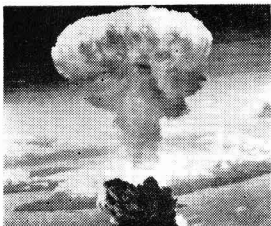
1942 MEXICO ENTRA
EN LA GUERRA



1943 CONFERENCIA
DE CASABLANCA



1944 SEGUNDO FRENTE
EN EUROPA



1945 LA BOMBA
ATOMICA



1946 LA O.N.U. INICIA
SUS TRABAJOS



1947 EL PTE. TRUMAN
EN MEXICO

Tener siempre a la mano, en forma sucinta, precisa, la historia completa de cuanto ha ocurrido en el mundo durante los últimos 14 años es raro privilegio. De él disfrutaron todos los lectores de *Tiempo*, o de *Hispanoamericano*, que no descuidaron el ir coleccionando, regularmente, las ediciones de este semanario.

Sin embargo, si no ha sido Ud. lector habitual de *Tiempo*, o de *Hispanoamericano*, o si no conservara todos los números de la colección, también puede alcanzar ese privilegio de que hablamos. Le bastará adquirir o completar los 28 volúmenes que forman los 730 números de *Tiempo* o de *Hispanoamericano* publicados hasta abril de 1956.

Si colecciona Ud. nuestras ediciones y quiere conservarlas en volumen, nosotros se las encuadernamos de modo uniforme y a precio muy módico, según puede ver en seguida:

Bella encuadernación en tela negra, lomo dorado, \$ 20.00 cada volumen.

Si no ha coleccionado Ud. los números de *Tiempo*, o de *Hispanoamericano*, y quiere poseerlos todos, nosotros se los remitiremos encuadernados según antes se indica.

Cada volumen de 26 números. \$ 65.00

El envío se hará por cuenta del interesado, de acuerdo con las siguientes tarifas:

República Mexicana:

Por 1 tomo \$ 1.00
Por 2 tomos " 1.50
Por 3 tomos " 2.00

Extranjero:

Por 1 tomo Dls. 0.40
Por 2 tomos ... " 0.60
Por 3 tomos ... " 0.80

Así sucesivamente, por cada tomo enviado al interior de la República Mexicana se cargarán \$ 0.50 c/u. y al extranjero Dls. 0.20 c/u.

NOTA: No servimos pedidos por COD al extranjero. Si ya tiene Ud. algún tomo y desea los demás, le rogamos nos indique en que color han de ir encuadernados.

Dirija Ud. su pedido a *Tiempo, S.A. de C.V., Gral. Prim N° 38, México 6, DF.* Si lo hace usted desde el extranjero, tenga presente que el precio de los volúmenes debe cubrirlo en dólares, a razón de un dólar por cada 12.50 pesos mexicanos.

Esté usted informado de los acontecimientos nacionales e internacionales más trascendentales del mundo, suscribiéndose a *Tiempo, Semanario de la Vida y la Verdad.*

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo Ordinario

Un año (52 ejemplares). \$ 45.00
Seis meses (26 ejempl.). " 23.00

Correo Aéreo

Un año (52 ejemplares). \$ 53.00
Seis meses (26 ejempl.). " 27.00

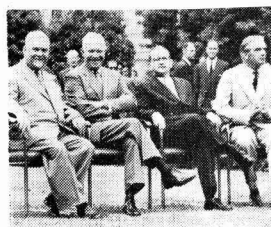
Solicitudes a *Tiempo, S.A. de C.V., Departamento de Circulación, Gral. Prim 38, México 6, DF.* Telf. 35-46-49.

TIEMPO

SEMANARIO DE LA VIDA Y LA VERDAD



1956 REUNION PRESIDENCIAL
NORTEAMERICANA



1955 LOS 4 GRANDES
EN GINEBRA



1948 ASESINATO
DE GANDHI



1949 PROCESO DEL
CARD. MIDSZENTY



1950 COMIENZA LA
GUERRA EN COREA



1951 TRUMAN DESTITUYE
A MACARTHUR



1952 MUERE
EVA PERON



1953 MUERE
JOSE STALIN



1954 HAILE SELASSIE
VISITA MEXICO

POEMAS de

EL FAROL Y EL NIÑO

-SE enciende al atardecer,
cuando mueren unas llamas;
su color es de diamante.

Cuando dejamos a gritos
la escuela, gentil se ve;
parece, en escaparate,
una lágrima de luz.

Cuando ya sé mi lección,
él sabe espantar el miedo
con sábana de claror.

De las nieblas al vagar,
ya se oculta, ya se asoma;
cuando llueve a más llover
tiene en el suelo un espejo.

Y, cuando en mi cama estoy,
lo va achicando, achicando
el gran pozo de la noche.

PRIMER PLENILUNIO DE INVIERNO

DE vuelta de ilusiones y ficciones,
encarezco en mi noche tu llegada,
¡oh medalla feliz, oh plenilunio
que brillas sobre la primera helada!

Eres puro, sin cebos de aventura:
descarta a niebla y nube tu presencia
y nos dejas caer desde lo alto
evidencia, evidencia y evidencia.

Ya tu radiante sagitario, el frío,
hiere con perlas el herbaje en calma;
del fluír de un azarbe solitario
va a apoderarse cenicienta garra.

Y se diría que una vida empieza
libre del paso y de la voz traidora,
con sonos naufragados en silencios
de un mundo de cristal que nos ignora.

OTOÑO

EL árbol más gentil de cada primavera
que besa en su vaivén la frente al pensativo,
el sauce de mil plumas, ya desliza
finas lágrimas blancas en el río.

Todo acaba: las trepas por el monte
y el amor que cantaba y que gemía.
Se asoman hinchazones de una nube
al valle que dormita.

Y cuatro avispas yacen
en la menguada miel de la vasija.

José Carner

A LA PEQUEÑEZ

¡OH Pequeñez, que sólo te consuelas
dando saltillos en tu ruedo!
Madrugas afanosa a tus nonadas:
con tus caseros vahos marchitas las auroras.

No te arrojas a lances; sentirías
dejar la vera de tus límites ajados;
virtudes sin amor son tus sirvientas
en la calleja que se ahorra el cielo.

Yo ví cómo una hojilla
de brezo sopesabas.
—¿Sería una ganancia? ¿una defensa?—
decías, agachada, con un guiño.

Picada por extrañas comezones
¿qué dudas y qué temes?
El ángel vuela y no aterriza nunca;
si tal vez te acechó, no supo hollarte.

SI HE DE VOLVER A VERTI...

SI he de volver a verte, oh mi lugar,
mi fe primera,
que ello sea en otoño y cuando ya
acudan las estrellas
y, convertido en sombra, el labrador
haya dejado el suelo
surcado hasta el confín
de versos paralelos.

Y, en la caricia del anochecer,
que alguna voz muy pura
deje oír la canción
que por primera vez meció mi cuna,
antes que sin juntura ni final,
indiferente,
la misma noche de que yo salí
mis párpados anegue.

INDICIOS

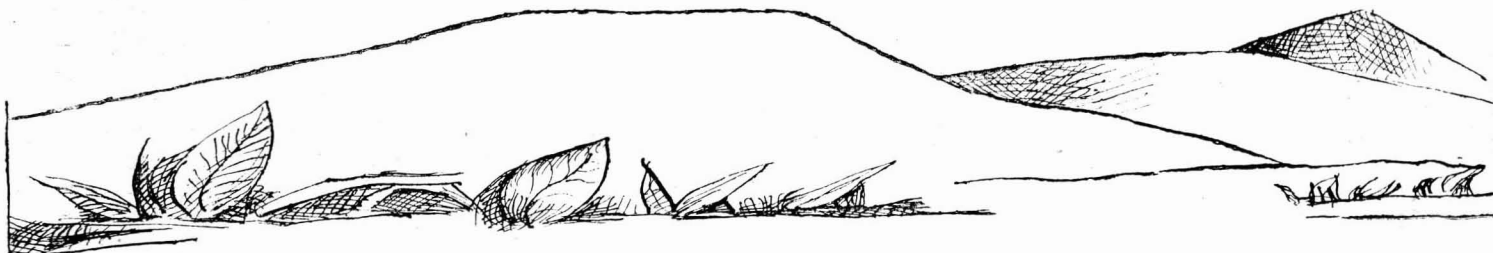
EL sol quisiera medrar,
él, que era vago rescoldo.

Se despereza un insecto,
brilla un granito de polvo.

Ya la helada se derrite
sobre el grumo, ayer esclavo.

Y entre viejas cicatrices
de un gran árbol despojado,

laten codos, latén nudos
con fuerte fe del verano.



INSTANTANEAS

I

DE LA

MUERTE

Y DE LA

ESPERA

Por Ricardo GARIBAY

ALLA abajo, adentro, al fondo de la barranca donde blanquea como puñado de arroces Metztlán, al pie de la torre del reloj que gime largas y temblonas tres de la tarde, casi en la cima de la cuesta que sube desde el puente bordeando caseríos: ...no más que un destello abigarrado, migaja de un día de sol, como si nadie ocupara el centro de una rueda campesina y absorta, como si el hombre de pantalones azules no estuviera muerto sobre esa tierra de nadie, de polvo ardiente y blanco.

Derramada su torpe sangre entre los panes pisoteados, junto a la bola de hilo y los juguetes, a lo largo del encaje disperso; gruesas de costras de majada las suelas de sus amarillos zapatones; húmedos sus cabellos solitarios; indudable el gesto de su boca —oculta bajo el sombrero compasivo—; petrificada la torcedura de sus brazos... Y alrededor el cerco mudo: las greñas descubiertas, las frentes duras, el brillo lento del sudor.

II

EMILIA cuida la lumbre de la merienda: remueve las brasas con las manos, arrima una olla a las brasas, agita el raído aventador. Don Ricardo está sentado a la entrada de la cocina, junto a la lánguida llama de un mechero; fuma viendo a Emilia que se agranda en la pared, su joroba que viaja por el techo dando tumbos, sus greñas, ya de suyo impalpables, que vuelan entre los ásperos adobes. Dice Emilia:

—Ya lo oí, capitán; ya está usted ahí mirándome y fuma y fuma.

—Ya estoy, Emilia.

—Si mamá Came ya le contó todo, pues ora que busca; vaya...

—Pero ella no lo vió, Emilia; y me lo contó hace mucho, y me decía: "que te lo cuente Emilia cuando vayas".

—¡Bah! Yo ya ni me acuerdo. Ya le conté lo que me acuerdo.

—Por eso, Emilia; pero ustedes qué hicieron, qué andaban haciendo desde la mañana...

—¿Y'ora? Quien se va a acordar lo que andábamos haciendo todo el día... A veces sí nos acordábamos, mi mamá decía que estaba apurada porque él nunca bebía, mi papacito nunca bebía, pero los de Ayotla ¿cuándo han salido de la borra-chera?

Emilia va y viene cojeando por la pequeña cocina alejada de la casa —junto a la caballeriza, junto al corral de los pollos—; va y viene tosiendo, e inunda la cocina de sombras, y limpia con sus secas manos el agua de todas horas de sus ojos. Sale su vocécita como una queja: —¡Ah que capitán, ah que capitán!"

Don Ricardo fuma, mira el cielo que se va estrellando; dice, como si no quisiera decir:

—Ustedes tenían un buey, y tú ibas a encerrarlo cuando creíste que él acababa de llegar. Por eso se escapó el buey, y nunca supieron quién se lo llevó; se lo robaron.

Emilia ríe bajito y mueve la cabeza y no para, siempre con algún cacharro de-

masiado grande para sus fuerzas. Suena el agua de las vasijas, suenan las ollas, suenan las chispas de la lumbre.

—¿Y tú que hiciste, Emilia?...

—Yo fui a encerrar el toro. Me vine corriendo con el toro porque ya me andaba la prisa por ver el pan y los juguetes. Desde los terrenos yo creí que era él, mi papacito, porque no veía bien, pero no era él, mi papacito, pero con esta pachorra que nunca he podido andar como Dios manda... cuando volví ya no estaba el toro. Luego con la pena ni quien se acordara de animales, 'sabe donde andaría.

—Y ¿qué pensabas cuando venías arreando al buey?

—¿Y'ora? Sí me tropezaba y me tropezaba...

—¿Ya no podías andar?

—¡Qué va! Yo me caí desde los cinco años, me decían. Ora de vieja qué me importa la joroba y la pata chueca, pero entonces lloraba de no poder correr. Y veníamos de bajada y no podía alcanzar al toro.

—¿Y qué hiciste?

—Pus no le digo que fui a encerrar al toro...

—Después...

—Yo tenía como diez años, creo que once tenía, era la mayor; y nos fuimos a esperarlo hasta el camino las dos; me acuerdo muy bien que allí había unas trancas antes de llegar a la vuelta.

—¿Tú eras la mayor?

—Yo era la mayor, si el niño estaba de meses.

—¿Y Lorenzo?

—¿Lorenzo? Lorenzo no estaba. Qué iba a estar Lorenzo.

—Y ¿qué vuelta?, la de las trancas...

—La del camino. Y allí estuvimos. Y echábamos a correr, yo como podía me eché a correr, cada vez que oíamos algo.

III

LA bola d'hilo, el pan, las velas... ¿Qué otra cosa, tú?

—A ver don Chente qué le manda al niño, ¡no digo!, y el encaje, la muñequita...

—¡Ah!, y los trapos.

—Los trapos... Aquí va el maíz y el chorizo, los chiles, la manteca siempre no...

—No, ésa siempre no; pon las gordas y las pepitorias.

—No se le pase ver a don Chente por el niño, y de vuelta se pasa a Coyula a ver si no se le ofrece nada a madrina Adelita, dígame cómo estoy, pero que primero Dios allá voy a verla con el niño, le pregunta por Carmelita...

—¿Y si me dicen de Emilia?, y va a querer sus ayates, y ¿qué le digo?

—Dígame que nos da mortificación y que ora que vaya le llevo sus ayates, que no han venido.

—Con tanto encargo... Deja primero ver si vendo siquiera los chorizos, a lo mejor me los vengo a comer acá de vuelta.

Y se rió en la oscuridad, y se durmió súbitamente. La mujer se incorporó en el petate:

—El alcól —murmuró—, no se le vaya a olvidar el alcól, si se le venden los chiles...

IV

SE ha apagado el mechero. Emilia se ha acurrucado sobre un taburete pequeñísimo. Ha preparado un cigarrillo de hoja, lo ha encendido en las brasas y se ha acurrucado a fumar, y a mecer de cuando en cuando los pedazos de aventador frente a la boca de la hornilla. A cada fumada una penumbra rojiza invade fugazmente sus arrugas; con el dorso de la mano que sostiene el aventador se limpia las lágrimas. Dice su voz adolorida:

—Cuando yo me levanté ya se había ido, capitán; mi papacito se iba para que le amaneciera en el camino.

—¿Era domingo?

—Era domingo, porque era la plaza aquí en Metztlán.

—Y ¿cada cuando venía?

—Venía cuando era plaza, pero no siempre venía; sólo que se juntara maíz o frijol, o ocotes que hubiera, pero había veces que nada. Cuando ma'Adelita mandaba llamar a mi mamá iba también ella, y luego a mí me llevaban, pero ¿qué podía yo andar?, pus no podía, por eso después ya no me llevaban. Iba yo a jugar con mamá Came, con tu mamá...

—Sí, ella me contaba.

—Pero aquella vez se fué él solo; y qué regresó ¿y qué regresó?, pus ya no regresó; para cuando llegamos ya lo habían enterrado. Y no volvimos allá, nos quedamos en Coyula; allí crecí con tu mamá Came, y allí se murió el niño, y allí está todavía Lorenzo, si no se ha muerto, digo, ¡qué años que no lo veo, lo que's que si antes no podía salir menos ahora!

Se levanta Emilia y va arrastrando sus menudos y desiguales pasos hasta el trastero. Las ascuas alumbran apenas el rincón pero Emilia se mueve sin tropiezo en su cocina. Regresa con un bote lleno de café; echa dos puños en el agua que hierve.

—Con qué ganas lo esperábamos cada que se iba.

—¿Por qué?

—Por el pan. Nos llevaba unas piezas grandes como cocolos, ora ya no hacen de esas piezas.

—¿No había cocolos en Aszoncintla?

—De haber sí había, cuando los llevaban de aquí; pero en Aszoncintla qué iba a haber cocolos... Cuando más las hojarascas y los tecocos que ya nadie los quería comer.

—¿Y ustedes no recogieron sus cosas, digo, no les guardaron sus cosas?

—Qué íbamos a recoger, sabe Dios quién se llevaría sus cosas, si nadie lo conocía; fuera de don Chente ¿quién lo conocía? Y don Chente aí encerrado en la botica ni se dio cuenta de nada.

—¿No se dio cuenta don Chente?... Si la botica estaba enfrente del reloj.

—Pus estaba frente al reloj pero no se dio cuenta de nada. Cuando vinimos ¿qué supo darnos razón?... Mejor él nos estuvo preguntando y nosotros le dijimos lo que nos habían contado, porque él para saber estaba bueno. Sabe quién se llevaría sus cosas y sus centavos...

—Y el pan que estuviste esperando, Emilia, el pan.

—Ya quién se acordó del pan, el pan era lo de menos.

Y luego se les unieron otros, y otros los alcanzaron; y cuando amanecía en las puntas más altas de los maizales, trotaban entre la sombra vaga del puente que es arranque de la cuesta nueve hombrecitos: un parpadeo de blusas, un bláncor de sombreros agobiados entre canastas y costales.

VI

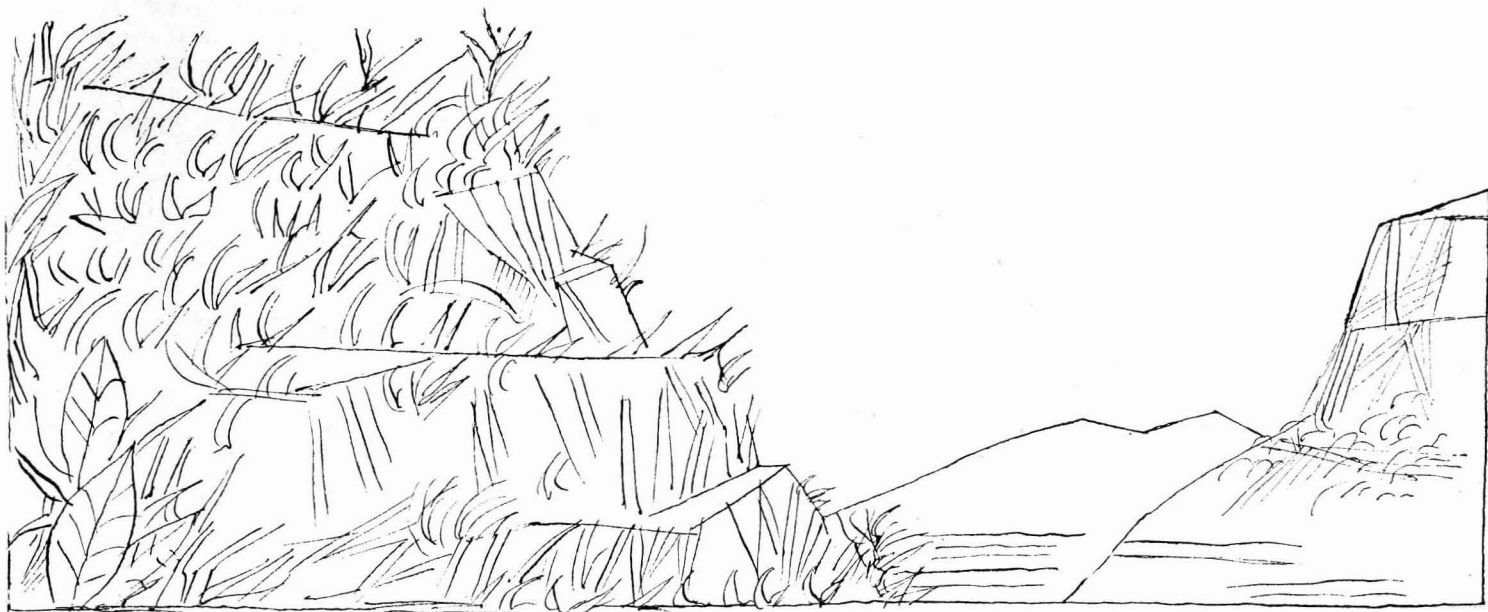
MI madre me contaba de ustedes, Emilia; de ti, de tu mamá, de Lorenzo; pero a tu papá casi no lo conocí, por eso quiero que me hables de él, qué hacía, cómo era.

—No vayas a cre'r qu'era como tú, como don Ricardo tu papacito, como don Domingo...

VII

LLEGARON a la plaza con el día. Se pusieron los zapatos, buscaron sus lugares, se sentaron sobre sus bultos y masticaron sin prisa sus tortillas y su sal. Se levantaron, fueron a la fuente del centro —la plaza se llenaba de vendedores—, bebieron y regresaron hablando en alta voz. Deshicieron sus atados, destaparon sus canastas, extendieron sus mercancías sobre la tierra suelta, se acucillaron a un lado, y esperaron que subiera la mañana y la grita y que bajaran los de los pueblos al día de plaza.

Mañana hirviente de sol y de comercio. Mañana alharaquenta y larga, de música y de disputas interminables, de señoras de negro, de mendigos, de lotería,



—¿Y cuándo salieron ustedes de Aszoncintla?

—Pasarian ocho días, qué sé yo, y eso porque el niño seguía malo.

V

MUCHO antes del alba se levantó y se puso su pantalón de mezclilla, sus zapatos, su blusa y su sombrero de ala tiesa. En las tinieblas del jacal iba encontrando el costalito del maíz, el de los chiles, la canasta de los chorizos, su morral, su ceñidor. Destapó una botella, dio cinco o seis enormes tragos, y salió sigiloso hacia el camino.

Llegando al camino se quitó los zapatos, los amarró de las cintas, se los echó al hombro, y empezó con trote suave las ocho leguas de Aszoncintla a Metztitlán.

Sentía la sangre caliente y rápida; trotaba de memoria en plena noche; no pensaba en nada.

La vega de Metztitlán se extiende hasta la linde de Aszoncintla. Cuando el hombre cruzó la linde, alcanzó al primer compañero. Canturreó su saludo de abajo arriba:

—Buenos días...

—Buenos días...

Y trotaron juntos. Cuando iban por la margen del río, salió uno más.

—Buenos días...

—No digo eso.

—... pero no andaba por aí, como veo que or'andan.

—No digo eso.

—¿Cómo era? Pus era como todos: que con el maíz, que con el frijol, que con el aguamiel... ¿Cómo querías que fuera?

—Y ustedes le ayudaban...

—Pus le ayudábamos y no. En la cosecha le ayudábamos.

—¿Lo querías mucho?

—Vaya yo a saber. Ora de vieja sí porque me duele acordarme, pero entonces lo que me hacía fuera era el pan y la muñeca... Ya amaneciendo me eché a llorar, pero sería que mi mamá estaba llorando o que me calaba el frío, qué sé yo.

—Y ¿cuántos años hace, Emilia?

—Uy, ¿cuánto tiempo tiene mamá Camé?

—Ya casi quince años.

—Imagínate, y tú ya estás viejo también, y ella era más chica que yo, entonces, digo...

—¿Cuántos años tienes tú, Emilia?

Emilia ríe y tose encogiéndose como si fuera a desmayarse:

—Ah qué capitán. ¿Qué va uno a saber? Los que Dios quiera... Bueno, ¿y quién te puso a ti capitán?

—No sé. Tú me dices capitán.

—¿Pus que no supe yo que tú eras capitán?

de campesinos y caballos, de cantinas y tiendas y campanadas roncadas de la iglesia.

Aves, granos, frutas, puestos de pan, de mantas, de carnes, de dulces, de hinchados cueros de pulque, de rompopo, de hierbas, de aperos de labranza... Y el griterío, los empujones, el calor, la cal de los tejados. Mañana de polvo y de luz.

Hacia las dos de la tarde languidece el mercado. El hombre de Aszoncintla remata lo que le sobra, recoge sus costales vacíos, y limpiándose el sudor va derecho a los puestos de pan. Cojea metido en sus terribles zapatos; cuenta su dinero varias veces; pasa y repasa ante los grandes cocolos, hasta que al fin, luego de estar silencioso frente a la mesa más desmantelada, pregunta su precio. Compra cuatro cocolos. Y vuelve a repasar, y pregunta en cada mesa el precio de los panes, y los acaricia, los sopesa, los pone en su sitio suavemente. Luego, a la tienda: pide una bola de hilo, varios metros de encaje, manosea unos cinturones gruesos como cinchos para mulas, los huele, se acuerda de los "trapos", va a pedirlos, pero siente la sed de la jornada y paga y sale y descende la cuesta bordeada de comercios hasta la cantina frontera al reloj, junto a la botica de don Vicente Chávez. Se abre paso hacia el mostrador; pide un vaso grande de aguardiente serrano; bebe y escupe; vuelve a beber y a escupir. Alguien entre el barullo le dice:

—¿Cómo te jué...?

Responde con una seña de "más o menos"; pone unas monedas sobre el mostrador, y al darse vuelta, el que le habló le ofrece un vaso lleno. El que le habló está con otros, todos sonrientes, y le dice haciéndose oír entre los gritos y las carcajadas de la gente:

—Yo t'invito l'otra.

El hombre de Aszoncintla acepta. Beben y escupen. Comienzan a hablar del día de plaza. Beben y escupen y llegan otros vasos. Y luego aquél dice:

—¿Y'ora? ¿Luego, yo no invit'una?

Y afloja su ceñidor y saca los centavos suficientes. Los otros aprietan el círculo; ríen —los dientes blanquean entre la piel oscura—, hablan sin oírse y le palmean la espalda. Uno lo abraza, y queriendo hablarle en secreto lo llena de saliva. El hombre de Aszoncintla se zafa del abrazo, se limpia con la manga el rostro:

—Mejor si quieres otra, dime, y yo te la invito.

Las caras se endurecen. Los ojos turbios miran de pronto oblicuamente. Uno de los hombres arroja su vaso al pie del mostrador y dice con voz ronca:

—Yo aquí mejor nu quero. Mejor me vu'a tomar más allá.

—Pos ándale —replica el de Aszoncintla—, a ver quen te pasa las resocas...

El otro se revuelve y agarra de la camisa al de Aszoncintla. Este bota su vaso, alarga los brazos, encuentra la cara enemiga, los cabellos, y aprieta y tira y sacude; su camisa empieza a rasgarse. Como dos gotas de agua en el mar de injurias de la cantina, explotan dos injurias simultáneas.

Faltan quince minutos para las tres, el sol aúlla en las calles, el reloj de la cuesta da una campanada que se duerme temblando sobre los tejados del casal.

VIII

AL principio no se sintieron solas. Regresaban las gentes, las saludaban. Unas volvían de Metztitlán; otras, de Venados; otras, de plazas más pequeñas y distantes; otras sólo volvían de la labor inaplazable, y algunas simplemente habían andado por ahí. Con las primeras sombras se despobló el camino, la soledad del recodo se ahondaba, y la mujer empezó a inquietarse. Bajó de las trancas y caminó rápidamente, seguida de los agoniosos pasos de Emilia, hasta la vuelta. Ahí estuvo largo rato. Luego regresó, volviendo a cada paso la cabeza.

En la morada palidez del cielo tiritaba una estrella. La mujer se reboza. El aire zumba entre los apretados maizales. De pronto, el vuelo de una voz, y ya están corriendo hacia la vuelta. Emilia tropieza en la oscuridad, cae, se levanta, y sigue, retorciéndose sobre sus pasos cojos. Cuando alcanza a la madre, ésta viene, y Emilia emprende otra carrera con sus piernas, sus hombros, sus manos que la ayudan como aspas, su cabeza, sus pequeñas caderas desesperadas. Llegan a las trancas: la mujer está impassible, dura, y Emilia jadea y se aprieta con ambas manos el pecho.

El viento arrecia, las estrellas descenden por todas partes, ladra un perro le-

jano. Las mujeres se sientan en el suelo a esperar, a adivinar el trote acompasado entre el rumor de la noche.

—Güenas noches...

Balanceada de abajo arriba, la frase las despierta. Un caballo piafa encima de ellas. Un jinete las mira reclinado en la cabeza de la silla.

—Güenas noches — repite.

Las mujeres se enderezan. El jinete las reconoce. Y hablan, preguntan, responden —la lija del aire enmedio—, y de pronto la madre va tras el caballo y Emilia queda sola, agarrada a las trancas, los ojos fijos en la negrura del recodo.

Mucho tiempo después regresa la madre. Emilia se apresura al encuentro: gritando, llena de frío, con su joroba a cuestas, con su tropel de pasos torpes.

—¡No ha venido...!

—¿No te dormiste?

—¡No!

—Allá tampoco. El niño sigue igual...

Y se echan a esperar otra vez, y se levantan y corren, y regresan lentas, desiguales: una, impaciente y apurada, la otra, muerta de sueño. Y allá van otra vez: la silueta maciza de la madre, la breve sombra de Emilia como si nadara en un mar de piedras. Van y vienen, descansan, se levantan, corren y se asoman y regresan, y vuelven a descansar y vuelven a levantarse cada vez que el viento simula pasos o si una luz parpadea —"¡Su linterna!" "¿Se llevó su linterna?"— en el recodo.

Con las primeras claridades lloran y comprenden el camino hacia la casa. Emilia siempre detrás, muriéndose sobre sus pies descalzos.

IX

EN TRE una muchedumbre de brazos, de zapatones, de huaraches, de calzones blancos, de pantalones oscuros, subiendo y bajando hacia la puerta de la cantina, hacia la cal de la torre que temblaba de sol; entre una ola de gritos y miradas perdidas y vueltas y vueltas —la pared blanca, la puerta, el mostrador, el mostrador, la pared blanca, las caras, el piso, las injurias y brazos levantados y empujones— salió a la muerte ardiente y empedrada.

Lejanos recuerdos golpeaban la cabeza de un hombre raro; un rostro sonriente, rostros duros, los añicos de un vaso, la claridad, un reloj en el cielo, una manga de rasposa mezcilla delante de sus ojos, gritería, una niña coja, un hombre enfrente, el espejo de un cuchillo, el encaje, gentes alrededor, mudas, gentes mudas, niña coja, morral, bajo la palma de la mano el morral, la correa del morral enterrada en un hombro... Da risa este hombre raro, se ríe allá lejos, adentro, se ríe en medio de la gente torre cielo-azul reloj y árboles verdes blanco sol un hombre viene hacia él, un hombre que aprieta los dientes, gritos, hombre enojado abre los dientes, y escupe... una saliva amarga y agria sube a la lengua de un hombre que está aquí, eso lo sabe un hombre que ve tranquilo ondear su maizal, que mira al hombre de la saliva amarga, ¿qué está haciendo ahí?, que empieza a tener miedo, que ve un jacal allá abajo con su techo

de paja, un hombre fresco, pero un hombre ardido escupe la saliva, golpe en la cara, tierra en la cara, golpe: la suela de un zapato y el maizal que ondeaba en la lluvia allá abajo allá arriba un reloj, blanco sol, blanco, blanco... Manos, brazos, un hombre se levanta: su pantalón manchado, por la tierra blanca un morral, panes, encaje, polvo, rabia, roja rabia, su morral y el polvo y los panes a media calle pisoteados, alguien lanza insultos roncacos, alguien pide un cuchillo, la mano se cierra sobre un mango frío, un hombre enfrente retrocede, gritos de gentes mudas alrededor, la rabia laboladilo panes polvo niña-coja cal cal aaaaaaa... Alguien corre en círculo junto a gentes de gestos de locos y lo persiguen, lo persiguen, lo alcanzan, gritos, movimiento, le tiran una cuchillada, se caen, centro, viejas y niños y hombres lejos, un sol blanco y un hombre enfrente otra vez, maldito diablo enfrente, este hijo de su, maldito diablo rojo, panes, niña, alguien tiene que pagarlo, que pagarlo, ¡paga! ¡paga!, adelante, en el encuentro un toro embiste, olor de su ropa de diablo, brazos, piernas, narices, pujidos, un sol arriba, un relámpago y sol abajo en el vientre, sol de vidrio de lumbre y otro sol de lumbre en el pescuezo y un quejido horrible y un lamento mudo, se entreabre el fin para los ojos desorbitados, y la tierra cerca y la nariz revienta contra la tierra roja de polvo enorme y blanca y lejanas sombras y una inesperada vuelta, brusca vuelta que duele... Vienen subiendo hasta los dientes palabras y una ola de sangre, palabras como burbujas entre una bola de sangre que explota y resbala por las quijadas, palabras rojas, tristísimas, y azul arriba y un reloj arriba en el azul.

X

EMILIA sirve una taza de café y se la lleva pasito a paso a don Ricardo, que fuma y espera. Emilia regresa a sentarse y gime para sí, como si se quejara de algo recóndito. La noche es alta y limpia. De la plaza llegan los gritos de los últimos muchachos. En la caballeriza resbalan los cascos de los caballos, resuenan las erres roncacas de sus belfos.

Dice Emilia:

—Cuando vivíamos en Coyula esta hora siempre me daba miedo.

—Estabas muy chica, Emilia.

—Ora nomás me pongo aquí a no hacer nada; que digo a no hacer nada...

Ríe. Se levanta y enciende en una brasa un cigarro de hoja; se sienta y empieza a chuparlo afanosamente. Don Ricardo sorbe su café, se vuelve hacia Emilia, deja su taza en el suelo, busca en las bolsas de su saco, enciende un cerillo, alarga el brazo. Emilia chupa su cigarro sobre la flama del cerillo; sus ojillos aguados se entrecierran, sus dedos temblones se aprietan contra el cigarro; al fin, entre toses y suspiros, consigue un poco de humo. Don Ricardo vuelve a su café, y escucha el plañido distante:

—Lo esperamos toda la noche. Toda la noche lo esperamos. Lo esperamos toda la noche, capitán. Ya le habrá contado mamá Came. Lorenzo nació años después, a ver, y eso que toda la noche lo esperamos.

LOS ORIGENES DEL HUMANISMO MEXICANO

(Viene de la pág. 2)

pues esto fue posible hasta que existió una institución que no tuvo como coronamiento de sus estudios la teología, y esto sucedió en la Universidad moderna de Justo Sierra. Es conveniente señalar desde ahora este hecho, pues así el estudioso puede explicarse, tanto la mengua del humanismo grecorromano en períodos álgidos de nuestra historia, como la ausencia, aún en nuestros días, de grupos que sin interrupción hayan cultivado un humanismo verdadero. Por esto



Juan Luis Vives

ción o dedicación de los sujetos que a un sistema distinto. Pero también debe decirse que ellos acentuaron la relativa autonomía de las humanidades, y sobre todo el cultivo de todos los clásicos y de los clásicos completos. Además, la "ratio studiorum", tal como la implantaron en San Pedro y San Pablo, significó a la vez el transplante definitivo de las letras clásicas y la aclimatación de las enseñanzas del Renacimiento, pues fue una síntesis consciente de los métodos y las enseñanzas de Alcalá, París y Roma. Fueron también los jesuitas los primeros en publicar las obras representativas del genio latino, como son las de Cicerón, Virgilio, Ovidio, Marcial, y los escritos típicos del Renacimiento, como son los de Luis Vives y Lorenzo Valla. Comenzó así una tradición editorial a la que harán honor en el siglo XVIII Abad y Alegre; en el XIX, Montes de Oca, Pagaza, Casasús; en nuestros días, la Universidad de México, que viene editando una biblioteca bilingüe de autores clásicos grecorromanos, sin paralelo todavía en las publicaciones de los pueblos de habla española.

Clásicos completos.

Pudiera pensarse que las letras clásicas que nos dieron los colegios de las Ordenes religiosas y la propia Universidad fueron apenas trozos expurgados, en los que ya no podía hallarse la magnánima cultura de los griegos y los romanos. Pero no fue así. Durante el siglo XVI la lengua latina surge en toda su elegancia y en todo su esplendor, y los clásicos son conocidos sin limitaciones. No hay razón alguna, si quitamos las vacilaciones iniciales de los jesuitas que, como Vicente Lanuchi, pidieron una enseñanza del latín basada exclusivamente en autores cristianos, para afirmar que los fundadores de nuestro humanismo hayan considerado como germen de paganización la lectura de los poetas y los prosistas completos. Fue mucho más tarde cuando aparecieron los tristes "autores selectos". Contra una edición expurgada, por razones comprensibles, de Marcial, se puede traer a colación al "indio humanista", Nazareo, quien en un escrito al Emperador hace una larga cita del Arte de Ovidio, y cabe aclarar que esta característica de nuestra tradición clásica no es en manera alguna privativa de los jesuitas, ni en los siglos XVI y XVII, ni en el siglo XVIII, aunque sean ellos uno de sus mejores exponentes. Todo esto explica de sobra la pujanza de nuestra latinidad y de nuestro humanismo que hizo producir en la colonia, y todavía en el siglo XIX, humanistas superiores en número y claridad a los de otros pueblos hispanos de América.

En la constitución de un humanismo mexicano de tipo renacentista, jugaron papel importante los filósofos, para no citar los teólogos, pues no sólo enseñaron su arte en lengua latina, salpicando la prosa de "cocina", de "escuela", con algunos giros clásicos y con citas de los viejos pensadores grecorromanos, sino que, auxiliados por los autores europeos, o comentan directamente a los filósofos de la antigüedad o siguen las nuevas orientaciones metodológicas del Renacimiento y empiezan a remozar su escolástica mediante la asimilación de problemas y doctrinas modernas. De esta manera filósofos como Alonso de la Veracruz, Rubio, Bartolomé de Ledesma, José de Herrera, Tomás Mercado, vie-



Nezahualcoyotl

resulta muy equívoca la afirmación, generalizada entre nosotros, de que tenemos cuatro siglos de un cultivo vigoroso del humanismo grecorromano. Los humanistas del XVI o los del XVIII, incluso el selecto conjunto de jesuitas expulsados, son humanistas porque van más allá de las limitaciones escolares.

La ratio studiorum de los jesuitas.

Cuando los jesuitas fundan en 1574 el Colegio de San Pedro y San Pablo, está ya constituida en México lo que pudiéramos llamar nuestra tradición clásica. Sin hacer mengua de su contribución a la cultura nacional y en especial a las letras clásicas, resulta incuestionable que la "ratio studiorum" —razón, orden, método, de los estudios— que establecieron en sus colegios, no vino a añadir nada fundamental a la organización de los estudios, tal como se encontraban entre los otros religiosos y la Universidad. Su éxito creciente, tanto que las aulas universitarias llegaron a verse desiertas, se debió más a la voca-



Fray Juan de Zumárraga

nen a ser, en la historia de nuestras ideas, los fundadores reconocidos de la escolástica tradicional que se ha continuado hasta nuestros días y de la modernidad filosófica que tomó cuerpo a mediados del siglo XVIII. Lo cual, dicho sea de paso, explica por qué los modernos y los tradicionalistas conocen por igual las fuentes clásicas.

Latinistas mexicanos.

Sería salirnos del propósito decir cómo influyó el predominio latino, cómo pudo haber sido la constitución nacional de haber faltado él, o cómo la lengua latina convirtió al español en idioma vergonzante por lo menos durante tres siglos. Lo que puede señalarse es que ya en el siglo XVI los mexicanos no sólo asimilaron en la fuente original la retórica, la moral, la política, los ideales educativos, la poesía, el pensamiento de los griegos y los romanos, sino también comenzaron a realizar composiciones latinas, tanto en prosa como en verso, que habrían de decirse al lado de las castellanas en las festividades religiosas o cívicas, y en los abundantes certámenes literarios de la época. Son famosos los epigramas de Cervantes de Salazar y otros autores, las piezas teatrales de los jesuitas y en especial dos tragedias presentadas en 1578, las églogas y odas manuscritas del también jesuita Bernardino de Llanos. En un recuento habría que citar a Cristóbal de Cabrera, autor de unos dísticos, publicados en 1540, que son la primera poesía latina mexicana. Al criollo Francisco de Terrazas que parece ser el más antiguo poeta nacido en México. Sobre todo, al mestizo fray Diego de Valdés que mostró a los europeos su saber literario y las costumbres e historias de los indios en la *Rhetorica Christiana*, que según Gabriel Méndez Plancarte "exige ser comparada con la *Rhetorica Ecclesiastica*, casi contemporánea, de fray Luis de Granada". Además de manejar la lengua latina con una soltura y una elegancia que recuerdan a Cicerón, manifiesta una vastísima erudición grecolatina y un conocimiento profundo de las actitudes más caras del Renacimiento. Un ejemplo que no puede pasarse por alto es el del indio humanista don Pablo Nazareo, quien ha merecido estar al lado de Cervantes de Salazar y Vasco de Quiroga en la *Antología de los humanistas del siglo XVI*, hecha por el benemérito Gabriel Méndez Plancarte.

Y las letras clásicas de origen europeo se tornaron mexicanas tanto porque se hicieron en México o las ejercitaron hombres relacionados directamente con México, como porque los cultores fueron ya sujetos mexicanos. Pero sobre todo porque la lengua clásica empieza a ser el instrumento para tratar a México como tema de meditación, convirtiéndose así en el vínculo que nos iba a unir con la sabiduría universal del hombre. Mexicanísimos fueron los indios que emularon la oratoria de Cicerón, mexicanísimos también los diálogos latinos de Cervantes de Salazar, tres de los cuales estaban dedicados, como se sabe, a describir la Ciudad y la Universidad de México. El fue el primero que no tuvo empacho en introducir palabras indígenas en la lengua latina, ejemplo que siguieron más tarde fray Diego Valadés, el eximio Eguiara y Rafael Landívar en lo que don Federico Escobedo llama *Geórgicas Mexicanas*. Los clásicos nos

dieron a la par una dimensión mexicana y una herencia universal.

Humanismo vital.

Sin embargo, las letras clásicas que empezaron con gran esplendor, ni el establecimiento del latín como lengua viva, ni la asimilación de la cultura grecorromana, ni la adopción de los ideales pedagógicos del Renacimiento, constituyen de manera exclusiva los orígenes de nuestro humanismo. Con semejantes limitaciones de nuestra tradición, mal podría probarse una ascendencia mexicana renacentista, ya que es corriente entre los especialistas afirmar que la época colonial no alcanzó un nuevo tipo lite-



Fray Alonso

rario y que nuestras letras fueron una prolongación española, ligeramente atenuada por el paisaje y suavemente teñida de color indígena.

Además del humanismo a que condujeron las letras clásicas, que es académico y docente, existe otro ligado a manera directa con los problemas urgentes de la conquista y la colonización. Está representado por Zumárraga, Vasco de Quiroga, Las Casas, Julián Garcés. Tiene por nota propia no sólo el conocimiento de la lengua latina o escribir piezas latinas que la posteridad consideraría como venerables monumentos y piedras angulares del humanismo mexicano, sino ante todo una voluntad férrea por crear un mundo nuevo en el que debía realizarse un paradigma ideal del hombre. Al hombre lo concibieron libre; preconizaron la igualdad sin distinción

de raza y defendieron la dignidad de la persona humana.

Tal vez una de sus grandes acciones haya sido su oposición heroica a los actos de injusticia que los españoles cometían con el indígena. Puede traerse a colación para explicar esto el cristianismo torturante de Las Casas, el amor "entrañable" de Tata Vasco, la iluminación renacentista de Zumárraga, la comprensión del obispo García de una raza que bien pronto "escribió en latín y en romance mejor que nuestros españoles". Mas no basta. ¿Qué significación tiene el latín renacentista de la Carta a Paulo III? ¿Por qué razones el piadoso primer obispo de la Ciudad de México utiliza textos enteros del "peligroso" Erasmo de Rotterdam como instrumentos de evangelización? ¿A qué se debe que Las Casas revuelva los cimientos del cristianismo y aun eche mano de autores clásicos paganos para defender al indio? ¿Y Vasco de Quiroga, por qué usa una mezcla de gentilismo y cristianismo en sus alegatos, a Luciano el pagano y a Teodosio el cristiano, a Horacio y San Agustín? ¿Fue acaso un iluminado que creyó realizar la utopía de Tomás Moro y los humanistas franceses en las tierras descubiertas? ¿Es un puro recurso literario el que utiliza cuando interpreta la égloga de Virgilio en la que el poeta canta a una nueva era de paz y de grandeza para la humanidad, diciendo que ya los dioses han enviado de las alturas una raza nueva de hombres y que esta raza nueva de hombres es la raza indígena? No basta la explicación convencional de que era necesario hacer hombres antes que cristianos, ni es válido el argumento sobre la racionalidad de los indios, pues estos humanistas encontraron seres dotados de razón. Se trata de algo más profundo: la extensión de la humanidad y la creación de otro mundo con un hombre nuevo, el indígena.

La conjunción de los ideales del mundo clásico, de los principios medievales del cristianismo y del pensamiento renacentista, fue necesaria para crear la utopía humana que en el viejo mundo no tenía cabida. Con esto no se quiere decir que América fue concebida como una tierra utópica, sino como el lugar de asentamiento del mundo que exigían los ideales renacentistas. Y lo que es más importante todavía, el paradigma humano parece haber sido el indígena. Tal es la voluntad del "humanismo vital" que asistió al principio de nuestra historia y cuya realización, pobre ya en el siglo XVI, sería interesante perseguir hasta nuestros días.

Tuvimos nuestro Renacimiento.

Los humanistas nos meten de lleno al banquete renacentista de Europa. Ella luchó por la vuelta a los valores de la cultura griega y romana. Nosotros hicimos carne de nuestra carne los ideales exaltados por el Renacimiento. Cobraron vida los clásicos grecorromanos. Erasmo, Tomás Moro, Vives volvieron a renacer cuando nacíamos a la historia. Cabe insistir en que nuestro renacimiento significó también renovación, redescubrimiento del individuo como valor en sí mismo, y, en términos generales, una omnímoda presencia humana. Lo mexicano del Renacimiento viene por caminos indirectos, por el tema del hombre. Más que los lectores clásicos y más que los oradores ciceronianos, hicieron nuestro



Renacimiento todos aquellos que, como los griegos y los latinos que levantaron el ideal educativo y político de su pueblo, utilizaron sus conocimientos grecorromanos para salvaguardar al hombre a propósito de la constitución de la libertad y la persona del indio. Así el humanismo que fuera europeo, fue también mexicano. Se puede decir todavía más: la posibilidad de humanismo mexicano comenzó a realizarse en el momento en que existió la voluntad de realizar un paradigma humano, porque ésta fue la meta suprema del Renacimiento y porque éste fue el ideal del mundo clásico.

Tres son los factores que confluyen en la formación de un humanismo de esta naturaleza: el mundo indígena, lo español y el Renacimiento. Se sabe en qué sentido están presentes el mundo indígena y el Renacimiento. La naturaleza realista del español parece haber sido definitiva, en cuanto que dotó a los humanistas de la configuración psicológica apropiada para no detenerse en las puras letras, sino orientarse hacia la salvación del hombre en la tierra americana. Es espa-

ñol igualmente el equilibrio entre lo profano y lo sagrado, que trajo entre otras consecuencias una especie de humanismo teísta, cuya máxima perfección fue la teología. Recuértese que la antigüedad restaurada por Nebrija y Cisneros incluía los primeros tiempos del cristianismo.

Pero los rasgos españoles de nuestro humanismo no le impiden tener un fuerte sabor mexicano. Si los renacentistas llegaron a sentirse romanos en Europa, en México se sintieron siempre identificados con los problemas de estas tierras y fueron mexicanos a pesar de que humanizaban con verdades venidas del otro lado del mar, acicateados por la incansable sed de acción que les dio el Renacimiento.

Dos Direcciones de Humanismo.

Las Casas, que ha sido calificado certeramente por Méndez Plancarte de “belicoso humanista medieval”, nos ayuda a establecer la pregunta de si el humanismo mexicano es fundamentalmente renacentista o medieval. El predominio indiscutible de la teología parece inclinar la balanza en favor de la Edad Media. También la enseñanza de la lengua latina y la filosofía escolástica. Sin embargo, es

Quiroga vuelve explícita en las Constituciones de sus Hospitales, una idea que está latente en los demás, a saber, la conveniencia de establecer la civilidad dentro de la república indígena para hacer ciudadanos como lo fueron los griegos en la “polis” o los latinos en la “civitas”, lo cual trae por consecuencia que la misma religión aparezca organizada en función de una finalidad meramente civil.

De aquí que surja en el siglo XVI una dirección humanista del espíritu mexicano que habrá de encontrar en el siglo XVIII su plena identificación con los tradicionalistas y los ilustrados, en el XIX con los conservadores y los liberales, en el XX con los revolucionarios. Esto nos llevaría a decir que, si bien cada época tiene un ideal propio, el humanismo mexicano no se agota en una generación, al contrario, conserva una unidad desde el siglo XVI al siglo XX, sin que por eso se considere una continuación inerte del estado primero.

Por ahora es más importante señalar que nuestro renacimiento fue también, al menos en parte, una actitud espiritual de crítica a las formas medievales, lo que aunado a la incipiente concepción del



...parece inclinar la balanza en favor de la Edad Media...



un hecho que los humanistas del siglo XVI rompieron la unidad de la concepción teológica española. Por una parte, en efecto, equilibran el fin humano del Renacimiento con el criterio medieval y con los principios del cristianismo, como hace Las Casas; por otra parte, como sucede en Vasco de Quiroga o en los humanistas docentes, inclinaron la balanza en favor del hombre y la belleza que se apuntaban ya como fines en sí, sin otro retorno que no fuera el hombre mismo. Si se considera el tema fundamental de los humanistas, la igualdad y la persona humanas, se encontrará que lo defienden con razones naturalistas sacadas del pensamiento griego, sobre todo aristotélico, y por lo tanto son argumentos que se atienen a la pura razón y a la pura naturaleza humana, dejando a un lado el problema de si ésta fue creada o no por un dios. Pero también habrá que decir que la fundamentación última se encuentre, en el orden de los hechos, que no en el de la explicación teórica, en las convicciones sobre fraternidad universal, según afirma Vasco de Quiroga, de Dios sobre todos los hombres. El mismo Vasco de

hombre sin retorno a Dios, hace comprensible que sea el humanismo el que dé origen al ideal de vida liberal, generoso, abierto, de tendencia y convicciones democráticas, que caracteriza a México frente a España. ¿Pudo el simple arraigo en la tierra nueva o la reflexión sobre sus problemas engendrar este humanismo, que en sus trazos fundamentales es más renacentista que español? Y si no, ¿cómo pudo superar la limitación de sus orígenes? La aparente dificultad de la respuesta estriba en que de ordinario se concibe a nuestro humanismo como el fruto exclusivo de las influencias hispanoitalianas. Hasta el mismo Menéndez y Pelayo lo califica de esta manera. Mas la apreciación es parcialmente falsa. El humanismo en cuanto comprende la cultura clásica, sea la gramática y la literatura, sea el conocimiento de los modelos imperecederos del genio grecorromano, tiene sin duda sus raíces, en el renacimiento de tipo español e italiano, pero también en el francés. El humanismo, en cambio, entendido como la afirmación de la persona humana, rebasa estos lími-

tes y entra en contacto vivificante con Erasmo, Moro y el mismo Luis Vives.

Raíces de latinidad.

Tuvimos, pues, al nacer en la historia universal un digno renacimiento y un generoso humanismo.

El hombre del siglo XVI no se siente inferior ante ningún país de Europa, porque tiene conciencia de la grandeza española que ha transplantado a esta Nueva España, pero de manera principal, el orgullo novohispánico de Bernal Díaz puede ser el ejemplo, porque se sabía vinculado con la cultura europea por la lengua, por la tradición clásica, por la religión, por la sabiduría renacentista.

En la realidad histórica del pueblo naciente, tuvieron que influir de modo diverso los profesores de latín como Blas de Bustamante, los retóricos como Cervantes de Salazar, los filósofos como fray Alonso, los varones como Zumárraga y Las Casas. Nosotros, que miramos a distancia el fenómeno del siglo XVI y que por conformación mental debemos referirnos a esta época con conceptos generales, afirmamos la existencia de un humanismo mexicano que resumió los más nobles fines de un fenómeno, también complejo, conocido con el nombre de Renacimiento. Compuesto por humanistas en el sentido literario de la palabra, dedicados a la enseñanza de las lenguas clásicas y al cultivo del espíritu; por humanistas en el orden filosófico y moral; por humanistas creadores de pueblos y defensores del hombre. En conjunto, el humanismo mexicano del siglo XVI es un movimiento que estuvo en contacto con el pueblo y sus propios problemas. Para nuestros humanistas casi no existe la tranquilidad horaciana de aquellos renacentistas europeos que gustaron de retirarse del vulgo profano. Aquí está una de sus características y tal vez la explicación de por qué nuestro humanismo tuvo por bandera la dignidad de la persona humana, la igualdad de los hombres, la fe en la fuerza de la razón, lo que dio desde los primeros tiempos un carácter común a nuestro pueblo.

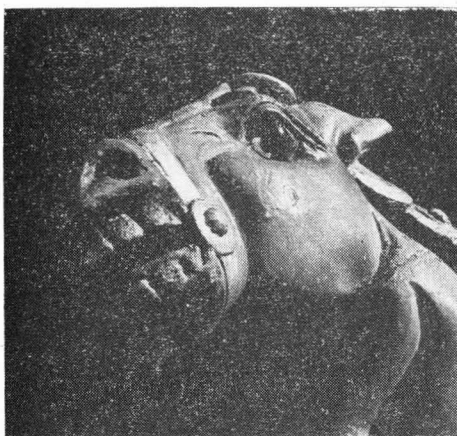
Merced a este humanismo, México, que entonces parecía ser América, recibió los mejores ideales de España, de Italia, de Francia e Inglaterra. Recibió las inquietudes de Arias Montano y Nebrija, del renacimiento itálico, de Luis Vives y sus discípulos, de Tomás Moro, de Erasmo y su escuela. Hizo suya la tradición entera del genio helénico y latino. Con tales elementos América vino a ser un nuevo mundo con un nuevo tipo de hombre.

Por esto no nos resulta vano repetir que el humanismo grecolatino es uno de los elementos vitales de la fisonomía espiritual de México y el fundamento de la cultura mexicana. Con cuánta razón ha observado Alfonso Reyes que la latinidad es el único trampolín desde el cual México puede lanzarse a dar su grito en el consorcio universal. Aquí está el cimiento y el áncora que da perennidad a los pueblos. No tenemos ni debemos buscar otro. Pero tampoco habremos de confundir lastimosamente con el humanismo el mundo académico artificial que muchas veces ha impedido el contacto de los hombres con su propia tierra o el conocimiento de sí mismos. Tampoco habremos de mostrarnos necios separando el saber uno del hombre, como si la ciencia fuese extraña a lo humano.

NACHO LÓPEZ

FOTOGRAFO DE MEXICO

Por Raúl FLORES GUERRERO



"El sabor de las cosas simples"

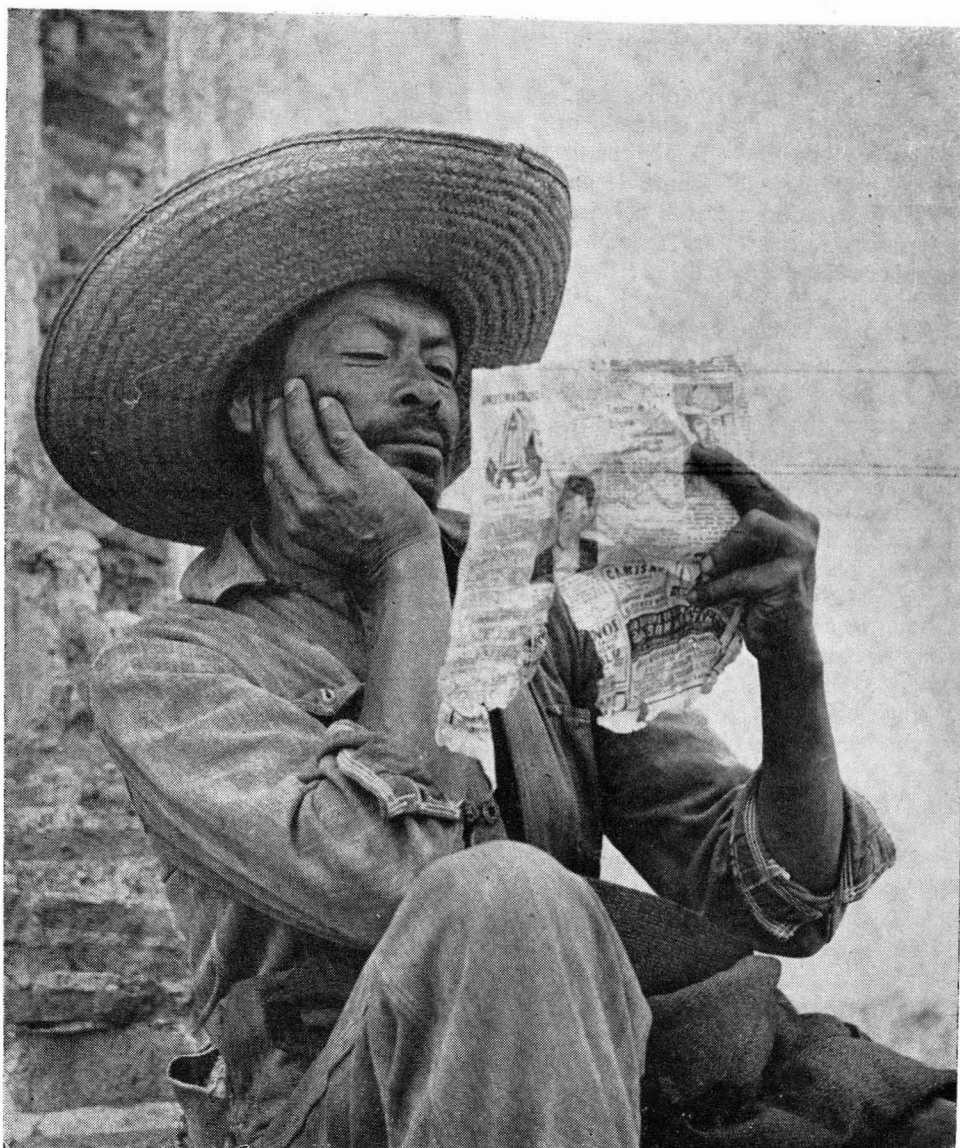
NACHO López nació en Tampico en 1924. Sin embargo, no fué allí, sino en Mérida, en donde tuvo por primera vez la experiencia, inquietante para los ojos juveniles, de usar una cámara fotográfica. Seguramente en las fotos que entonces tomó con esa cámara el horizonte apareció algunas veces en diagonal, la familia sin pies o sin cabeza, la novia perdida en la nebulosidad del desfoque, pero lo importante desde ese momento fué su ambición profesional de ser fotógrafo.

Manteniendo ese propósito, cuando llegó a la capital comenzó a aprender verdaderamente el oficio —que más tarde elevaría a la categoría de arte— con Víctor de Palma y en la Academia Cinematográfica con Manuel Álvarez Bravo. Y lo aprendió bien, de tal modo que en 1948 fué designado para impartir un curso de técnica fotográfica en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Venezuela. Allí registró con sus cámaras los sucesos del infeliz derrocamiento de Rómulo Gallegos.

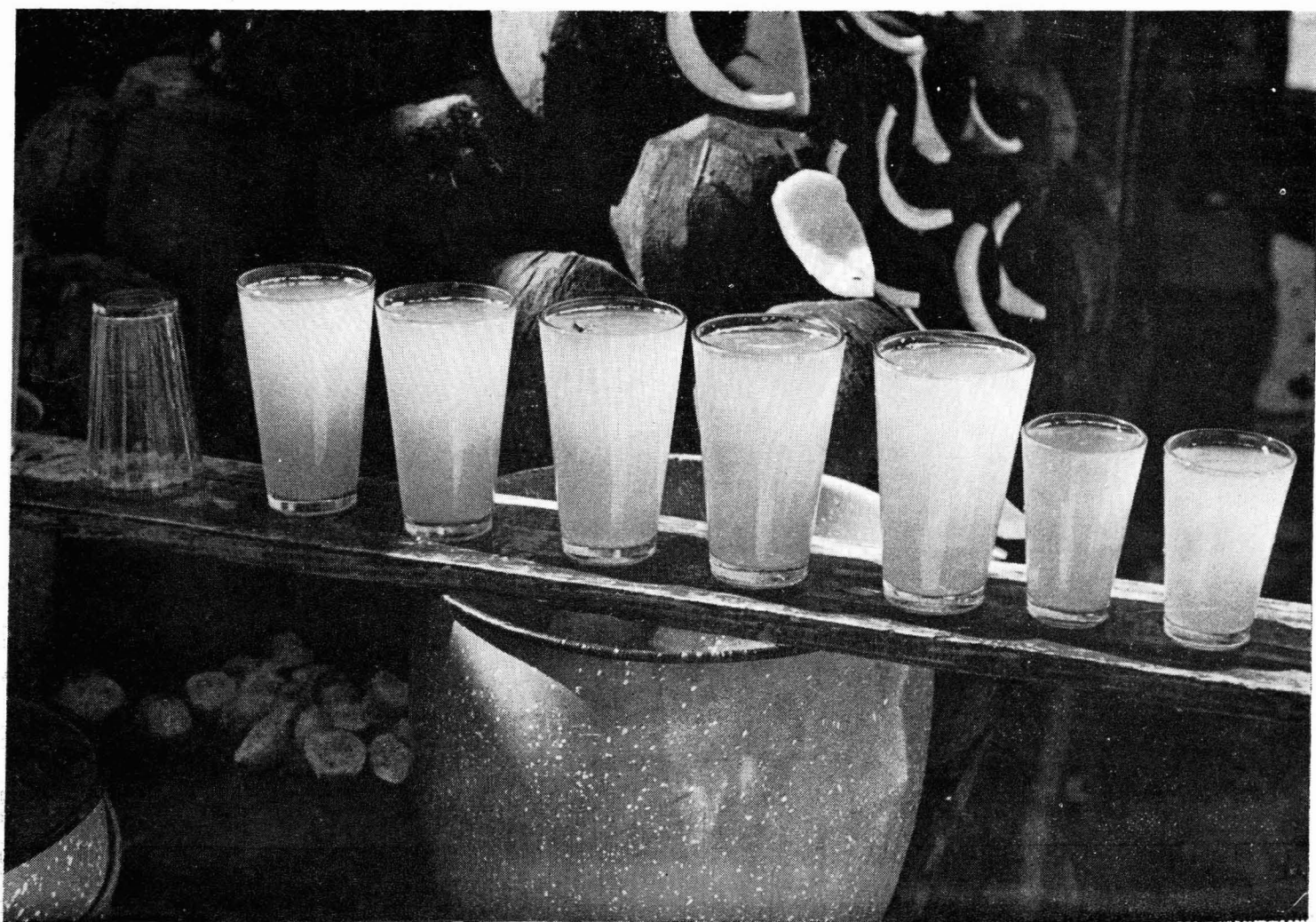


...unos dedos trémulos que piden un cigarrillo...

A su vuelta a México se lanzó a la fotografía periodística que lo puso, necesariamente, en contacto directo con la realidad cotidiana. Con ello se alejó por completo de la fotografía de estudio y de ese seudorealismo tan atractivo para los presuntos artistas de la cámara. Empero, no sabía aún emplear la fotografía como medio de expresión, como lenguaje artístico. La relación personal con algunos fotógrafos célebres de los Estados Unidos y la lectura constante de los escritos de los técnicos internacionales más experimentados, llevaron a Nacho López hasta el umbral de la fotografía de concepto, es decir, aquella que no es la mera reproducción gráfica de tal o cual hecho, sino que entraña una interpretación consciente del mismo. Esta interpretación es el último paso en ese proceso, ya artístico, que se inicia con el saber ver, o más bien con el *pre-ver*, posibilidad, ésta, que sólo se produce en el artista con la experiencia fincada en la observación de las reacciones humanas. El fotógrafo puede llegar a intuir, según los antecedentes instantáneos de un hecho, cuál va a ser el desenlace final, cómo reaccionarán los personajes que en él toman parte activa. Esto invalida la intervención de la casualidad como factor indispensable en la fotografía: no hay otra casualidad que la de encontrarse ante un sujeto fotografiable; la captación consecuente es lo decisivo en ese intento del



...observación de las reacciones humanas...



...los vasos irisados de aguas frescas...

camarógrafo por transformar la realidad en una obra de arte.

Para un fotógrafo como Nacho López —creo que hasta él ha olvidado que su nombre es Ignacio— la cámara llega a ser casi una parte integrante de su cuerpo. El disparador, a través del dedo que lo presiona, debe estar sometido a las reacciones instantáneas del cerebro y obedecer a los reflejos que en el artista se producen como consecuencia de su *pre-visión*.

Una buena fotografía es aquella tomada en un momento de clímax, ni antes ni después de la culminación dinámica o emotiva del hecho registrado. Un golpe, un salto, hasta una mirada, son susceptibles de servir como sujeto artístico siempre y cuando sean aprehendidos en el instante climático de su realización. De ahí que la volición fotográfica necesariamente se anticipe, por fracciones de segundo, a tal instante. Consciente de esto y empleando una técnica peculiar que consiste en abrir el obturador de la cámara el tiempo indispensable para captar, simultáneamente, el desarrollo de un movimiento gracias a la superposición de las imágenes (lo que el "futurismo" intentó en la pintura) Nacho López comenzó a tomar fotos de danza sobre los mismos escenarios, sin otras luces que la tramoya teatral, y, con el tiempo, se ha convertido en el mejor fotógrafo de danza en México. Y es así que los cuerpos de los bailarines en proyección espacial, las faldas de vuelos inalcanzables, quedan detenidos siempre en el negativo minúsculo, con todo el dinamismo que tienen en los instantes más significativos de las danzas.

En la fotografía, como en cualquier otro arte, *la verdad* es un valor y el intento de Nacho López por decir algo en el blanco y negro carecería de interés si no existiera *la verdad* en sus fotos; verdad irrecusable, emotiva, profunda, puesto que está afirmada en la realidad vital del pueblo de México. No es, sin embargo, la verdad unilateral del drama, sino que, además del brillo de las lágrimas sinceras y espontáneas, están allí el estallido de júbilo en los rostros, la ironía de las situaciones, la energía de las actitudes, la emotividad del sentimiento religioso y tantas otras facetas de la vida compleja del hombre de México. ¿Quién sino el hombre es el sujeto ideal de la fotografía?

Las lentes sensibles y finas y la luz natural u ocasional —nunca el espanto sorpresivo de los flashes— son los medios de realización en el arte de Nacho López. Ha pasado por las ferias populares, nos lo dice el sensible papel que ha sido herido por la alegría de los niños que saltan, en la gran aventura de la infancia, bajo la lluvia luminosa de los fuegos de artificio, o por la tristeza infinita de la carpa vacía en la que un solo espectador —tal vez el primero, tal vez el último, tal vez el único— sube los pies sobre los travesaños de su silla de palo en un intento por escapar de las aguas que, inundando la sala, se tragan, muertas de hambre, temblorosas la frialdad, los

reflejos de los focos impotentes. En alguna plazuela de la ciudad ha detenido el momento chispeante de los payasos pobres, esas familias en desgracia ante cuyos chistes el público que los rodea se esfuerza por reír para no defraudarlos en su trabajo serio. Ha estado también en los billares del barrio: en la fotografía parece resonar la carcajada de aquel tipo desdentado que hizo carambola.

Pero Nacho López ha escogido la calle como escenario principal para su arte. Allí están los más importantes actores del mundo: niños, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, representando la gran obra de la vida: la niña mexicana de grandes ojos escondiéndose, para comer su pedazo de caña, tras las gigantescas piernas de un "judas" de papel de china; el pequeño que llora en un



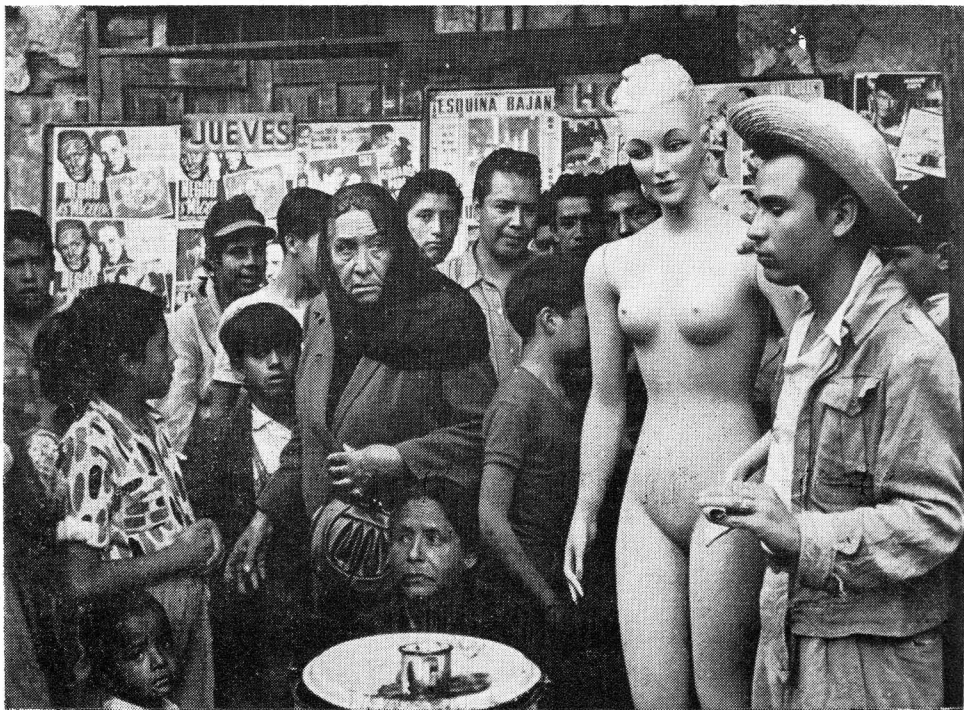
va dejando la piel de sus rodillas

rincón desconsoladamente; aquel otro, lleno de gozo, que besa en el pico al "pajarito de la suerte" y ¿no hay acaso todo un mensaje en ese grupo de papeletos que duermen acurrucados en la acera bajo la cartelera teatral que anuncia en el muro, la representación de "Los endemoniados"?

Cuando Nacho López vio que un hombre, cargando un maniquí desnudo de mujer se adentraba en el laberinto de La Merced sabía que allí sucedería algo digno de ser fotografiado. Y no se equivocó. El hombre, dejando a un lado su impúdica mujer artificial, se dispuso a comer algunos tacos. En la foto aparece en el momento culminante de la primera mordida, indiferente a la mirada sentenciosa de una vieja mojigata que parece reprocharle su falta de tacto al transportar sin ropas a esa señorita de yeso y alambre y a las de los muchachos, clavadas por obra y gracia de su imaginación, en las redondeces barnizadas de la figura. También sabía el fotógrafo lo que iba a suceder cuando esa joven de ajustado vestido pasara frente a los estudiantes que distraían sus ocios en la acera. Las expresiones de desfallecimiento y de éxtasis, teatrales y espontáneas a la vez, que éstos muestran en la fotografía, son la evidencia más palpable de la importancia que tiene la *pre-visión* de las situaciones en el arte fotográfico.

Naturalmente no podían faltar entre las fotos de Nacho López las escenas en la delegación: cerca del reo, el gendarme aburrido recargando su barba en una mano; las comadres en plena discusión; unos dedos que en la penumbra encubren un rostro lloroso. Tampoco escaparon a su cámara los tragicómicos o dramáticos aspectos de la cárcel: los presos, tras las rejas de tela de su traje mal cortado, sacando en hombros el ataúd de un compañero que pudo salir al fin libre gracias a las influencias de la muerte, o bien la impresionante aparición de

(Pasa a la pág. 32)



"La realidad y el deseo"

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

IX. EL AÑO DE 1919

(Primera parte)

A) Poesía y esparcimiento

1. En el libro *Huellas* (1922), llevan la fecha de 1919 los siguientes tres poemas que omití, por mero desafecto, en la recopilación llamada *Obra poética* (1952): "Tarde-bruma", "Charca de luz" e "Íntima promesa". Pero los dos últimos versos de este poema fueron escritos en 1912, como un pequeño epigrama que recogí en *Cortesía* (1948) bajo el nombre de *Chatita*. Ni siquiera este residuo —o mejor, este germen— pudo salvarse. También fué omitido o castigado en la *Obra poética*. ¡Qué crueldad, señores! Pero hay que saber decir que no aun a las propias ocurrencias.

Entre los demás poemas de 1919 que aparecen en *Huellas*, dos son traducciones: "Elegía a la muerte de un perro rabioso" (Goldsmith, *El Vicario de Wakefield*, cap. xvii), y "El abanico de Mlle Mallarmé" (S. Mallarmé). Ambos tienen su historia.

El poemita de Goldsmith fue traducido a las volandas, a petición de Manuel G. Morente, que por entonces dirigía la Colección Universal de Calpe (después trasfundida en la Colección Austral de Espasa-Calpe). Al corregir las pruebas de la traducción del *Vicario de Goldsmith*, hecha por Felipe Villaverde (Nos. 8-10 de la Colección), a Morente le desagradaba que el poema inglés apareciera vertido en prosa. Delante de él, a todo correr, hice esa traducción, casi sin más objeto que satisfacer un fin práctico.

El poemita de Mallarmé viene a ser la tercera forma, forma final de la traducción que ensayé en tres tiempos o tres configuraciones sucesivas, que consta en mi libro *Mallarmé entre nosotros* (ediciones de 1938 y 1955) y que publicó primeramente en *La Pluma*, Madrid, año de 1920, revista de Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif.

Ninguna de estas dos traducciones reaparece en la *Obra poética*, porque en esta recopilación no quise reproducir traducciones y me limité a dar de ellas una noticia en los apéndices, remitiendo a los lugares en que se hallan.

Respecto a mi concepto de la traducción poética, he dicho en el citado libro *Mallarmé entre nosotros*:

La traducción poética obliga a retoques constantes. [quise decir: nunca está acabada.] Pero esto me parece incompatible con el placer de comunicar a los aficionados el estado de mi trabajo en determinado momento. El poeta español Jorge Guillén, uno de los traductores castellanos de Paul Valéry, ha llegado, en su fuero interno, a la idea de que la traducción poética debiera ser obra colectiva, aunque sometida a una dirección general. A esta noción me arrimo, y ofrezco mis *dissecta membra* al Gran Censor Desconocido que, si no en actualidad, existe ya en estado latente y parece gobernar como desde arriba todos nuestros versos.

Y luego invito al lector a que colabore conmigo y me comunique sus correccio-

Por Alfonso REYES

nes y observaciones, a ver si entre todos logramos la más completa aproximación a la solución del enigma.

La referencia a Jorge Guillén nos remite a mi nota "El Cementerio Marino en español" (*Monterrey*, Correo Literario de A. Reyes, Río de Janeiro, octubre de 1931, N° 6; reproducida en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 5 de diciembre de 1931). Allí examino traducciones de dicho poema hechas por Guillén y por el poeta cubano Mariano Brull. En la correspondencia que precedió a estos trabajos, consta una carta de Guillén a la poetisa francesa Mathilde Pomès, carta que, entre otras cosas, propone para las traducciones poéticas un verdadero trabajo de equipo, sometido desde luego a una dirección general que se encargara de unificar el tono. La verdad es que ello se intentó ya en Francia para la *Ana Livia Plurabelle*, de James Joyce (*La Nouvelle Revue Française*, mayo de 1931), mediante la colaboración del autor con Samuel Beckett, Alfred Perron, Ivan Goll, Eugène Jolas, Paul L. León, Adrienne Monnier y Philippe Soupault.

Con posterioridad a las traducciones de Guillén y de Brull, han aparecido unas seis versiones españolas más del *Cementerio Marino*. Entre ellas, la excelente de Néstor Ibarra, un argentino que quiso asumir inútilmente y no se sabe por qué cierta actitud agresiva contra sus predecesores. La traducción de Ibarra lleva un admirable prólogo de Jorge Luis Borges, el cual nos hace pensar, platónicamente, que los versos andan por el cielo, y sus figuras terrestres, sean traducciones u originales, no pasan de meras aproximaciones y remedos, donde el traductor (como acontece por momentos con algunas paráfrasis de Victor Hugo por Andrés Bello), hasta pueda caer más cerca del paradigma u "original teórico" que el autor mismo.

Finalmente, entre mis versos de 1919 publicados en *Huellas*, aparecen estos cuatro poemas: "Amado Nervo", "Octubre", "Conflicto" y "Caricia ajena"; el primero fué reproducido después en *Pausa* (1926) y en *Romances y afines* (1945), colección antológica; los otros tres fueron reproducidos en *Pausa*: y los cuatro en la *Obra poética*. El *Amado Nervo* se escribió a la muerte del poeta (24 de mayo, 1919) y mereció el honor de ser traducido por Jules Supervielle (*La Revue Européenne*, París, octubre de 1927). De *Octubre* me place señalar coincidencias de concepto con ciertos versos posteriores de José Moreno Villa, singularmente en mi pasaje: "Remo en borrasca, ala en huracán: La misma fuerza que azota es la que me sostendrá". El *Conflicto* tuvo la suerte de ser traducido por Mathilde Pomès ("Peint par lui-même", *Le Journal des Poètes*, Bruselas, 28 de mayo, 1932). *Caricia*

ajena, aunque benévolamente calificado por Ventura García Calderón como "una de las más agudas flechas de mi aljaba poética", en una pequeña antología compuesta por Guillermo Jiménez, es un poema cuya realización no pudo alcanzar a la intención, a causa de cierta oscuridad que lo desvirtúa. Yo le conté a Enrique Díez-Canedo que el estímulo u ocasión de este poema fue el haber visto, en la plataforma de un tranvía madrileño, a una mujer que acariciaba a su enamorado, y llena de ardor, volvía después el rostro hacia los demás pasajeros, sin darse cuenta de que a todos parecía envolvernos en la emoción amorosa que todavía traía en los ojos; de modo que todos recibimos la salpicadura de la "caricia ajena". Con su delicioso humorismo, Díez-Canedo mostró el poema a Moreno Villa, y le dijo: "A ver, Moreno Villa: Reyes no ha quedado satisfecho de este poema porque no lo halla bastante claro. A ver si usted descubre por dónde pasaba el tranvía".

2. En algún sitio he de acomodar el libro de notas en prosa (y aun poemas en prosa) *Calendario*, que fue escrito a lo largo de mis años de España, para sólo publicarse en 1924, cuando me hallaba yo en México. Aún no me acostumbra yo a fechar todas mis páginas, y no veo el objeto de emprender laboriosas buscas en este sentido. Algún caso será muy fácil, pero otros serán complicados y el resultado no compensará el esfuerzo. Así, por ejemplo, el primer fragmento del *Calendario*, "Voluntario", me resulta muy cómodo situarlo el 20 de octubre de 1922, porque es un fragmento final del discurso "Ante el Ayuntamiento de Madrid", cuyo resto aparece en mi libro *De viva voz* (1949), discurso de que he conservado la fecha. Por cierto que, como lo dije en nota de este último libro, dicho fragmento final me valió la dedicatoria de una sátira de Manuel Azaña contra la Villa y Corte ("A Alfonso Reyes, voluntario de Madrid") publicada en el semanario *España*. Pero el que dicho fragmento ocupe la primera página de *Calendario* no significa que las demás páginas sean posteriores; pues fueron distribuidas caprichosamente en cuanto a la cronología y de acuerdo con un sistema improvisado para dar al libro alguna apariencia de arquitectura y dividir su material disperso en distintos grupos: "Tiempo de Madrid —Teatro y Museo— En la Guerra (inútil decir que este grupo no es posterior al año de 1919) —Desconcierto— Todos nosotros — Yo solo". Tengo una vaga idea, por ejemplo, de que los fragmentos llamados "El caos doméstico" y "El egoísmo del ama", datan todavía de mi primera época mexicana y son anteriores a 1913. Algunas otras páginas pudieran fijarse con respecto al hecho que comentan, así la consagrada a Ruth Draper, pero no tengo a la mano periódicos españoles para recordar en qué año andaba ella por Madrid. Hay trozos que parecen todavía muy cercanos a los primeros *Cartones de Madrid* y revelan aún el desconcierto de la llegada a tierra nueva. Otros, en cambio, muestran ya cierta experiencia del vivir madrileño. Unos han brotado de los libros; otros, de las impresiones,

del trato, la conversación, acaso los viajes. Creo que "El origen del peinetón" procede de mi primer viaje a Sevilla, en compañía de Pedro Henríquez Ureña, año de 1920. (¿o 1917?)

El libro, en conjunto, quedó organizado para la publicación el 23 de octubre de 1923, y yo tuve que regresar a México antes de corregir las pruebas, de que benévolamente se encargó Enrique Díez-Canedo. Para entonces ya llevaba yo un diario de trabajo —comenzado en México, 4 de julio de 1924. Allí consta que el día 8 del propio mes Alfonso Herrera Salcedo, a quien dejé como Encargado de Negocios de México en España, me telegrafió diciéndome que ya me enviaba por correo los primeros ejemplares de *Calendario*. Antes de que a mí me llegaran, vi un ejemplar en manos de Guillermo Jiménez el día 21 de julio. El 13 de agosto adquirí otro en la librería de Porrúa y marqué las principales erratas.

Del *Calendario* hice una segunda edición, en que lo junté con el libro *Tren de Ondas*, (escrito de 1924 en adelante). Esta edición apareció en México, Tezontle, 1945.

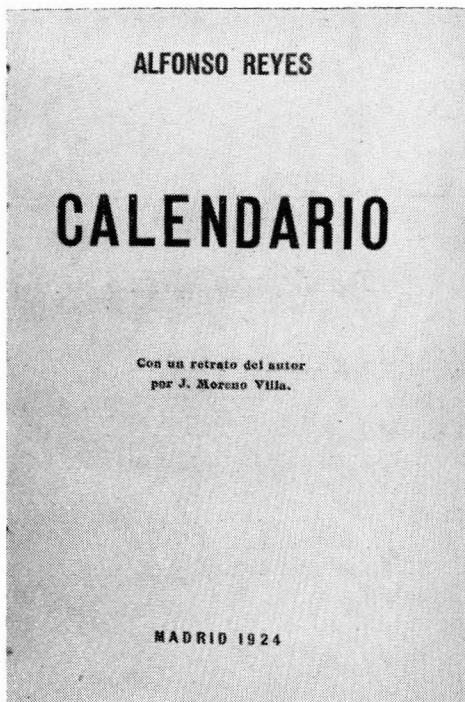
B) Materia erudita

1. Lope de Vega, *Teatro*, Tomo I: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. La estrella de Sevilla. El castigo sin venganza. La dama boba*. Prólogo de Alfonso Reyes.—Madrid, Editorial Saturnino Calleja, A. A. 1919.

Ver al respecto la primera serie de mis *Capítulos de Literatura Española* y notas respectivas, donde recogí este prólogo bajo el título "Silueta de Lope de Vega", el cual no debe confundirse con el prólogo para *El peregrino* de Lope que, aunque allí figure en segundo término, es anterior en más de dos años y de que he tratado ya en el cap. v de esta historia. Ver también "de algunas sociedades secretas" (*Reloj de sol*) y "El reverso" (*Pasado inmediato*, págs. 112 a 113). Entiendo que esta colección del teatro de Lope no fue continuada. Los textos quedaron a cargo de Nicolás González Ruiz, a quien corresponde la responsabilidad de los errores que señala G. Cirot en su reseña del *Bulletin Hispanique*, 1921, donde tan benévolos juicios tuvo para mi prólogo. Calleja me ofreció este trabajo a fines de agosto de 1918, y lo entregué en enero de 1919. También se habló entonces de otros prólogos para Tirso, Cervantes y Calderón, en que no llegué a ocuparme. Fuí consultado sobre la selección de las comedias, y yo la propuse. Hoy es discutible la inclusión de *La estrella de Sevilla*, pero no era posible suprimir tan buena comedia, siempre atribuida a Lope, en una colección como ésta. La duda, que ya había sondeado el ánimo de Menéndez y Pelayo, sólo se define en 1920 con el artículo de R. Foulché-Delbos en la *Revue Hispanique*, y ya Leavitt, en 1931, asigna decididamente *La estrella de Sevilla* a Andrés de Claramonte, que acaso fue un mero refundidor.

2. "Pellicer en las cartas de sus contemporáneos" es un ensayo publicado primeramente en la *Revista de Filología Española*, VI, 1919, y luego recogido en mis *Cuestiones gongorinas*, págs. 209-232. Allí trazo una breve silueta de Don Josef de Pellicer, hombre representa-

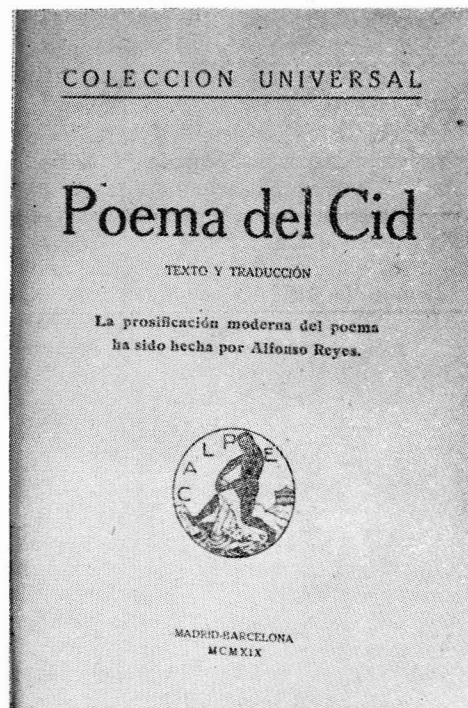
tivo —para bien o para mal— del siglo XVII español; enumero sus principales obras, sobre todo por cuanto a Góngora se refiere, y transcribo algunas cartas manuscritas a él referentes que encontré en la Biblioteca Nacional de Madrid y que, como lo dejo dicho en el cap. VIII de esta historia, (párrafo 5, inciso 6º) muestran la escasa confianza y ninguna simpatía que, en lo íntimo, le concedieron sus contemporáneos; aunque lo disimularon tal vez en sus impresos. Algunas de mis noticias han sido aprovechadas y ampliadas por don Ricardo del Arco y Garay (*La erudición española en el siglo XVII*, Madrid, 1950, 2 Vols.), Pero ya anteriormente al señor Arco y Garay había andado también por estos terrenos don Dámaso Alonso ("Todos contra Pellicer" y "Cómo contestó Pellicer a la bafa de Lope", el primero publicado en la *Rev. de Fil. Esp.*, XXIV, 1937, y ambos recogidos en los *Estudios y ensayos gongorinos*, 1955). Dice con toda ecuanimidad Dámaso Alonso que, a pesar de todos sus defectos o erro-



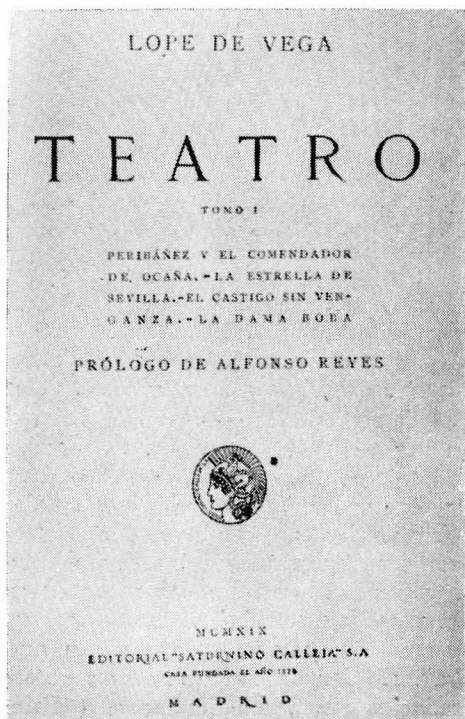
Calendario



RUTH DRAPER



Poema del Cid



LOPE DE VEGA, *Teatro*

res, los aficionados a Góngora —y yo me lo aplico sin empacho— debemos mucho a Pellicer, quien puso en el estudio de su maestro "mucho más primor del que podría esperarse de hombre tan ligero".

3. *Poema del Cid. Texto y traducción. La prosificación moderna del poema ha sido hecha por Alfonso Reyes*. Madrid, Barcelona, Calpe, 1919. Colección Universal, 1-4.

Me cupo la honra —siendo un mero huésped de España— de inaugurar esta célebre colección, y de cuidar el texto del altísimo documento poético, acompañándolo de un prólogo y una prosificación moderna que ha corrido con suerte, pues el tomo ha alcanzado ya muchas ediciones (de diecisiete tengo noticias) y se lo usa para objetos escolares en todos los países de nuestra lengua; por lo cual el sumo maestro de los estudios cidianos y venerado maestro mío, don Ramón Menéndez Pidal, quiso honrarme recientemente llamándome "Difundidor del Cid" en dedicatoria privada a su opúsculo "Fórmulas épicas en el Poema del Cid" (*Romance Philology*, III, N° 4, mayo de 1954).

No olvidaré la tarde en que nos reunió Américo Castro, y Manuel G. Morente —que había de dirigir la Colección de la editorial recién fundada— tendió en el suelo un montón de libros franceses que podrían servirnos de ejemplo, y allá, de rodillas nos dimos a escoger el tipo de los tomitos proyectados. Poco después, la buena fortuna llamó a mi puerta y se me hizo saber que sería yo el encargado de dar el primer paso en la nueva empresa, y nada menos que siguiendo la huella del Cid, como si yo mismo fuera uno de aquellos “bachilleres pobres” que él reclutó bajo su bandera.

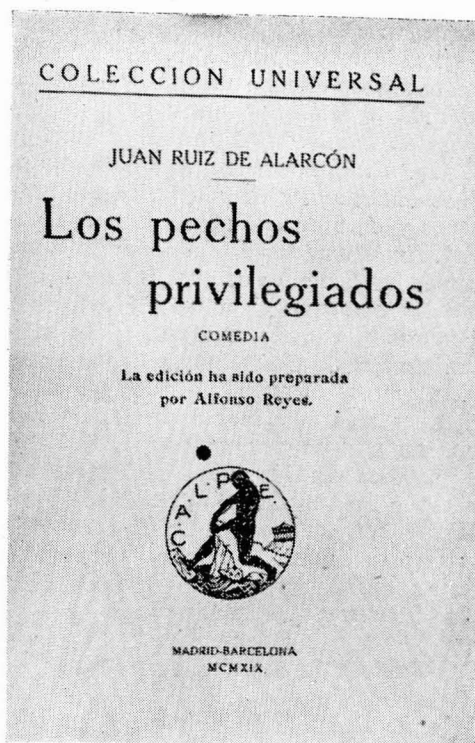
El *Cid* ha ocupado siempre mi mente. En 1918, escribí una página, “El mayor dolor de Burgos” (*Las vísperas de España*) sobre el momento en que los burgaleses niegan posada al Cid. En los sonetos del *Homero en Cuernavaca* (1948-1951), hay uno, “De mi padre”, en que confieso cómo la figura de Don Rodrigo se asocia para mí a los más caros recuerdos.

Creo ya haber contado por ahí cómo, en alguna de las ediciones posteriores, tuve ocasión de corregir un error que se me escapó en la primera: En el Primo Cantar, estancia 6, le apresuradamente el pasaje: “Espeso e el oro e toda plata. Bien lo veedes que yo no trayo nada”, y traduje: “Poseo oro y plata en abundancia, aunque bien veis que nada traigo conmigo”. Pero “espeso” no quiere decir “abundante” en la vieja lengua medieval, sino que es participio pasado del verbo “expensar”. Y el pasaje quedó corregido en estos términos: “He gastado todo el oro y la plata: bien véis que nada traigo conmigo”. En México, marzo de 1949, tuve todavía el gusto de dar otra pasada al texto de la decimotercera edición, que podía, de una reimpresión en otra, haber contraído algunos vicios y que convenía asear conforme a la crítica más reciente (véase la nota en el respectivo tomo, pág. 9); pero todavía debo recoger las observaciones —y las recomiendo a los poseedores del libro— que me hizo “Azorín” en *La cabeza de Castilla* (Colección Austral, pág. 62), y a propósito de las cuales le escribí desde México, en 18 de abril de 1951, las siguientes líneas, referentes al Primer Cantar, estancia 5: “Tiene usted razón: ni debí haber puesto *bebida* por *vino*, ni suprimir *no le aprecio un higo*.” En consecuencia mi texto depurado debe ser éste: “Martín Antolínez... procura al Cid y a los suyos el pan y el vino”. Y unas líneas después: “...de lo contrario, cuanto soy y valgo no lo aprecio un higo”.

Nunca he recogido en un libro mío el prólogo sobre el *Cid*, pero ya lo incorporará cierta obra que tengo en trama.

R. Foulché-Delbosc me escribió a propósito de esta modernización del *Cid*:

Mis más vivos agradecimientos por su traducción del viejo poema. Entre nosotros, se hace para la *Chanson de Roland*, y no hay razón para que no se haga con el hermano menor. Es una fortuna que, para Ruy Díaz (¡oh abominación de acentos modernos en los nombres vetustos! Mío Cid con sombrero de copa...) sea usted quien se haya encargado de la tarea: garantía de que está bien hecha. Y me propongo releer el libro,



RUIZ DE ALARCÓN, *Los pechos privilegiados*

no en el original —que ya he leído demasiado— sino en el texto de usted. Sensación nueva, extraña, algo desconcertante, se lo confieso, seguro de que usted me entiende. ¿Se figura usted lo que podrá ser dentro de siete u ocho siglos, una “traducción española” de cierta *Visión de Anáhuac*? ¡Lástima no poder vivir aunque sea unas horas en el siglo veintisiete! Pero de seguro nos sentiríamos espantados y pediríamos volver cuanto antes a la tumba. Sobre esto bien pudiera escribir una docena de refle-

xiones filosóficas: pero mejor será que no perdiera el tiempo en eso. (*París, 2 de septiembre de 1919*).

Por su parte, “Azorín” me dijo: —Leído en su prosa moderna, el *Cid* me ha causado la impresión de un drama de Victor Hugo.

Después de mi prosificación han aparecido la versión manual de Calleja que arregló Díez-Canedo, la versión portuguesa de Alfonso Lopes Vieira, la paráfrasis en verso moderno de Pedro Salinas, la reproducción retocada de mi texto, preparada para “usos internos” de la Universidad de Tulane por el Prof. Victor R. R. Oelschläger, cierta fantasía poética del chileno Vicente Huidobro, al modo de la que hizo Delteil para la figura de Juana de Arco, etc. Así lo he recordado en un paréntesis de la reseña sobre “*El Cementerio Marino en español*” (Monterrey) a que antes me he referido.

4. Juan Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*. Madrid, Barcelona, Calpe, 1919. Colección Universal, Nos. 55 y 56. Cuidé del texto y escribí para el tomo el prologo que luego recojo bajo el título de “Primera silueta” (de Alarcón), en la primera serie de mis *Capítulos de literatura española*. Suprimí en esta reproducción el párrafo último de mi prólogo, que se refiere directamente al texto de la comedia y que dice así:

El texto actual es transcripción del que publicó el mismo autor en 1634, salvo la división escénica, recibida ya por la costumbre, y las acotaciones que están algo retocadas. Se siguen las indicaciones escénicas de las ediciones modernas.

DYLAN THOMAS

Por Humberto B. MARTINEZ

EL año de 1953 apareció muerto en su cuarto, en un hotel de N. Y. DYLAN THOMAS, inglés de nacimiento, poeta y bohemio de profesión.

Acudía a California, llamado por Stravinsky, para trabajar en un libretto cinematográfico, cuando terminó sus días el europeo que odiaba a Europa y amaba a

América porque sus jóvenes lo habían elegido “su poeta”.

De su obra ha dicho la crítica:

“the most absolute poetry that has been written in our time”

—Herbert Read.

“a new poet has arisen who shows every sign of greatness”

—Edith Sitwell.

“is a poet of whom, at times, we can use the word genius”

—Stephen Spender.

“My craft or sullen art”



Retrato del poeta por AUGUSTUS JOHN

Dylan Thomas, hombrecito de nariz chata y cabello rizado, cojo, siempre en desaliño por no decir en pleno desaseo, publicó por primera vez en Londres (1934) sus “Eighteen poems”. Libro que “abrió un cráter en el Londres literario, con su combinación explosiva Rimbaud-Verlaine”, a decir de John Davenport, su crítico y amigo. Sin embargo, a pesar de la alharaca del primer momento (nadie conocía al provinciano; nadie se atrevió a reconocer su genio; no se le rindió ninguno de los que después serían sus amigos) vino la reacción, y fué calificado como “muy meritorio en su papel de Clown”. D. T. disimuló su desprecio y ocultó la fiereza de sus juicios a la socie-

dad, tras la máscara de bufón que ésta le otorgaba. Entonces nació su aborrecimiento a Londres, a donde sólo volvió a acudir por necesidad.

En realidad, Dylan Thomas era un excéntrico, de aspecto malévol, de compañías asquerosas —que quizá tenían genio—, como su protector Edith Sitwell. Sus "eighteen poems", francamente románticos, fueron desconcertantes para una generación alimentada de T. S. Eliot o de W. H. Auden. (Spender, romántico también en aquella época, utilizaba lo sentimental para hacer política, lo que le valía ser aceptado entonces.)

These spindrift pages

Poco a poco, de 1934 a 36, D. T. se fué dando a conocer. Nos dice Davenport, que entonces fué reconocido como poeta y como amigo, y además "como un pirata que se bebía nuestros vinos, robaba nuestro dinero y abrazaba a nuestras mujeres". En 1936 este "bohemia gorrón" como era llamado, se convirtió a los ojos del público en gran poeta, al imprimir sus sonetos religiosos "Twenty five poems". Su popularidad aumentó el día que el famoso pintor Augustus John, presentó un

sostenían cabos de cera para la iluminación nocturna. Pasaban juntos los fines de semana bebiendo cerveza y ostiones, leyendo en alta voz poemas de Blake, novelas de Evans, o los propios poemas de Dylan. En las veladas, dice Davenport, "nos entretenía contando anécdotas obscenas y chismes que no se pueden repetir". En la madrugada del domingo, a pesar de los lamentos de sus invitados, Dylan los metía en el auto, y a través de Pembrokeshire, iba en busca de la catedral de Saint Davis. En aquel rincón marítimo, no se encontraba al bufón de Londres; y sólo cuando era arrastrado allá por sus amigos, por esa necesidad pueril y vanidosa de vida social, se le veía ponerse la careta odiosa —destinada al público— con una mezcla de Puck y Falstaff para ocultar la intensa seriedad del artista del Laugharne: "—la belleza de las garzas trepadas en zancos, de los mergos posados en el estero, de la casa bajo el cielo frotado con alas de lechuza".

"By the light of the meat-eating sun"

En 1940, acabando de publicar su "Portrait of the Artist as a young dog", que le ganó más lectores que toda su obra

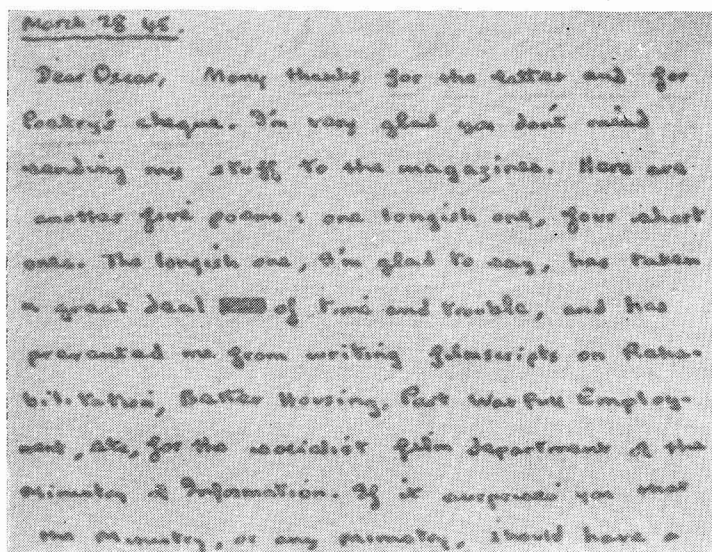
nes. Triunfó inmediatamente, por sus dotes de improvisador, por sus brillantes imágenes, y ante el micrófono por su voz de una amplitud y riqueza excelsas.

"The grains beyond age"

Artista enamorado de la perfección, ejecutaba escrupulosamente sus tareas, aunque la única que tenía importancia a sus ojos era *hacer poesía*. Para él, todo lo que hiciera y no fuese poesía, era únicamente para pagar el pan de los suyos. A lo largo de la guerra, su poesía se transformó: se hizo más profunda y más comunicable. De entonces es su libro "Deaths and Entrances".

"Not for ambition or bread... I write"

Ganaba bastante dinero, y sin embargo sus gastos sobrepasaban siempre sus entradas: "Es el único y auténtico bohemio que he conocido", dice Davenport. Siempre tenía una cuenta que pagar, siempre con los bolsillos vacíos. En su correspondencia con Oscar Williams, poeta y crítico americano, quien lo introdujo a E. U., se encuentran siempre sus: "Many thanks for the Poetry's cheque", "thanks



Carta a Oscar Williams



Dylan Thomas, por Gene Derwood

retrato de Dylan en la exposición surrealista de Londres. Y se dice que Salvador Dalí en su "costume" de buzo al pie de sus cuadros, era menos interesado que Dylan presentando al público su retrato en aquel escaparate de absurdos.

Secreto, by the unmorning water

Ese mismo año se casó con Caitlin Macnamara, y huyó —harto de Londres— a Laugharne, un pequeño puerto de pescadores en Galles, donde se convirtió en una especie de Rey de Is. "Su casa, alta y estrecha, frente al estero, tenía el aire de una decoración teatral rodeada de misterio", apunta el pintor August John. A este retiro acudían ahora sus amigos a buscarlo; y relatan que Dylan adoraba los mariscos, en especial las ostras pequeñas; que en su casa, en el piso, acumuladas durante meses, las conchas y carapachos de los bichos, se quebraban bajo sus pies al caminar de una parte a otra. Siempre lo encontraban rodeado de libros y botellas: unas aún con licor; otras, en cambio, a modo de candelabros,

poética anterior, estalló la guerra. Rechazado por la armada en lo activo, vivió en Cotswold junto con Davenport, para escribir en colaboración —un capítulo cada uno—¹ un libro satírico: "The death of the King's canary", que fué considerado impublicable por difamatorio, y porque sus personajes caricaturizaban a pintores, músicos e individuos famosos, fácilmente reconocibles. Aquella nueva vivienda fue asilo de artistas como Berkeley, Arnold Cooke, la novelista Anthony White, el poeta David Gascoyne, quienes trabajaban con fiebre para terminar alguna obra antes de ser arrastrados por la guerra. Cuando el grupo se desintegró, Dylan —en un estado de abatimiento profundo— debió acudir a Londres con su familia, en busca de pan y refugio. Encontró casa en un estudio invadido de gatos. Estaba regenerado en cuanto a beber, por sus pulmones enfermos; y por primera vez en su vida aceptó un trabajo estable y remunerador. La BBC lo contrató por su fama de poeta, y el éxito de su Portrait le abrió las puertas en la industria del cine, como escritor de guio-

for the dollars", "thak you a great lot for the money, my little dear honourable treasuring of mine", "as always, I need money in a terrible hurry". Volvió también a beber con exceso, de modo pantagruélico: "bebía como un pequeño gigante", anotó Davenport; y lo que antes fue un hábito, se convirtió en una peligrosa necesidad.

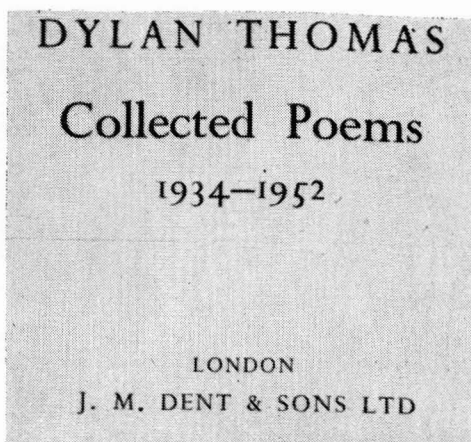
"Sewing a shroud for a Journey"

Su inspiración, su arrojo lírico, disminuyeron (en sus últimos seis años sólo publicó un poema por año, todos pequeñas elegías en las que lamentaba su juventud perdida), tanto que llegó a renunciar en definitiva a seguir escribiendo poesía: "I should be so busy, that I would have no time to try to write new poems", escribió en la nota preliminar a sus "Collected Poems" (1934-52), según muchos, la mayor ironía de su vida. Su trama deslumbrante, su radiante pureza wordsworthiana se extinguieron. Le costó trabajo escribir, pero como el más escrupuloso de los artistas, su técnica ganó

siempre en seguridad. Sus últimos poemas —In country Sleep— fueron los que lo hicieron universalmente célebre. Dice Davenport: "la enorme fuerza metafísica de sus primeras obras comparadas con las últimas aparece como la cola centelleante de un meteoro".

"In the Final direction of the elementary town"

Antes de morir, pudo cambiar de nuevo su domicilio a su amado Laugharne, con sus tres hijitos, para quienes siempre fue sólo un hermano mayor, y su esposa. No salió de allí sino para sus viajes. Tres veces fue a Estados Unidos a pronunciar conferencias; una vez a Persia a escribir un film, y seis meses los pasó en Italia con su hijo Llewellyn, que tenía como él el pecho delicado. De naturaleza gótica, se burlaba del clasicismo. La poesía



Obras completas

inglesa, desde Milton hasta Blake, le dejaba frío. Nunca leyó extranjeros porque no sabía lenguas. Sólo América era amada, donde su público joven lo atraía, y vino a América a destruirse, este vio-

lento amante, este destructor que no destruyó otra cosa que a sí mismo.

"After the first death, there is no other"

Su cuerpo fue traído a Laugharne en noviembre de 1953. No dejaba de llover, pero al hacerse el funeral, un gran sol de otoño como el que él amaba, se puso a brillar. John Davenport, el amigo fiel, recogió sus últimos momentos: "Cuando su cortejo pasó bajo el pórtico de la iglesia, un gallo lanzó su grito escarlata: epitafio apropiado. Alguien —el tabernero del lugar— comentó: 'Era un hombre muy humilde.' El hombre que sentía que todo es mortal y sagrado, el hombre para quien todo era un milagro, el hombre que escribió sus poemas 'with all their crudities, doubts and confusions, for the love of man and in praise of God'. El hombre que hizo poesía porque:

IN my craft or sullen art
exercised in the still night,
when only the moon rages
and the lovers lied abed
with all their griefs in their arms
I labour by singing light
not for ambition or bread
or the strut and trade of charms
on the ivory stages
but for the common wages
of their most secret heart.
Not for the proud man apart
from the ranging moon I write
on these spindrift pages
not for the towering dead
with their nightingales and psalms,
but for the lovers, their arms
round the griefs of the ages
who pay no praise or wages
nor heed my craft or art.

EN mi arte-oficio taciturno,
que en la queda noche ejercito
cuando sólo la luna riel
y los amantes se recuestan
con sus pesares en los brazos,
en la cantante luz trabajo:
no por ambición, ni por pan,
ni por lucro, ni por la gloria
de una cátedra de marfil;
sino por el pobre salario
de sus más hondos sentimientos.
No para el vano hombre, apartado
de la rielante luna, escribo
—en estas blancas páginas
hiladas tan a la deriva—
ni para los amantes que
abrazan las penas de siglos,
que no ofrecen pena, ni laude,
ni hacen caso de mi oficio-arte.

● Al dirigir unas palabras Jean Louis Barrault en los jardines de la Embajada francesa, con motivo de un cocktail ofrecido en honor de su compañía, se oyeron unos truenos y el famoso actor comentó: "Hasta los truenos están con nosotros para que no falte la escenografía".

● Unos estudiantes de la Universidad de Bolonia (Italia), robaron casi el total de la artillería de San Marino: 3 cañoncitos de bronce, usados en las fiestas y conmemoraciones para tirar salvas.

● Francia: Un millón de ejemplares vendidos en lo que va del año. ¿Sagan? ¿Saint Laurent? ¿Daninos? No, no. El libro *Llamas* del cantor Luis Mariano.

● Extraña concurrencia. En un famoso cabaret parisiense un cliente se siente mal; el mesero grita: "¿Hay un doctor en la sala?", y toda la concurrencia se levanta.

● La temporada teatral parisiense, que acabará el mes de julio con el festival de Teatro Internacional, ha producido ya su pieza sobre el absurdo: *Las Sillas*. La pieza se

compone de tres personajes y la escena está llena de sillas.

● Para que la cultura y la propaganda sean accesibles a todos los chinos, un comité de reforma de la escritura china, acaba de poner en uso un alfabeto fonético de 30 letras —25 sacadas del alfabeto latino y 5 nuevas—. Además, el gobierno ha decretado la abolición de la escritura vertical y de derecha a izquierda, en adelante se escribirá horizontalmente y de izquierda a derecha.

● En Mónaco se está filmando en technicolor la boda del príncipe Rainier III con estrellas de Hollywood y cien mil figurantes. Parece que la película costará 300 millones de francos, pero el principado espera obtener una renta de ella.



EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

MAURICIO
MAGDALENO

Por Mario PUGA

-CREO que el escritor tiene una misión en la sociedad, y creo que es factor dinámico en su desarrollo. Si bien el hombre de letras llega a su empeño, para expresar su propia individualidad, más adelante su impulso se adentra en la realidad, en la que le circunda y de la cual es, él mismo, parte indisoluble.

Con palabra lenta, Mauricio Magdaleno afirma la importancia social del escritor y de la obra bien lograda. Estamos en la Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, al frente de la cual cumple una labor tesonera y silenciosa. Tiene una actitud militante. Creyente de la libertad, piensa que ésta es la base de la dignidad y el decoro, sin los cuales es imposible toda creación de cultura.

—Contra la dignidad y el decoro del hombre contemporáneo combaten el miedo, la crueldad y la anarquía — nos dice. Creo que el hombre de letras, cualquiera que sea su acervo ideológico, está contra estos males. Porque el escritor, al expresar la realidad, al recrearla, busca hacerla inteligible para los demás, dar una visión congruente con las aspiraciones, los anhelos legítimos de su especie. Esta es una obra de libertad, ya que la obra literaria, que es hablar de cualquier obra de arte, la presupone y la realiza a la par.

Los primeros pasos.

Mauricio Magdaleno nació de padre jacobino y liberal y de madre católica, respetuosa del pasado y del *status* que conocieron sus mayores, en la Villa del Refugio, Zacatecas, el 13 de mayo de 1906. Don Vicente Magdaleno, su padre, se afilió al movimiento contra don Porfirio Díaz desde sus prolegómenos, participando en la campaña de don Francisco I. Madero. Al triunfar el movimiento, don Vicente ingresó a la administración pública. Más tarde fue designado pagador de Hacienda en la administración de Venustiano Carranza y en la de Alvaro Obregón. Cuando la Decena Trágica, don Vicente se retiró de la ciudad de México, y desde Aguascalientes, donde residía la familia, emprendió la lucha contra Victoriano Huerta, afiliándose al Constitucionalismo. Durante el régimen obregonista, decidió retirarse de la administración pública, volviendo a su casa, pobre y satisfecho de haber dado lo mejor de sus días a la empresa de construir un México nuevo.

Magdaleno recuerda sus años en Aguascalientes, en cuyas escuelas hace los estudios de primaria y secundaria. En los días de la Convención ve desfilar a los jefes de la asamblea depositaria de las esperanzas del pueblo, urgiendo a la unidad

en la acción revolucionaria, que se frustraría con la ruptura de Villa y Eulalio Gutiérrez.

—Recuerdo haber mirado, absorto y al mismo tiempo conmovido, la imponente figura de Francisco Villa, cuando a caballo y seguido de aguerrida escolta, acudía al Teatro en que deliberaban los convencionistas. No he olvidado su aspecto imponente y rústico: los ojos encendidos



...creyente de la libertad...

en la mirada perspicaz y aguda; los cabellos rojizos sobre la frente, bajo el amplio tejano...

El niño criado en el hogar antiporfirista no se sustrajo a los azares y luchas de la época. Los días de la Convención condujeron a excesos. Las turbas —en las

que se hallaba don Vicente, llevando de la mano a Mauricio— quemaron cofradías, conventos e iglesias, asaltando los centros de la reacción y del dogmatismo católico.

—Recuerdo a mi padre narrándome la epopeya de Ismael García de la Cadena, quien fue ejecutado hacia los años de 83 u 84, por levantarse en armas contra el gobierno nacional. Tuvo este revolucionario un programa: el reparto de tierras a los indígenas y a los pueblos.

Hacia 1920 estaba Mauricio Magdaleno en México. Ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria; pasó después a la facultad de Altos Estudios de la Universidad Nacional, siendo Rector de la misma José Vasconcelos, quien sería, más adelante, Secretario de Educación.

Días vasconcelistas

—Por ese entonces militaba yo en la oposición a Vasconcelos. Años después hube de reconocer la importancia de su labor al frente de la Universidad y de la Secretaría de Educación y fui, entonces, en compañía de muchos otros jóvenes, entusiasta sostenedor de su candidatura a la presidencia de la República. —Hace una pausa, y luego añade:— Recuerdo que formamos un grupo beligerante y decidido. En él se hallaban Andrés Iduarte, Antonio Acevedo, Moreno Sánchez, Carlos Pellicer —quien se incorporó al grupo en plena lucha electoral— y Agustín Yáñez, entre otros. Esta campaña fue obra de los estudiantes y Vasconcelos resultó un candidato peligroso. ¡Y pensar que él se había rehusado y que fuimos sus postulantes quienes debimos persuadirlo!

El rostro del escritor se anima con la luz de aquellas horas de vicisitudes, de vivir a salto de mata.

—El gobierno opuso la fuerza de las armas, la violencia, al entusiasmo de la juventud mexicana que acompañaba a Vasconcelos. Muchos conocimos las prisiones. En siete oportunidades fui detenido y pasé diversos períodos en la Penitenciaría. En la manifestación del Jardín de San Fernando cayó un joven y brillante dirigente, un orador que sabía levantar la esperanza en el pecho de la multitud: Mauro Germán del Campo, muerto a los veinticinco años... Así fue como el régimen logró detener la avalancha pujante de la juventud, entonces unida bajo las banderas revolucionarias de Vasconcelos...

Teatro de Ahora

Magdaleno colaboró con Narciso Bassols, siendo éste Secretario de Educación Pública, a quien recuerda con cariño y gratitud.

—Fue un Secretario de Educación tan extraordinario y dinámico como Vasconcelos. Hizo una labor creadora realmente singular. Bajo su gestión se organizó el *Teatro de Ahora*, ensayo de teatro mexicano que vino a romper el estrecho molde colonial. Hasta entonces nuestro teatro se alimentaba de influencias españolas y francesas. En el momento en que el *Teatro de Ahora* salió a la brega, un grupo de jóvenes escritores nos esforzamos por hacer teatro de inspiración nacional. Teatro realista, quizá bronco, escaso de pulimento literario, pero, sin duda, teatro vivo, pleno de sugestión, dramático, fuerte, que llevó a la escena el lenguaje y la per-

sonalidad del pueblo, sus problemas, sus reclamos de justicia y de libertad, su voz ruda de campesino y de pobre, su aliento de tierra sedienta, huérfana de comprensión... El *Teatro de Ahora* fue una experiencia decisiva en la historia del arte mexicano. Bustillos Oro tuvo en esa experiencia sus mejores aciertos, porque logró hacer teatro del pueblo, que el pueblo entendió y supo aplaudir.

Fue precisamente con el *Teatro de Ahora* que la obra de Mauricio Magdaleno rebasó las fronteras del país. Las tres obras que le dieron merecida fama y que forman el volumen "Teatro Revolucionario Mexicano", fueron representadas por el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, por los grupos experimentales de las universidades de los Estados Unidos y por grupos profesionales de España. *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico* fueron aclamadas por los públicos más diversos, que encontraron en ellas un valiente reclamo a la conciencia de los gobernantes, para resolver los problemas de la Revolución aún no atendidos.

—El *Teatro de Ahora* rompió con la vieja y decadente tradición, introdujo el rumor de los campos, el drama del pueblo, sus voces y demandas: dio un paso fundamental en el desarrollo de este arte dentro de las fronteras de México...

—La primera representación del *Emiliano Zapata* desconcertó al público —nos dice sonriendo. A los pocos minutos la sala se llenó de chiflidos y gritos de protesta del público. A medida que avanzó la representación, se hizo el silencio, y el acto terminó con prolongados aplausos. El éxito de la obra creció sin interrupción y llegó a ser una de las más solicitadas del repertorio.

Años más tarde, convocado el *Concurso Hispanoamericano de Teatro*, en Madrid, en 1933, esta misma obra que abriera nuevos caminos a la escena mexicana, obtuvo el primer premio. El esfuerzo de Magdaleno había logrado el reconocimiento no sólo de su patria sino de España y de las repúblicas hispanoamericanas. Su *Teatro Revolucionario* fue editado por Zenit de Madrid, por Claridad de

Buenos Aires, y en México se sucedieron las ediciones.

Primer ciclo novelístico

Se ha iniciado la década de los años treinta. Mauricio Magdaleno siente necesidad de un medio expresivo más amplio, de un contacto más extenso y permanente con el público. Va a la novela. Logra en este género una obra de creación más numerosa y tan importante como el teatro. Sus primeras producciones en este género no se atreven aún con el problema social mexicano, aunque aquí y allá encontramos toques reveladores de la preocupación que desgarró al escritor. *Campo Celis* y *Concha Bretón* fueron las novelas que precedieron a *El Resplandor* (1936), la creación más cabal, profunda y trágica de su talento. Su personaje más terrible es el cacique, no tanto el viejo y rutinario cacique colonial, cuanto el nuevo, el audaz cacique "revolucionario", el Coyotito, aquel mestizo de otomí y blanco que explota la sana credulidad de sus gen-



...la obra bien lograda....



....contacto extenso y permanente con el público....

tes para auparse a la silla de la gobernación. No hay otra de Magdaleno que traduzca con tintes más sombríos, más enérgicos y tremendos la grave desolación de los indios otomíes, reducidos a la miseria en el páramo sin agua, en la tierra caliza castigada por el sol, calcinada de fuego, escualida de hambre.

El lenguaje de *El Resplandor* es directo, pero desenvuelto en períodos largos, remansándose por momentos, amoroso, en la palabra escasa de los indios esquilados por los revolucionarios de falso cuño, como antes lo fueron por los amos encomenderos, los latifundistas de La Brisa. (Por momentos, ¡qué fuerte evocación de *El Resplandor* hallamos en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo! El realismo crudo, la mirada penetrante que desgarró las carnes, que roe por dentro la simpatía; una atmósfera agobiadora, turbia, densa. El mismo problema, igual drama tremendo de abandono, la ausencia de solidaridad humana; la fría crueldad convertida en sistema de enriquecimiento y de gobierno, que envilece. Pero en Rulfo la realidad está del revés, en negativo, entre los muertos.)

La tertulia de Madrid

Magdaleno viajó a España en 1932, becado por la Secretaría de Educación Pública. Se radicó en Madrid y siguió el doctorado en letras en la Universidad Central, optando el grado en 1933. Frequentó el *Café Regina*, asistiendo a la tertulia que presidiera don Manuel Azaña. Cipriano Rivas Cherif, dueño de un nombre en los escenarios españoles, le presentó a Azorín. Conoció en la tertulia a Enrique Díez Canedo, a Francisco Méndez Flores y otros, políticos y escritores republicanos.

—En esa época conocí en Madrid a César Vallejo, el extraordinario poeta peruano, que visitaba España, cumpliendo su anhelo de conocer a ese pueblo, de vivir su experiencia. —Magdaleno enciende un cigarrillo. Se nos sirve café. El escritor parece reunir sus memorias, mientras exhala el humo en una delgada columna que se quiebra al soplo de su voz. Nos dice: —Pero nadie era esperado en la tertulia con más cariño, con tanto interés como don Ramón del Valle-Inclán, de figura mítica. El viejo legendario, barbado, ojillos vivaces, imaginación sin trabas, echaba a volar a la menor incitación de los amigos. Entonces yo, el joven mexicano —él me suponía soldado de la Revolución, veterano de las guerras contra la dictadura—, lanzaba al ruedo los toros luminosos de su fantasía. Y cuando alguien, con sonrisa incrédula, dudaba de la veracidad histórica del relato, don Ramón se volvía a mí, diciéndome: "Aquí está este muchacho, él lo sabe bien, ¡preguntádselo!" La duda era acallada, y don Ramón señoreaba en la tertulia con su aire majestuoso de coronel de los ejércitos de Tierra Caliente...

Reímos nosotros, sin poder evitarlo, conmovidos. Creemos asistir a una reunión de esta tertulia incorporada a la leyenda áurea de la España culta, la España del pueblo que dijera Antonio Machado. Nos parece ver al escritor mexicano, un joven apenas, turbado y en el desconcierto, por la necesidad de testimoniar la veracidad de lo que, un momento antes, no existía siquiera en la propia imaginación

caudalosa de don Ramón. Magdaleno reflexiona.

—Y, vea usted —añade— ¡qué lamentable fue después! Don Ramón, que con otros fuera padre de la República, se convirtió en uno de sus enemigos más encarnizados. ¿Por qué? No lo sé, pero es indudable que no le satisfizo la creación, y le negó su apoyo...

Otras novelas, cuentos y ensayos

La obra de Magdaleno siguió creciendo. Desde 1936 continuó su producción novelística. Aparecieron en los años siguientes, *Sonata* (recuerda el mismo título de una de las más gustadas obras de Valle-Inclán), *La tierra grande*, *Cabello de elote*. Estas, pudiéramos decir, forman un segundo ciclo.

Hay cambios evidentes en el estilo. Se han acortado los períodos, le preocupan más la construcción y el lenguaje: éste ha perdido reciedumbre y populismo en pro de su corrección gramatical y sintáctica. Pero, sin duda, ha perdido fuerza; esa densa y oscura savia terrenal que alimentó su primera producción en el teatro y la novela, que tiene a *El Resplandor* como exponente cabal.

En el segundo momento Magdaleno es más narrativo y, sin embargo, no es mejor narrador; es más novelista, pero no es mejor testigo del drama que novela. Hay un cambio patente en las páginas de *La tierra grande* (1947), novela que expresa bien el carácter de su segundo ciclo. Esta novela, a la vez, cierra el primer período y da paso a una obra más permeada de influencias y lecturas, más atenta a lo literario que a lo humano, más a los medios que al conflicto insoluto del hombre y sus condiciones de vida, su hambre fisiológica y crónica y su urgencia de valores culturales. Observemos también que otra de sus obras, *Cabello de elote*, es la trasposición del título *Poil de Carotte* (Cabello de zanahoria) del francés Jules Renard.

Pero la obra de Magdaleno no se agota en el teatro y la novela. Trazando un tercer ciclo entrega en el curso de los diez años últimos diversos volúmenes de ensayos y cuentos. En los ensayos produjo: *Rango*, *Tierra y viento* (1948), *Fulgor de Martí*. En los cuentos, *El ardiente verano* (1952) y *Ritual del año* (1954) que participa de la crónica y del ensayo. Actualmente el Fondo de Cultura Económica tiene en prensa otra novela, en que recuerda a través de sus personajes, la campaña presidencial de Vasconcelos.

Mauricio Magdaleno ha trabajado, también, para el cine mexicano. En los años inaugurales, cuando la preocupación por el argumento era tanta como por la excelencia de la fotografía y la veracidad del tratamiento, Magdaleno fué quien proporcionó los mejores textos a nuestro cine. Con Bustillos Oro y Emilio Fernández formó durante años el equipo más brillante y certero de este arte. Textos de Magdaleno son los que hicieron películas como "Flor silvestre", "María Candelaria", "Río escondido", "La malquerida", "Pueblerina" y otras más.

El escritor y el pueblo

Entran y salen empleados trayendo pa-pes. Observamos al escritor. Delgado, de ojos claros y penetrante mirada, alta la

frente, castaño el cabello, es ejemplar del criollo mexicano, alerta, sereno, con mucha actividad interior, difícilmente trasparenteada en el rostro. ¿Cuál es su actitud hacia los pueblos hermanos de América?

—Soy hombre alimentado por la enseñanza americanista de José Martí, apóstol de la libertad y la unidad hispanoamericana — nos dice. Creo como él, que "hemos de estar juntos —cito de memoria al maestro— como va la plata junta en las entrañas de los Andes". En mi vida he estado y estaré siempre al lado de los pueblos de este Continente, como estuve con Venezuela, la Venezuela de Rómulo Gallegos, maestro admirado por su obra y por su vida; como he estado al lado de la Guatemala revolucionaria, a la par que otros escritores mexicanos que repudiamos toda intervención y agravio a la soberanía de nuestros pueblos... Si



...una labor tesonera...

—reafirma con énfasis—, el caso de Guatemala abrió una herida en el corazón de América.

Recupera su serena inmovilidad; y, luego, mirando a México, nos dice:

—Creo que los escritores mexicanos en nuestra obra, hemos registrado su historia. Pero no sólo dejamos meras constancias, sino que en los mejores ejemplos hemos dado nuestra voz de alerta, encendiendo una luz guiadora. Creo, así, que la obra de los escritores de la Revolución ha contribuido en parte considerable a definir el movimiento mismo de nuestro pueblo. Es por todo esto y por el valor intrínseco de su obra que tanta admiración y gratitud profeso a ese hombre ejemplar que fue don Mariano Azuela. Además de que la amistad estrecha que me une a su hijo, el doctor Salvador Azuela, es una razón poderosa, del maestro don Mariano recibí consejo y auxilio. Ha sido para mí como un segundo padre —nos dice pronunciando lentamente las palabras, como dándole peso y significación singulares—. Un segundo padre, eso ha sido para mí el autor de *Los de abajo* y de una docena de obras maestras de nuestra novelística. Quizás a mi cariño por el maestro se deba el que se me hubiera escogido para cuidar de sus obras inéditas y que bajo mi atención, van saliendo a luz. *La maldición*

es una de éstas. En el presente año apareció otra novela, *Esa sangre*, también en la colección Letras mexicanas de F. C. E.

Le preguntamos por sus simpatías y lazos con otros autores nacionales.

—He querido mucho y lealmente al malogrado Gabriel Méndez Plancarte, sacerdote liberal, polígrafo y humanista. Y, si usted me pregunta por los autores mexicanos que yo prefiero, debo decirle que, para mí, siguen siendo los mejores Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos. Aquél autor de la novela maestra de nuestra literatura, *La sombra del caudillo*, ejemplo de cómo puede lograrse la solución más elegante, vigorosa y realista de un conflicto de la compleja dificultad del que ahí se planteó; y, éste, Vasconcelos, autor de algunas de las páginas más brillantes de nuestras letras, padre del incomparable *Ulises criollo*. *Descubriendo la Revolución*.

Recordamos a Magdaleno que algunos autores y comentaristas adjudican signo negativo a la obra de los escritores que retratan la Revolución, calificándola en muchos casos de ser antirrevolucionaria.

—Sí, no ignoro esas afirmaciones. Luis Alberto Sánchez echó a rodar esa moneda falsa por los caminos de América en alguna de sus obras. Pero, ¡qué mal conocen nuestra obra, si es que en verdad la conocen! El mejor servicio que puede prestar el escritor a su pueblo es revelar la proyección de sus valores y sus desvalores, como hombre que busca superar los males y como ente biológico, que se rinde a los imperativos torvos y bárbaros de la especie; aquella mezcla profunda y ancestral que es el hombre; a veces demoníaco, otras tantas feérico... No, esos juicios ligeros no privarán a la literatura mexicana revolucionaria de su auténtico significado de expresión, síntesis y valuación de una épica popular, todavía única en nuestra América. —Se detiene unos segundos y, luego—: Fíjese usted, somos los escritores los que más hemos contribuido a la revaluación de nuestra historia, y en especial de la Revolución. Como en el caso de García de la Cadena, puedo citar otros precursores cuyo sacrificio fue puesto a luz del pueblo no por historiadores sino por escritores. Tal es la reivindicación de la gallarda figura de Manuel Lozada, apodado el Tigre de Alica, primer agrarista que se alzó en armas, reclamando el reparto de haciendas y la dotación de tierras a los pueblos. La gesta de Lozada se prolonga desde 1864 hasta 1873, año en que muere fusilado. Desde 1906 don Mariano Azuela se preocupó por la importancia de este precursor. Y en 1947 logramos reunir un congreso, en el que participaron Azuela, el que habla, Agustín Yáñez, Calderón y otros.

Sin duda Magdaleno es un creyente fervoroso en la Revolución, pero queremos ratificar nuestro pensamiento con sus palabras.

—La Revolución no ha muerto, como tampoco ha terminado, exclama afirmativo y enfático. Algunos intelectuales mexicanos han proclamado esa tesis. No, por lo que yo entiendo y conozco, creo que esta Revolución, iniciada con las armas en las manos y por los estratos más abandonados y explotados del pueblo, está en marcha, transformándose en su movimiento, pero avanzando siempre por encima de contradicciones y obstáculos muchas veces tremendos. Es verdad que la Revolución desde que se hizo gobier-

no tiene otro cariz, y es natural; así debía ser. Pero de este régimen han surgido fuerzas ocultas, capacidad creadora que pocos se atrevieron a reconocer a nuestro pueblo. Y México ha crecido, ha cobrado conciencia, ha dado muchos pasos adelante. ¿Cómo se puede negar lo que es este México de ahora, en marcha inconfundible hacia nuevos modos de vida, en otro nivel de satisfacciones, con una personalidad vigorosa, coherente, históricamente bien definida? Pero está bien que se discuta este asunto, fundamental siempre al destino de nuestro pueblo, y que la discusión mantenga alerta a los hombres de pensamiento, políticos e intelectuales, hombres de ciencia y maestros.

Los escritores jóvenes.

Y, ahora, pensamos en los escritores jóvenes, los que han venido entregando su obra en esta última década, lo que no conocieron por sí mismos los años agitados y dramáticos de la lucha en los campos de México, la acefalía y el caos.

—Creo en la literatura mexicana —afirma Magdaleno— y creo en los escritores jóvenes. Ellos son quienes recogerán los frutos de esa amarga y cruda experiencia revolucionaria, son ellos los herederos del acervo histórico de nuestro pueblo. Y ya ha dado frutos excelentes. No lo digo sólo por cuanto a estilo, a dominio del oficio, sino también por el descubrimiento de nuevos ángulos críticos, nuevas modalidades expresivas, nuevos temas. Hay un vigoroso empuje juvenil en nuestras letras, imposible de ignorarlo. Pero de toda esta rumorosa hueste de jóvenes, me quedo con Juan Rulfo y con Juan José Arreola, tan distintos entre sí y tan extraordinarios escritores ambos. ¡Qué fuerte, qué intenso, qué tremendamente dramático es Rulfo! ¡Y qué fino, sutil, irónico y aun satírico, es Arreola! Entrambos están las dos caras de la medalla de nuestras letras contemporáneas. Me es imposible establecer preferencias entre uno y otro. El realismo de Rulfo, quizá... Pero, no, imposible. Ambos son excelentes escritores.

Mauricio Magdaleno nos ha dado su pensamiento con generosa confianza. Para mis compañeros universitarios siempre estaré a mano —nos había dicho, cuando le solicitamos nos recibiera. Pero, nos explica: En realidad, soy enemigo de entrevistas. Me parece un recurso publicitario que no viene bien a mi natural introvertido. Aunque parezco blanco, soy indio, y de verdad, por dentro. Pero, vamos... estoy con usted

Nos despedimos de él, en su despacho de la Dirección de Acción Social, en los altos del Mercado Abelardo Rodríguez, cuyos muros exhiben todo un período de la gran pintura mexicana. Tiene mucho qué atender. Alcanzamos a enterarnos: tres casas de asistencia y rehabilitación de menores abandonados, quince talleres de asistencia social para mujeres, asilos para ancianos y mendigos. Le reclamamos su última respuesta:

—Sí, a finales del presente año se montará la VII Feria Mexicana del Libro, con la participación de los editores de la república hermana incluyendo a Puerto Rico, como es natural —nos explica—. Hasta la fecha han aceptado una docena de países. Esperamos que asista la totalidad. Esta feria será de mucha mayor importancia que la última...



GESTACION Y VIDA DE FUENTEOVEJUNA

Por Alvaro CUSTODIO

“**L**A Celestina” y “Fuenteovejuna” han constituido los dos mayores éxitos populares del teatro clásico hispano en la ciudad de México en los últimos veinte años. Dos obras eminentemente realistas; la primera, con expresiones y escenas a veces tan detonantes que a cuatro siglos y medio de compuesta sigue escandalizando a los mojigatos; la segunda, aunque escrita en verso, posee tal vigor en la acción y es reflejo tan auténtico de la cólera popular contra la injusticia de los fuertes, que resulta subversiva para la mayoría de los gobiernos de nuestro tiempo. ¡Milagro del genio! Esos dos españoles, Fernando de Rojas y Lope de Vega, anticipáronse en siglos a muchos de nuestros contemporáneos que aun mantienen una mentalidad medieval o troglodita. La verdad —no el verismo— de “La Celestina” y de “Fuenteovejuna”, junto con la acabada belleza de su forma literaria —condición indispensable en toda obra para derrotar al tiempo— realizaron esa prodigiosa ósmosis del pasado al presente con la jocunda resultante del éxito popular.

Me ha tocado a mí revivir sobre la escena, desde que fundé en 1953 el “Teatro Español de México”, esas dos obras extraordinarias. En los dos años y medio que separan la puesta en escena de una y otra, maduré mi experiencia —todavía corta— al dirigir y montar también “Las Mocedades del Cid” de Guillén de Castro, “La discreta enamorada” del propio Lope de Vega, “Reinar después de morir” de Vélez de Guevara, “La Hidalga del Valle” de Calderón de la Barca y “La Manzana” de León Felipe. Tal era mi bagaje escénico al encargarme el Instituto Nacional de Bellas Artes la direc-

ción de “Fuenteovejuna” al aire libre, intento de formidable envergadura que no tenía precedente en la ciudad de México. Por mi parte, había presentado al aire libre en Cuernavaca, pero siempre sobre tabladillos improvisados, “Don Juan Tenorio”, de Zorrilla, en la plaza de toros, “La Celestina” en el patio de la Escuela Benito Juárez y “La Hidalga del Valle”, en el atrio de la catedral.

—Tengo un plan ranchero —díjome campechanamente Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Teatro del I. N. B. A., cierto día del pasado noviembre. Y agregó: —Montar al aire libre “Fuenteovejuna”. Usted es la persona indicada: busque lugar y ponga a trabajar a sus huestes...”

Al principio se pensó escoger una plaza céntrica: ¿el viejo ex-mercado de flores de la Avenida Hidalgo? ¿La plaza de Santo Domingo? ¿La plaza de Loreto? Se temía que un espectáculo de esa índole no pudiese sostenerse con perspectivas de éxito mediano más lejos del primer cuadro de la ciudad. Se planearon tímidamente diez únicas representaciones; el teatro clásico no goza fama de taquillero. El ensayo era estrictamente cultural sin propósitos comerciales, como todos los espectáculos del Instituto Nacional de Bellas Artes. Yo hice notar que mi Teatro Español de México, pese a su escasez de medios, había logrado éxitos económicos tan notables como el de “La Celestina” y las jiras a Cuernavaca, Guadalajara y San Luis Potosí. El único fracaso económico decisivo lo había tenido con una obra moderna: “La Manzana”, de León Felipe en la Sala Chopin.

Gorostiza me aconsejó que nos aventurásemos a trasladarnos a las típicas plazas del remoto San Angel, aconseján-

dome que visitara la de Federico Gamboa en Chimalistac. Escogido, pues, el escenario, comenzó la selección de intérpretes en obra tan difícil como "Fuenteovejuna". Los principales actores del Teatro Español de México, entonces en receso, se hallaban comprometidos en programas semanales de televisión, en otros teatros o en el cine. Por otra parte, la perspectiva de ensayar dos o tres meses para actuar tan sólo diez días no tentaba a nadie. La lejanía de Chimalistac aumentó la desconfianza en el posible éxito: ¿quién iba a emprender tan larga peregrinación para ver una obra en verso, escrita en el siglo XVII, exponiéndose a las molestias del frío nocturno, del viento, del polvo y de la humedad? ¿Cómo iba a mejorarse el recuerdo de la "Fuenteovejuna" presentada en el Bellas Artes por Margarita Xirgu? ¿Y no había fracasado esa misma "Fuenteovejuna" montada con propiedad y lujo por Enrique Rambal, padre, en el Teatro Iris? Todo hacía presumir que iba a cometerse un nuevo y costoso error artístico sin la menor repercusión en el público.

Sin embargo, gracias al entusiasmo de Celestino Gorostiza, firmemente apoyado por el Lic. Alvarez Acosta, Director General de Bellas Artes, el plan iba adelante, pese al frío crudísimo de aquellos días que obligaba a aplazar indefinidamente el espectáculo. A esos obstáculos, se unía la dificultad para reunir un cuadro adecuado de intérpretes. Los ensayos se sucedieron faltando por cubrir los papeles principales de la obra durante cerca de mes y medio. Nadie aceptaba participar en una temporada tan corta, de suerte tan incierta y teniendo que desplazarse hasta Chimalistac para ensayar a diario. Por fin, logré completar el reparto con un grupo de actores esforzados, enamorados del género clásico, aunque la mayoría de ellos carecía por completo de experiencia. Me fué preciso enseñar a muchos la técnica del verso y de la pronunciación española. Eran actores bisoños, algunos con la única experiencia del micrófono o de la televisión, que son las peores escuelas del mundo. Los más avezados, traían vicios y latiguillos de la vieja escuela hispana, que hubo que sustituir, con pacientes ensayos, por la moderna expresión, sobria, recortada, sin retorcimientos, sin bamboleo de cabeza ni de manos que yo había ya transmitido a los intérpretes de mis anteriores representaciones clásicas, de los cuales, solamente uno, Antonio Gama, tomaba parte en "Fuenteovejuna".

Raro fué el día en que pude contar con el reparto completo, incluso en los últimos ensayos: a esas horas, tres o cuatro actores estaban ganándose la vida en la televisión o en el radio. ¿Pueden ustedes figurarse la desesperación de un director, con esa responsabilidad, ante tales ausencias? Las dificultades aumentaron cuando tuve que mover a los numerosos comparsas en la enorme periferia de la Plaza de Chimalistac. No era posible contar con los caballos, que tan importante participación tienen en la obra, sino hasta dos días antes del estreno. Conseguir esos caballos fué otro de los mayores problemas. ¿Cómo podía hacerse venir diariamente desde sus lejana cuadras atra-

vesando calles asfaltadas reventando de automóviles? En esto la intervención providencial de Gorostiza zanjó la cuestión alquilando, pese a su alto costo, los caballos que surten al cine nacional para sus charros cantores. Mientras tanto, yo había obligado a mis actores a tomar clases de equitación cada mañana en La Hípica Andaluza para no dar en ningún momento la impresión de que los jinetes de la obra cabalgaban con torpeza o inseguridad.

Vino después el laborioso aprendizaje de las difíciles canciones lopescas que Jesús Bal y Gay escogió y arregló con tan exquisito gusto. Y la danza popular concebida por Rafael Díaz y bailada por el conjunto, en que no había un solo profesional, para dar una mayor sensación de espontaneidad.

Se me objetó que emplease toda la plaza para las evoluciones de mis actores, dadas sus grandes proporciones. En efecto, no había precedente en todo el teatro mundial de un escenario tan vasto al aire libre. Jean Vilar actuaba con su Tea-

faltar la conexión de la luz eléctrica y los otros dos se llevaron a cabo, hasta altas horas de la madrugada, sin equipo de sonido y con el vestuario sin completar. El actor que había ensayado el importante papel del alcalde, enfermó a última hora y tuvo que ser sustituido a la carrera, así como el "Juan Rojo". Mi deseo de acoplamiento y seguridad perseguido con tanto ahinco tras dos meses y medio de ensayos, estaba en peligro a la hora del estreno.

Los resultados del gran esfuerzo dieron un fruto que nadie preveía: llenos rebosantes, no durante diez días, sino en más de un mes de representaciones. Aumento paulatino de asientos y hasta de precios, para corresponder a la formidable demanda de boletos. Una jira de dos meses por casi toda la República al terminar las representaciones de "Fuenteovejuna" en Chimalistac. Ni la lejanía del centro de la ciudad, ni el posible frío, ni el polvo, ni los partidos de fútbol internacional en la misma ruta de tránsito, ni la ausencia de los actores experimenta-



....toda la plaza para las evoluciones de los actores....

tro Popular Nacional en Aviñón en un patio, y otras compañías en los antiguos teatros romanos o griegos o en plazas de toros con escenografía no natural, o ante las fachadas de iglesias y castillos, pero no en una extensión de mil metros cuadrados como la Plaza de Chimalistac. No sólo utilicé todos los rincones de ésta, en varios planos, sino las escaleras y terraza de una de las casas en la escena del asalto al palacio del comendador de Calatrava.

La temporada estuvo a punto de suspenderse, pocos días antes de iniciarse, por un conflicto sindical que pude conjurar tras una breve conversación con el caballero Secretario General de la Asociación de Actores, Lic. Rodolfo Echevarría, que había de ser uno de los más entusiastas espectadores de "Fuenteovejuna". El primero de los tres ensayos generales previstos no pudo realizarse por

dos (?) que desconfiaban del éxito restó un adarme a los entusiastas aplausos tributados por el público cada noche a Pilar Sen, situada ahora en el primer plano de las actrices de México, a Miguel Maciá, magnífico Comendador, a las jóvenes revelaciones de Manolo García, María Idalia, Rosenda Monteros —que sufrió un grave accidente actuando— Alejandro Reyna, y a la confirmación de veteranos como Manuel Castell —procedente de la zarzuela— Alberto Gavira, hasta entonces actor de radio, y de Carlos Bribiesca, admirable en su breve intervención.

Un público emocionado y prendido con las incidencias poético-realistas de esta gran "Fuenteovejuna" de Lope de Vega, refrendaba el éxito rotundo de este primer ensayo al aire libre del Instituto Nacional de Bellas Artes en el marco colonial y multicolor de la Plaza de Chimalistac.

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

PRESENCIA DE HERMENEGILDO BUSTOS

POR primera vez, que yo sepa, una provincia mexicana ha dedicado toda una semana de festejos y actos culturales a honrar la memoria de un hijo suyo, cuyo valer no se gestó en ningún campo de batalla ni en ningún areópago más o menos ostensible, sino que ha alcanzado notoriedad no muy clamorosa en vida en su propio pueblo natal —Purísima del Rincón— y ahora justa fama nacional, tan sólo con su modesto pero rico hacer artístico: el pintor *Hermenegildo Bustos*.

Con esta fiesta se inicia un vasto programa de celebraciones culturales periódicas, ideado por algunos varones de generosa visión como el pintor José Chávez Morado, los escritores Armando Olivares, Jesús Villaseñor, Eugenio Trueba y otros, que han encontrado para ese fin social, educativo y patriótico de verdad, magnífico apoyo y decidida obra de realización en el sensible y fino gobernador del estado, doctor J. Jesús Rodríguez Gaona, en el entusiasta director actual del INBA, licenciado Miguel Álvarez Acosta, y en el avisado y amable rector de la Universidad estatal licenciado Enrique O. Cervantes: conferencias, conciertos, representaciones teatrales al aire libre (las conocidas de Enrique Ruelas), pabellones de carteles, grabados, reproducciones de pintura y libros de naciones invitadas como Alemania, Estados Unidos, Bélgica, Checoslovaquia, Francia, Inglaterra, Italia, Polonia y la Unión Soviética, proyección de películas escogidas de tales países, exposición del Museo de Artes e Industrias Populares de México, pabellón con libros, estampas, retratos relacionados con escritores guanajuatenses, visitas a las minas en producción, función del Ballet de la Ciudad de México, descubrimiento solemnísimo y de auténtica euforia popular en el lugar donde nació el pintor, y dos exposiciones significativas de pintura: una muy completa, con la mayoría de las colecciones que formaron los grandes admiradores del artista, Francisco Orozco Muñoz (adquirida, como se sabe por un patronato para donarla al acervo del futuro Museo de Artes Plásticas del INBA) y el doctor Pascual Aceves Barajas, así como don Luis García Guerrero de Guanajuato; y la otra, con selectas obras representativas de los más destacados pintores mexicanos de nuestro tiempo, organizada por el INBA, como homenaje especial.

Culmina así una obra de valoración de Bustos, emprendida primero por los finos coleccionistas y *connaisseurs* citados, y luego en un nivel ya nacional y de trascendencia, por Carlos Chávez y Fernando Gamboa, cuando se hallaban al frente del INBA, al celebrar en el Palacio de Bellas Artes, en 1951, una primera exposición de su obra, bastante amplia y completa en sus diversos aspectos. Antes de



Grabado de María Hiszpanska

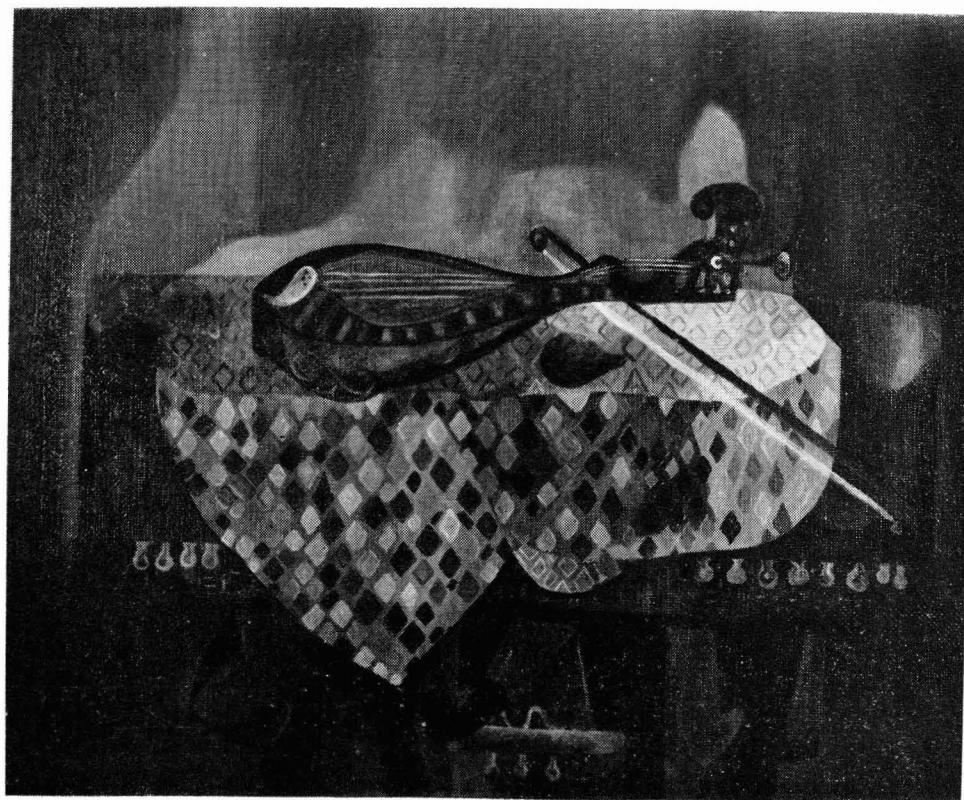


Pacheco: Mujeres Yucatecas

esa fecha —recuerda Gamboa en el catálogo— “conociase una fracción de la obra de Bustos: apenas su autorretrato, el retrato de su mujer doña Joaquina Ríos, y algún otro.” En esa recordada ocasión se pudo apreciar en toda su importancia el lugar que ocupa el pintor provinciano en la historia del arte mexicano, no sólo por sus obras en sí (ciento catorce en conjunto), sino porque el catálogo constituyó un verdadero documento crítico y un inventario al propio tiempo, sin que faltara una importantísima ficha biográfica al final. El estudio del finísimo, atildado, crítico de arte Paul Westheim, contenido en dicho catálogo, tiene que ser consultado, de ahora en adelante, si se quiere tener una buena interpretación de la personalidad y el arte de Bustos. Casi agota el tema. Sin embargo, al tratarse de un fenómeno tan singular y apasionante como es su vida y su obra, se siente uno acicateado para indagar más sobre este caso, y surgen interpretaciones que uno aventura acerca de un arte que el pintor poseía casi como don insuflado en su alma modesta por un dios ignoto.

Westheim lo reputa un acabado “maestro de la realidad”. Y así es. Pintó sin preocupaciones de academia. Apenas recibió —según se dice— algunas indicaciones de otro pintor, Alfonso Herrera, de León, Guanajuato. También corre la especie de que un pintor italiano trashumante pueda haber tenido con él algún contacto. De todos modos, se trata en realidad, de un autodidacto, inflamado de auténtica vocación y amor por la pintura, a la que no sólo dedicaba su habilidad y su certero sentido plástico, sino a la que prestaba un carácter eminentemente social y humano.

Como no tenía preocupaciones de escuela o tendencia y vivía alejado de los vaivenes del arte universal, su pintura posee toda la honradez, la meticulosidad, el cuidado, la fidelidad, de lo que se hace conforme al gusto propio, conforme a una voluntad y un talento artísticos de la



Felipe Orlando: Bodegón con viola antigua

mejor ley imaginable. Es el cronista de su pueblo. Retrata con calma, con mesura, sin apresuramiento, poniendo curiosamente a sus modelos en la posición clásica de tres cuartos de perfil, pero siempre (salvo algunas excepciones) mirando hacia la derecha (izquierda del espectador). No le arredró ningún problema plástico. Su estilo pintoresco, de limpio colorido y finas texturas, se observa lo mismo en su retratística que en sus imágenes de asunto religioso, sus exvotos (retablos), en que los personajes que los han encargado están hechos con la devoción y justeza de una gran realidad en el parecido; en sus decoraciones murales para algunas iglesias, y en algunos ingenuos bodegones, de una gran finura de dibujo, en que supo emplear con sentido rítmico ornamental arreglos innatos en el mexicano del pueblo. Tiene un cuadro de proporciones murales en que campea un gran humorismo no extraño a su propia vida privada. Lo pintó en el cielo raso de una tienda y lo intituló "La Belleza venciendo a la Fuerza". Una dama sentada sobre un león se entretiene cortándole las uñas de sus garras (la dama es —dicen— retrato de la señora Santos Urquiza con la que tuvo un hijo, extramaritalmente).

Pero su obra realmente copiosa y de resonancia es el retrato. Es un retratista nato. El dibujo es nítido, finísimo, como en los mejores artistas flamencos de la retratística. El dibujo en él es básico. Esta hecho a conciencia, con una precisión y fidelidad admirables. Piensa uno al ver —sobre todo— unos bocetos a línea que son verdaderos dibujos preparatorios de los óleos que después se admiran —en Holbein o en Ingres, por su extraordinaria pureza y vigor. El color está aplicado con sapientes pinceladas en capas delgadas. Usa fondos neutros, casi siempre un gris bastante cálido. Sobre ellos se destacan las luminosidades de las carnes y las austeras ropas de los provincianos, sus amigos y vecinos, tanto los más destacados como los más humildes. No acude como Estrada o Montiel o Ferrando a detalladas connotaciones del retratado. Sus retratos son de una enorme sencillez. Lo que más se destaca en ellos es el factor humano. Apenas un dije, unos aretes, una crucecita, ponen allí una nota personal de distinto origen. Pero ¡qué vida, qué fuerza en las distintas expresiones de sus modelos: hombres, mujeres, jóvenes, niños! Cada cuadro es una obra maestra. Salvo algunos en que hizo retratos de grupo, casi siempre una pareja de esposos, como aquellos célebres coloquios de la Edad de Oro de la pintura, todos son pequeños de tamaño, pero siempre grandes por su aliento. Y esto ha sido realizado sin prejuicio alguno y sin ningún alarde, con el gusto certero, la soberbia intuición, el oficio miniado, sobrio, elegante, de un hombre de su tiempo, un pintor de verdad que honra a su raza (era indígena puro), y sabe interpretar la vida de un pueblo como muy pocos lo han logrado.

Era un tanto excéntrico y original. Vestía de acuerdo con sus gustos y adornaba su raro atuendo con botonaduras vistosas y sus iniciales bordadas en canutillo de oro. Calzaba unos botines de vaqueta a los que ponía herrajes para que repiquetearan en el embaldosado de las calles y señalaran así su paso grave y



Jurado: Los compadres



G. Meza: Los niños y el perro



González Caballero: Minotauro

juvenil. Era alegre, afable, cortés. Andaba siempre limpio y afeitado, aunque respetara sus amplios bigotes. Sus diversas actividades, fuera de la pintura, son asombrosas: vendía helados, recogía hormigas en los atrios de las iglesias para algún boticario, también hongos, hacía máscaras, y atendía a los trajes, cascos, y armas, de un grupo de sayones o algo parecido que él fundó para las fiestas de Semana Santa en su pueblo. Trabajaba la hojalata y hacía cosas de carpintería. Por norma no efectuaba ningún encargo sin cobrar, aunque el precio que ponía a sus obras era realmente ridículo. Cuatro reales más o menos. Tocaba varios instrumentos.

Su fervor religioso (oía misa diariamente, por ejemplo), no le impidió inclinarse resueltamente del lado de los auténticos patriotas, los *chinacos*, cuando México sufrió la intervención de las tropas de Napoleón III. Nació en 1832 y murió en 1907.

INFORMACION Y COMENTARIOS

- En la Primera Semana Guanajuatense de cultura Homenaje Nacional a Hermenegildo Bustos, mencionada arriba, se inauguró por la Universidad de Guanajuato en su sede local una Sala con el nombre del ilustre pintor, en la que se instaló una excelente exposición de sus obras. En esta misma ocasión la propia institución organizó 3 conferencias que fueron: Vida y obras de H. Bustos, por el doctor Pascual Aceves Barajas, La pintura y el grabado del siglo XIX como inspiración del arte mexicano del siglo XX, por Víctor M. Reyes, y La pintura mexicana del siglo XX, por quien esto escribe.

- Se ha celebrado el Salón de Invierno que, como en ocasiones anteriores —Salón de la Plástica Mexicana— constituye un concurso a fin de que el Patronato de dicho centro escoja, por medio de un jurado ad-hoc obras de pintura y de escultura para el futuro Museo de Artes Plásticas. Resultaron seleccionadas por un jurado compuesto del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, Víctor M. Reyes, Antonio Castro Leal, Enrique M. Gual y quien escribe, "Mineros", hermoso cuadro casi mural de José Chávez Morado, "Muchacha" de Celia Calderón, y "Toro y Caballo" de Alfonso Michel. Otro jurado escogió una escultura de José L. Ruiz y otra de Francisco Marín. La exposición, no tan nutrida en sus envíos como en otros años, acogió algunos cuadros de cierto carácter y valer de Meza, Castro Pacheco, Anguiano, Beloff, González Camarena, Nefero, Reyes Meza, Montoya, O'Higgins, Peña, Fanny Rabel.

- La Galería Excelsior ha exhibido obras de Felipe Orlando —óleos y unos dibujos a tinta y gouache en blancos y negros, soberbios— y nos ha vuelto a dar el placer inefable de comprobar la firmeza de su estilo y cómo, dentro de ese carácter, ofrece algunas nuevas transformaciones poéticas de sus temas acostumbrados. Una fiesta de los ojos y del ánimo ansioso de esa sedación inusitada que se desprende de la menor de sus preciosas obras.

• Tres jóvenes pintores exponen en la Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México (Las Pérgolas). Se destaca, desde luego, las obras de Antonio González Caballero que posee talento y gran imaginación, aún cuando estas dos cualidades se vean un tanto opacadas por ese vicio de los jóvenes de no detenerse en sus impulsos embrindándolos en bien de lo sencillo y claro. Tiene gusto, don de colorido y sus temas son atractivos y realizados con una buena estilización de tono personal. Cuando logre depurar con cierto rigor su superabundante producción que le hace parecer demasiado diverso en una sola etapa, creo que podremos tener en la república del arte otro excelente pintor. Sus compañeros son Luis Eduardo Jurado y Armando Anguiano. El primero michoacano, el segundo jalisciense como es guanajuatense Caballero, es decir, tres productos de la provincia, al me-



Celia Calderón: Muchacha

nos en sus innatos talentos, ya que se han formado en la capital. Jurado tiende a la abstracción en un sentido geométrico de sabor decorativo. Anguiano descuellan en sus paisajes, pero únicamente en el dibujo, pues no parece aún tener una idea precisa de los tonos armónicos del color.

• En Maestro Caso 33, Camps Ribera ha abierto una pequeña galería en la que irá dando a conocer al público en general que la visite obras con preferencia de pintores nuestros del siglo XIX. Ahora ha tenido allí a Gedovius, Parra, Mateo Herrera, Monroy, Pina, Izaguirre, Ramos Martínez, Alberto Fuster, Vera de Córdoba, Mateo Saldaña e Ignacio Rosas.

• El Instituto de Arte de México alojó una buena colección de retablos, algunos de los cuales fueron facilitados por Roberto Montenegro y por Frederick S. Davies.

• Las galerías de Arte A. C. de Monterrey han exhibido obras de Roberto Montenegro y del pintor ecuatoriano Manuel Toapanta Ronquillo.

• En la Universidat Autónoma de México se declaró terminado uno de los "experimentos" murales de David Alfaro Siqueiros (costado sur de la Rectoría en la Ciudad Universitaria). El título puesto



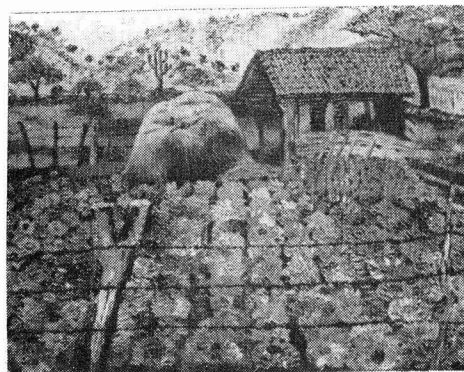
Chávez Morado: Mineros



Gustavo Montoya: Cargador



García Narezo: León Felipe



Armando Anguiano: Coles

por el pintor a esta modalidad ornamental que tiene de escultura y de cartel policromado es de una elocuencia muy literaria y, a mi juicio, es más logrado que su "esculto-pintura", tema plástico que otro artista —Archipenko— quiso introducir como novedad moderna hace ya bastante tiempo, fracasando en sus intentos, naturalmente: "El pueblo a la Universidad-la Universidad al pueblo", y, un lema de final de arenga política: "Por una cultura nacional nuevohumanista de profundidad universal." En el léxico capitalino hay una palabra que tiene que ver con el concepto de equilibrio y movimiento, y que es muy acertada para servir de comentario a este caso...

• En la galería El Eco se ha presentado por primera vez un joven que parece bien dotado para el ejercicio de la pintura: Tarragona. Parece un muchacho que ha sufrido y que ha tenido que adquirir de la vida conceptos algo amargos que se reflejan en sus motivos. Es realmente un expresionista, con una inclinación hacia lo doloroso, lo aflictivo, lo deleznable. Pero no obstante que logra decir esto con unas máscaras de rostros de un carácter trágico, se advierte que en su propia vida encuentra momentos de quietud y tranquilidad, y que entonces hablan en él voces juguetonas y humoristas. Es un buen colorista. Sus armonías y a veces su morfología están algo inspiradas en cierta etapa de K'lee, pero las ha sabido asimilar a su propia visión estética. Si logra superar sus primeros intentos, algo titubeantes a veces, y si se sale un poco de tener como registro el de las lacras de los hombres y se atreve con otras invenciones, creo que saldrá adelante fácilmente.

• José García Narezo, hijo del escritor Gabriel García Maroto, vuelve a exhibir obra suya —óleos, vinetas, gouaches (excelentes) y dibujos—, en la Galería Arte Moderno, Paseo de la Reforma 34. Es uno de los pintores jóvenes que más trabaja en México. En esta ocasión nos ha ofrecido retratos en un tamaño mayor que el natural de él mismo, de León Felipe, de Moisés de la Peña, y del padre, además de la señora Simeona Ortiz, en que demuestra tener talento para este difícil género pictórico. Sin embargo, del parecido de sus retratos y de lo bien compuestos que están, en ellos lo mismo que en el resto de su pintura se advierte cierto carácter rígido y estático que les acercaría más a esculturas hechas con un sentido angular de la forma, y esto no tendría nada de particular si ese fuese su propósito, pero no creo que ello sea así, ni mucho menos. G. N. tiene buena técnica y sus cuadros desbordan ideas plásticas, pero en eso mismo radica su flaqueza: tiende siempre a la redundancia, no a la simplificación. Cuando sus temas se presentan con mayor economía de formas y de color, acierta rotundamente. De todos modos, tiene madera de pintor, de eso no cabe duda. Si a una sencillez de discurso uniera una clarificación de su paleta en que el negro es demasiado preponderante, lo que inteligentemente logra trasponer de la realidad y de sus visiones imaginarias, resultaría en realidad más auténtico, más él...

EL CINE

LA MUERTE DE UN CICLISTA

Y EL

CINE ESPAÑOL

Por José DE LA COLINA

EL cine español ha comenzado a existir hace 2 ó 3 años. Todo lo anterior, como se ha dicho muchas veces, es teatro malo y mal fotografiado, en el que abundan los gestos tribunicios y una retórica que se pretende extraída de los clásicos (¡desventurados Lope y Calderón!) Los temas se limitan a la religión católica o a las pasadas grandezas españolas evocadas melancólicamente. Bastará citar *Locura de amor*, *Con las manos vacías*, *El otro hogar*, *Jeromín*... Son películas que han tenido éxito de público, es verdad, pero el hecho indica sólo una cosa: que este cine puede responder ocasionalmente a los gustos del espectador medio de habla hispana, pero nunca a un verdadero gusto cinematográfico.

No vamos a dar aquí, pues no es el lugar, las causas político-sociales que impiden la expresión artística de un pueblo tan creador como el español. Queremos sólo referirnos de paso a esa moral pacata y absurda, a esa literatura mediocre, a ese medio artístico casi nulo, en fin, que imperan hoy en una España negativamente medieval. No se puede exigir mucho a un artista atado de manos en un país asfixiado de miedo. Ante la presión absolutista del gobierno, el artista español debe evadirse a sueños de novelita femenina, o crear las pesadillas sangrientas de un estilista cínico como Camilo José Cela. Existe en la península una censura feroz por parte del estado y de la iglesia, que ahoga todo impulso creador y rebelde. Seguramente hay jóvenes escritores y artistas con calidades morales y estéticas —entre los poetas más re-

cientes, sobre todo—, pero la claudicación de los maestros los ha dejado solos.

Todo esto, desde luego, impide la creación de un arte cinematográfico. Hay que añadir la falta de preparación técnica y formal de los cineastas españoles, al parecer ignorantes de las teorías y la obra de los grandes maestros del cine.

Pero he aquí que inopinadamente y a grandes intervalos, ha comenzado a llegar a México una hornada de buenas películas españolas, las cuales por desgracia no han podido romper el hielo que cerca al cine español en las salas cinematográficas. El primer signo fué, si no recordamos mal *Surcos* o *Bajo el cielo de Madrid*, que con un estilo entre neo-realista y galdosiano —no hay que olvidar que Galdós es el último gran creador de la picaresca española, y ésta es realismo puro—, revelaba ya ciertos aspectos negativos de la España actual. Su realizador, José Antonio Nieves Conde, mostraba aquí tendencias hacia el folletín, aunque sin pronunciarlo demasiado. Parece ser que en *Los peces rojos* Nieves Conde emplea ya un estilo maduro y convincente, logrado a contrapelo de películas comerciales de calidad mediocre. Este es, más o menos, el caso de un realizador audaz y desigual, Mur Oti, que encontró la gravedad espacial y temporal adecua-

da para un drama de corte rural y calderoniano: *Condenados*, en el que la belleza de la forma está muy arriba del tema. Pero la película que mereció la unanimidad de la crítica por su calidad indudable, fue *Bienvenido, Mister Marshall*, dirigida por Berlanga sobre un guión de Juan Antonio Bardem. Esta comedia realista fué una señal rebelde, un disfrazo de talento y dignidad en el cine español, y Europa la acogió como lo que era: una venganza artística sobre la falaz doctrina Marshall.

Hemos visto hace poco *La muerte de un ciclista*. Sabíamos que este drama había sido realizado por Juan Antonio Bardem, guionista triunfador en Cannes por *Bienvenido, Mister Marshall*, y animador de una encomiable revista de crítica cinematográfica (*Objetivo*). Sabíamos de la implacable crítica que Bardem hizo del cine español —considerándolo artísticamente nulo— en las Conversaciones Cinematográficas celebradas en Salamanca. Sabíamos, en fin, de la entusiasta acogida que dió la crítica europea a *La muerte de un ciclista*, y que André Cayatte dijo de ella que era “una obra notabilísima, comparable a las más interesantes de los últimos años”. Mas no esperábamos, sinceramente, una obra de tan alta factura. Rara vez se han logrado en el cine tal unidad artística, tal fuerza expresiva.

La muerte de un ciclista muestra el predominio de una sola personalidad, de una personalidad fundamentalmente intelectual, sobre el tema, el material humano y el aparato técnico. Todo lo que en un principio fue literario desaparece en una fusión de movimiento e imagen, en un poderoso ritmo dialéctico que revela una buena asimilación de las teorías einstenianas del montaje. La película está hecha de modo rápido y alternado, a base de cortes directos, sin fundidos ni encadenados. ¿Virtuosismo cinematográfico? No; se trata de un cine más intelectual que intuitivo, de un cine arquitectónico que construye sus obras como síntesis de las imágenes más representativas del tema. No es, claro, un estilo deliberadamente sencillo, como el cine realista italiano. Es la película de Bardem de un realismo expresionista, en el que el creador hace surgir un tiempo y un espacio interiores, al modo, por ejemplo, de *El abrigo* de Lattuada, otro cineasta intelectual.

Bardem ve a sus personajes desde fuera, dejándolos actuar y delatarse ellos mismos, con la frialdad y falta de compasión final de un inspector policiaco. Se limita a seguir a sus criaturas sin hacerse solidario de la suerte que les da; los presenta desnudos, sujetos a su propia miseria, o a su conciencia, si la tienen. ¿Esto es decir que hay en Bardem un cínico o un artista sin pasión? Tal juicio nos parecería injusto; a través de toda la película, Bardem es adicto a unos principios humanos, y ellos son los verdaderos héroes de esta cinta. El profesor de este drama no es un héroe; tampoco es una heroína su amante. Bardem no puede amarlos ni ensalzarlos, sino esperar que se salven de su egoísmo, de su cobardía. El final no es un desenlace pesimista; es la conclusión lógica, matemática, del conflicto: el arribo al equilibrio. Si después de ese equilibrio está la muerte, no importa. Hay cierto fatalismo, es cierto. El alto contenido trágico



...no es un héroe, ni ella una heroína...



NOVEDADES, el Diario que prefieren las familias de México.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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

COMPANIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.

Embotelladores Autorizados

de



Calle Doce N° 2,840.

Clavería Sur.

Tels.: Éric. 01 Pepsi-Cola

Mex. 38-24-65.

MEXICO 16, D. F.

Blancura, Perfume y Suavidad con un solo Jabón Colgate



DICE *Lucy Gallardo*

Usted también, como la gentil artista de cine Lucy Gallardo, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate, único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo.

Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO LAS MAS BELLAS DEL MUNDO USAN SOLO JABON COLGATE



HECHO CON LANOLINA Y COLD-CREAM

13-56

PERFUMADO INTENSAMENTE

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas
México. 1955

2 Volúmenes. Un mapa.
Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

E
HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.
Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra

Apartado Postal 79-90.

México I. D. F.

Chocolate

MORELIA

PRESIDENCIAL

Antiguo del Asilo de Morelia

ELABORADO Y GARANTIZADO POR

LA AZTECA S.A.

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

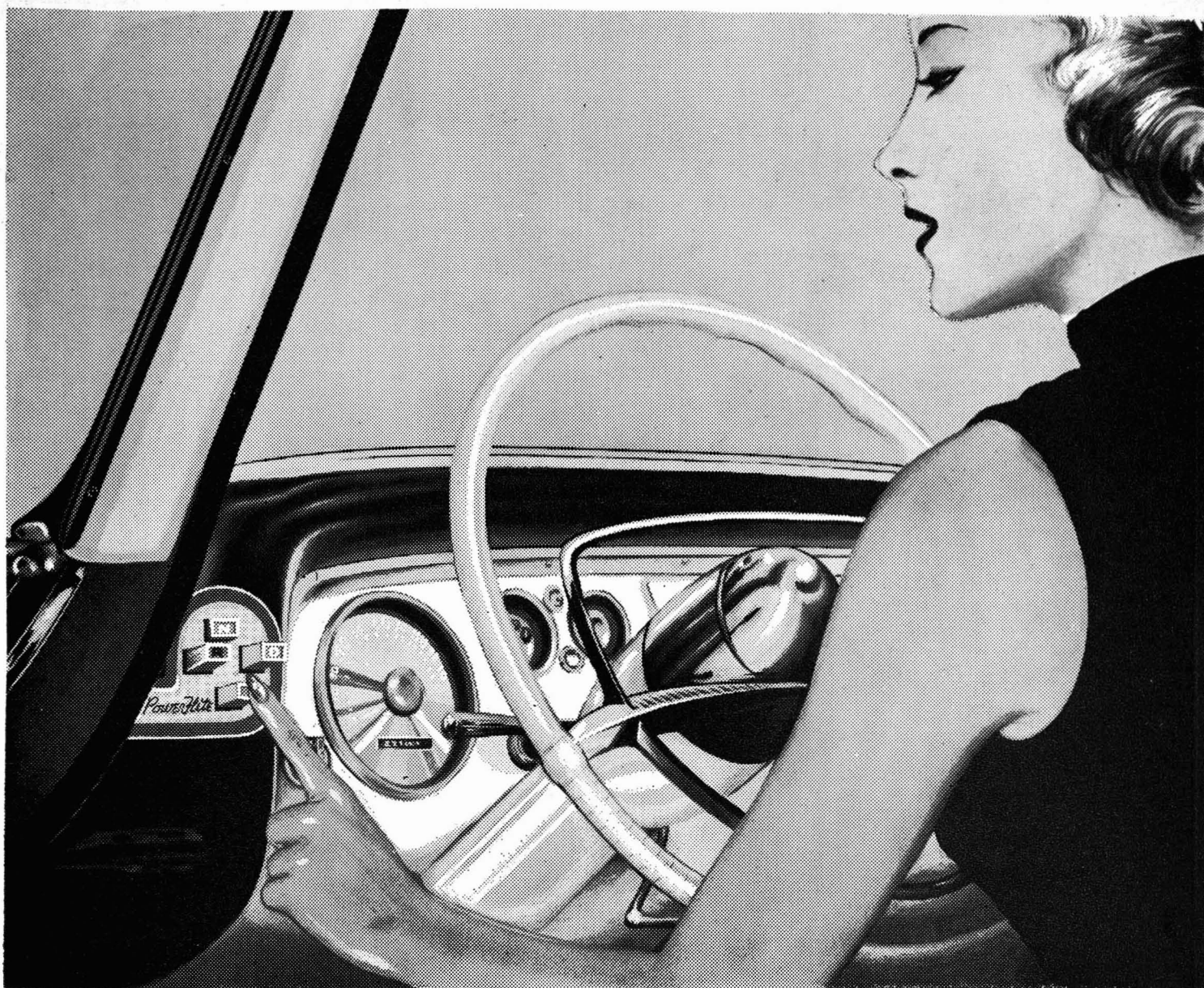


Delher, S.A.

INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM.

ARTICULO 123 No. 62



El sueño de todo automovilista hecho realidad, en el fabuloso Plymouth '56 de concepción Aero-Lineal!

BASTA EL TOQUE DE UN DEDO...!

ESO ES TODO: usted toca el **Botón Mágico** del Plymouth '56 y la

Transmisión Automática Power-Flite, con nuevo **Turbo-Torque 90/90**, convierte en acción el caudal de potencia de su **Motor Hy-Fire de 187 H. P.**

Todo esto... más otras innovaciones exclusivas de estilo, lujo y comodidad, será suyo en el nuevo ...

PLYMOUTH '56

De Estilo Aero-Lineal



Haga una cita con su Distribuidor Autorizado para ver y manejar el fabuloso Plymouth '56

ARMADO EN MEXICO POR

AUTO-MEX

1ª PLANTA ARMADORA

100% MEXICANA

P2-56

Vea y escuche las últimas noticias y comentarios por el Canal 5, todos los días a las 20:55 horas con Guillermo Vela.

REVISTA BIMESTRAL "CUADERNOS"

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE
LA CULTURA

Núm. 17 Marzo-Abril, 1956.

Emigrados
Charlas de la siesta
Lenguaje y poema
La separación de los compa-
ñeros
El mito de la hispanidad
¿Democracia contra libertad?
Juan Montalvo, liberal y de-
mócrata
Proyecciones actuales de Va-
lera
El ser histórico de la nueva
América
Sobre el amor (poema)

AMÉRICO CASTRO
ALFONSO REYES
OCTAVIO PAZ

IGNAZIO SILONE
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ
PEREGRINE WORSTHORNE

J. CARRERA ANDRADE

GUILLERMO DE TORRE

ANTENOR ORREGO
GUADALUPE AMOR

OTROS TEXTOS DE:

Salvador de Madariaga, Germán Arciniegas, F. Bondy,
Lolo de la Torriente, Stefan Baciu, Eugenio Chang Ro-
dríguez, J. G. Atienza, Czeslaw Milosz, Carlos de Baraibar,
etc., etc.

La mejor revista democrática en castellano
De venta en todas las buenas librerías

Pedidos y suscripciones:

LIBRERIA ARIEL

Donceles 91, México 1, D. F.

LIBRERIA
UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16

y

Ciudad Universitaria

Libros de reciente aparición

Textos de Orozco. Por Jus-
tino Fernández. Estudios y
fuentes del arte en Méxi-
co. N° IV.

Principios de sociología cri-
minal y de derecho penal.
Por Raúl Carrancá y Tru-
jillo. Escuela Nacional de
Ciencias Políticas y So-
ciales.

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

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

Posición y aproximaciones
concretas al misterio onto-
lógico. Por Gabriel Marcel.
N° 3.

Cartas a la patria. Dos car-
tas alemanas sobre el Mé-
xico de 1830. N° 4.

Imprenta Universitaria



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

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 obre-ros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocoles laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto es-belto 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 cla-ros 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 ade-más "Supremizados" proceso exclusivo que los preserva del óxido y multiplica su duración. Venga y admírelos en nuestra sala de Exhíbi-ción. Av. Juárez y Balderas.

H. Steele y Cia., S.A.

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



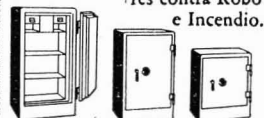
CAJAS
FUERTES

Contra
ROBO
Contra
INCENDIO
Steele

Mas modernas y seguras por-
que 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.

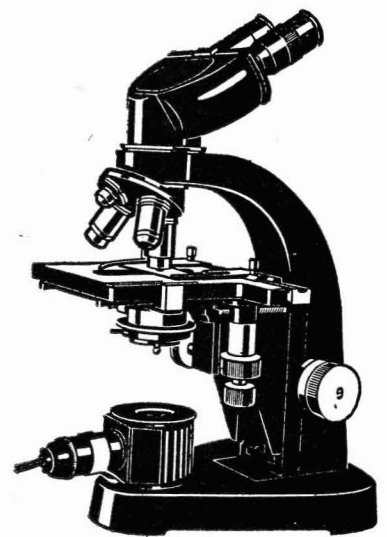
Las Cajas Fuertes Steele en sus
3 tamaños protegen sus valo-
res contra Robo



e Incendio.
Visite nuestra sala de Exhí-
bición o escriba pidiendo
mayores detalles.

Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTO-
RES
POLARIMETROS
etc., etc.
y una línea completa de
aparatos para el
LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE
VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLGRIMETROS
LEITZ N. Y., VIDRIO PARA LABORATORIO, 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.

de las escenas finales —en las que la belleza inescrutable de Lucía Bosé se despersonaliza para convertirse en un símbolo de la muerte— viene conducido, imagen por imagen, desde aquellas otras escenas, cargadas de una dramática antítesis, que se desenvuelven en la fiesta andaluza.

La muerte de un ciclista es la historia de un adulterio puesto en peligro por un accidente automovilístico en el que muere un hombre. Por medio de una visión deshumanizada de ese conflicto personal, Bardem satiriza todo un sector de la sociedad española —como se ve, es un procedimiento muy de Stendhal—; aquí están los aristócratas, los nuevos ricos, los políticos que se encumbraron gracias al mercado negro; y luego los amargados que después de la guerra civil encontraron una realidad en la que nadie era héroe, en la que no valían las doctrinas que les enseñaron, en la que sólo queda inclinar la dignidad hasta el suelo

e ir aprendiendo unas leyes bárbaras, no escritas pero operantes. Prototipo de uno de esos pobres diablitos refugiados en la hipocresía, es el "crítico de pintura", el hombre elegante y humorista, convidado a todas las fiestas sociales, cobarde y sin moral ninguna. Tan complejo personaje, admirablemente interpretado por Carlos Casaravilla, encarna muy bien el espíritu de una clase española que se derruye envuelta en oropel. Bardem le confiere una misión más: la de introducir el destino en las relaciones de los personajes que tan matizadamente interpretan Alberto Closas y Lucía Bosé.

Todo el equipo de *La muerte de un ciclista* se ha plegado a los deseos del director de contar la historia solamente con una tensa serie de imágenes. En manos de Bardem, los actores son tan maleables que el verdadero actor resulta el director. Closas, Casaravilla, la Bosé, son máscaras que viven gracias a la voz que les presta Bardem. Lo mismo puede decirse del fo-

tógrafo, Alfredo Fraile, cuyo mayor mérito consiste en haber transformado su cámara, con una inteligente ductilidad de colaborador, en un ojo más del director.

La atención del mundo se volvió hace poco hacia Bardem, con motivo de su encarcelamiento a raíz de los tumultos estudiantiles de Madrid. La torpe medida ha servido, en resumidas cuentas, para extender más el nombre de un cineasta como hay pocos.

Y no queremos terminar sin dejar apercibido al lector de un hecho bien curioso, que debe tener en cuenta si le interesa ver *La muerte de un ciclista*: debido a no se sabe qué intereses, la exhibición de esta cinta, que estaba programada en una de las primeras salas de México, se ha ido posponiendo desde hace uno o dos meses, como si se tratara de anular la propaganda liberal en que viene envuelta. Actualmente sabemos que probablemente pasará en un cine de segunda corrida.



...desnudos, sujetos a su propia miseria...



...el verdadero actor resulta el director...

TEATRO

UNA COMEDIA Y UNA ACTRIZ

Por Francisco MONTERDE

CON el estreno de una comedia de costumbres: *Vals de aniversario* —autores: Jerome Chodorov y Joseph Fields; traductor: Juan M. Durán y Casahonda—, se inició la renovación local de espectáculos teatrales, en marzo, en el nuevo Fábregas.

Esa obra de ambiente neoyorkino, que sigue representándose tras la breve tregua habitual: línea divisoria entre las temporadas de invierno y primavera, ha servido de marco para que aparezca en un escenario de México la actriz platenense Elina Colomer, cuya sobria silueta había paseado antes por las pantallas de cine y televisión, en papeles contrastados, con los que probó su flexibilidad interpretativa.

Al actuar en persona, a plena luz, lejos del convencional claroscuro que dan las cámaras, su figura de actriz de tan

variados matices, mejora no sólo por el relieve propio de la escena; su dicción gana en verdad y en tonos, y la artista y la mujer se afirman, gracias a esa emotividad que desde el teatro se comunica más fácilmente a los espectadores.

En *Vals de aniversario*, donde a una temperatura mesurada —calor de humanidad— se combinan con hábil técnica esos ingredientes bien dosificados que suelen hallarse en las mejores comedias norteamericanas, Elina Colomer pone la nota femenina de mayor equilibrio. Está segura de sí, en esa enervada, a pesar de que la solicitan por diversos rumbos afectos encontrados, como hija, madre, amiga y esposa.

Aun dentro de la última actitud, que es la preferente por el carácter doméstico de la comedia, la actriz encuentra la inflexión adecuada para las situaciones

en que la coloca, sucesivamente, la minúscula intriga; la cual da vueltas en torno a un secreto que ella supo guardar quince años, para no herir a los padres ni a los hijos, y que el marido descubre en la inconsciente embriaguez casera del aniversario.

En torno al eje, a la vez cambiante y firme, de esa esposa de clase media neoyorkina —que con tanta certidumbre vive Elina Colomer, al modular adecuadamente las expresiones, ligeras o apasionadas—, se mueven las demás figuras, de acuerdo con el impulso que a cada una de ellas dieron los autores de la obra.

Las hay volubles, como esa divorciada profesional que encarna Eva Calvo —que se empeña en imaginar como imperturbable paraíso el purgatorio del hogar ajeno— y como el marido, comprensivamente interpretado por Alejandro Ciangherotti, que después de que ha roto, certero futbolista, dos televisores —con decisión aplaudida por los televisóforos—, sella el pacto de paz conyugal con la adquisición de un aparato nuevo.

Junto a desorbitados personajes de farsa, como los suegros que interpretan, según la intención de quienes escribieron esos papeles, Consuelo Guerrero de Luna —sustituída, en ocasiones, por la ho-

mónima actriz Monteagudo— y el actor Eduardo Alcaraz, se hallan aquellos que siguen derroteros más uniformes.

Entre ellos están la paciente sirvienta —Lola Tinoco—, el fiel amigo y consocio —Claudio Brook— y, a pesar de la explicable intermitencia, propia de espíritus adolescentes, la hija —Azucena Rodríguez— y el hijo —Fredy Fernández— de ese matrimonio que retrata *Vals de aniversario*, con sombras y luces que no por acentuarse a trechos, dejan de ser humanas.

Como cualquier obra localista, la comedia de Chodorov y Fields —en cuya colaboración se unen la madurez y la experiencia—, planteaba al traductor, al director y al escenógrafo problemas de exactitud, al menos relativa, para no traicionar a los autores y al público, en cuanto al léxico y la propiedad de la presentación, por los personajes y el ambiente.

El primero, al rehuir el peligro de la literalidad incomprensible, prefirió dar cabida en el diálogo a modismos de aquellos que suelen reservarse para las adaptaciones y que, por ser de uso muy limitado, le vedarán el acceso a espectadores de otras latitudes, aun dentro de Hispanoamérica. A cambio de ello, ha podido llegar a los de cualquier posición, en el lugar donde *Vals de aniversario* se representa ahora.

El director, Luis de Llano —a quien, aparte razones de capacidad ya comprobada, parecen haber conducido al escenario del teatro Fábregas, esta vez, sus conexiones con la televisión, insistentemente aludida en la obra—, sin duda conoce mejor a la gente de la clase media que al obrero norteamericano. No le preocupó el modo de vestir de éste; en cambio, las actrices —Elina Colomer tam-

bién aquí en primer término, por su elegante discreción— y los actores visten como es debido.

El escenógrafo Julio Prieto, a quien secundaron Lorenzo Silva y Félix Millán, al realizar el decorado, tuvo que limitarse a combinar del mejor modo posible, elementos de los cuales había dispuesto antes, en el mismo teatro. A pesar de ello, el resultado es digno de elogio.

PAUSA EN LA CURVA DESCENDENTE

Una tras otra se llevaron a escena en diversos teatros de la ciudad de México, durante las tres últimas semanas del mes



JEAN LOUIS BARRAULT

al cual se refiere este comentario, hasta cuatro obras, casi en su totalidad parisien- ses, de un género que debiera ser excepcional y que ahora es el que prefieren aquellos teatros.

Variantes, muy leves, del mismo asunto —que antes se llamó “triángulo amoroso”, “menage a trois”, etc., y que ahora es, nada más, ilustración dialogada de casos, con frecuencia morbosos, de inconstancia entre amantes—, por fortuna empiezan a fatigar al público a quien se supone que halagaban con los mismos estimulantes.

¿Qué podrán hacer la mejor actriz, el mejor actor, como intérpretes de obras de ese tipo inferior? Apenas tratar de diferenciarse, de un modo o de otro, de los intérpretes de obras semejantes; apenas guardar su decoro y mantenerse en la categoría que con otras producciones han logrado.

La curva descendente en el teatro de comedia quizás no ha llegado aún a su punto más bajo: para tratar de retener al último espectador que se aleja, el explotador sin escrúpulos de ese género infimo, carente de trascendencia artística, echará mano de estímulos aún más degradantes para uno y otro.

No obstante, algún síntoma aislado, alguna promesa de realización próxima, parecen anunciar, este mes de abril, que está cercano el momento en que se inicie la contramarcha; el punto desde el cual vuelva a ascender la curva.

A ello contribuirá la eficaz visita de la Compañía Dramática Francesa de Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault, que con su repertorio de viaje, prueba que hay en París obras de otra clase y que allá, lo mismo que aquí, existe abundante público para ellas, si se montan con igual decoro y se representan dignamente.

LIBROS

MARIO PUGA: *Puerto Cholo*, Los Presentes, México 1955. 253 pp.

Esta, creemos, es la primera novela del escritor peruano Mario Puga. Sin embargo, no se trata de una obra novel, pues su autor tiene ya muchos años de bregar en los campos de la crítica, el ensayo y la poesía. Posee un oficio, una calidad de escritor. *Puerto Cholo* es la historia novelada de una población marítima del Pacífico: sus gentes, su ambiente —geográfico y psicológico— descrito con una prosa certera. Se intuye que Mario Puga pasó algún tiempo compartiendo la vida de esos hombres del mar, pues su testimonio rezuma experiencia de primera mano.

El lenguaje de los protagonistas de *Puerto Cholo* es llano, coloquial: evita los rebuscamientos. La textura de la prosa de Puga posee calidades consistentes. Su senti-

miento del lenguaje permite que los parlamentos de sus personajes posean calidad de espontaneidad, de naturalidad. Anatomiza el habla popular y se apodera de ella usándola bien en su oficio de novelador. Manuel Fiestas, el cholo Fiestas, es, indudablemente, el personaje más bien logrado. Le vemos como un ser de carne y hueso.

La trama de *Puerto Cholo* no es complicada: tiene la sencillez de los hechos reales. El autor se apodera de la vida porteña y la va expresando con sagacidad desde variados ángulos.

Los capítulos más tensos, más desgarrados y ciertos son aquellos donde describe el maremoto, la inundación y, posteriormente, el ametrallamiento de los obreros en huelga, a los que se les destruyen sus incipientes sindicatos y se les mata y confina. Sin embargo, no se trata de una obra que sólo muestre el lado do-

loroso de la lucha de clases: el final esperanzado mira hacia el futuro, hacia una vida mejor, cuando la esposa del protagonista —al ser éste deportado— se despidió de él alentándolo, hablándole del nieto que ya va a nacer. La esperanza es lo nuevo, lo que vendrá.

Nos gusta *Puerto Cholo* por su temática realista: el autor ha evadido, conscientemente, pensamos, la multitud de temas decadentes que infestan arrolladoramente la literatura moderna. Aquí no hay incestos, no hay violaciones, no hay estupro. Los turbios problemas sexuales de cierta novelística europea y norteamericana aquí son evitados. Se habla de gentes sencillas del pueblo; se llega a ellas con amor, con conocimiento, con ternura verdaderamente humana.

Mario Puga escribe bien: sus diálogos poseen fluidez, el ambiente es vívido, logrado. El novelista logra manejar a sus personajes, los que reaccionan con naturalidad ante los embates de la vida real. Son buenos, generosos, sencillos. *Puerto Cholo* no es un libro apasionante, de los que se de-

voran de un tirón: su tono es más bien equilibrado. Nos ofrece una detallada impresión de la vida de un puerto peruano del Pacífico. En esa existencia real las imágenes se fusionan con lo cotidiano. El método novelístico de Puga es directo: su prosa fluye pareja, serena, sin tropiezos.

Un personaje que nos parece bien logrado es el de Jacinta, la esposa del cholo Fiestas: posee la ternura desbordada de las mujeres del pueblo, las que saben esperar al marido ausente con una decisión implacable, nimbada con metales de eternidad. Ella era la realidad, la forma más entera de la vida, y hacia ella vuelve el cholo después de ser golpeado por la vida, por los ambientes de desarraigo donde había dejado pedazos de su carne.

Mario Puga ilumina y describe un sector de la compleja vida de su país: aquél donde viven, sueñan y padecen los hombres sencillos de la costa, aquellos que gastan su vida al servicio de empresas poderosas que les esquilan y explotan. Hombres de mar, rudos, sinceros y valientes, dueños de

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

sentidos poderosos que les permiten oler la lluvia, prever las tempestades, conocer, en la alta noche, los pasos amigos o enemigos que se acercan a sus humildes chozas. Hombres que, finalmente, se unen, se sindicalizan para defenderse de la compañía que les succiona la sangre, y que son derrotados. Esa es la historia de *Puerto Cholo* y de sus hombres, elocuentemente descrita por un hombre que vivió en esas tierras, que trató a sus habitantes, que tuvo el suficiente poder para capturar esa realidad y transformarla en materia novelada. Y, en medio de todo el ambiente, el cholo Fiestas dominando el panorama con su entera vocación de hombre, de ser experimentado a quien los golpes del mundo le habían dado una inflexible voluntad de servir a sus semejantes.

GUNNAR MYRDAL, *Solidaridad o desintegración*. Fondo de Cultura Económica, 1956, 454 pp.

En relación con el problema de la propia desintegración, que el mundo no soviético debe resolver, Gunnar Myrdal siente que es un error eludir los elementos volitivos en el análisis científico de una situación social; error comparable con el que sería estudiar la conducta de un hombre sin tomar en cuenta que tiene una conciencia. Considera que la integración económica internacional, lo mismo que las demás situaciones económicas y sociales, entraña un problema de carácter moral. Consecuentemente, define la integración económica en términos de premisas de valor, con lo cual su análisis logra consistencia lógica.

La premisa de valor específica en que el autor basa el

EN el año de 1584 llegó a la Nueva España fray Alonso Ponce, décimotercero Comisario General de la Orden de San Francisco. Y aquí residió hasta 1592 en que regresó a Castilla. Muy trastornado encontró Ponce la Provincia del Santo Evangelio. La provincia de Yucatán pedía comisario que la visitase y tuviese en ella capítulo provincial; y queriendo fray Alonso ir en persona a atender aquella demanda, se lo estorbaron el provincial y definidores de la provincia de México, como también se llamaba, pretextando que era en manifiesto peligro de su vida tornarse a embarcar. Se preparaba también el famoso Concilio Provincial de 1585 y era menester, según razonaban que asistiese a él y abogase por sus provincias como prelado general y pastor de todas. La verdad es que había una razón oculta para que fray Alonso no fuese a Yucatán, y era, según algunos dijeron, que enviase por comisario a aquella provincia a uno de sus amigos, para los fines que nadie conocía a la sazón. Y con esto se inició entre fray Alonso Ponce, el Arzobispo de México y demás autoridades eclesiásticas una lucha sorda y tenaz, cuyo resultado fué que saliera de México a recorrer las provincias de su ministerio, acompañado de fray Antonio de Cibdad Real en un viaje que muestra al prelado como un hombre enérgico, curioso, incansable. Resultado de sus viajes es la famosa "Relación Breve y Verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de Nueva España", crónica que permaneció inédita hasta el año de 1872, en que fué publicada en la Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España.

Quien escribiera esta crónica, parece que no está a discusión. Cuando fray Alonso Ponce salió de España trajo en su compañía a fray Alonso de San Juan que le sirvió de secretario durante la travesía, iniciada en junio, hasta septiembre, fecha en que lo sustituyó fray Antonio de Cibdad Real. La primera parte de la Relación, parece evidente que la escribiera Alonso de San Juan. Y el resto de la Crónica parece indudable que lo hiciera el nuevo secretario, quien de allí en adelante fué su compañero ad-látere en la visita de todas aquellas provincias, y en todos sus caminos, destierros y peregrinaciones, así por mar como por tierra, participando de todos sus trabajos y persecuciones, sin dejarle un punto hasta volver con él a España.

Quizá fray Juan de Castañeda y fray Juan Cano, sus com-

pañeros en la primera salida a la provincia de Michoacán, pudieran haber redactado el capítulo que se refiere a esa visita; pero a partir de ella, es Cibdad Real su único acompañante.

La Relación constituye un verdadero itinerario descriptivo de más de dos mil leguas, importantísimo por la descarga de noticias que contiene. Está escrita con gran sencillez, y sin preocupaciones literarias de ningún género, lo que no quiere decir que sea un libro fallido sino, por el contrario, bellamente escrito. Antonio de Cibdad era hombre versado en achaques literarios, a la vez que un conocedor profundo de la provincia de Yucatán, cuya lengua conoció con perfección y sobre la cual compuso arte y diccionario. En efecto, una de las partes más bellas e interesantes de la Relación es la que se refiere a aquellas tierras, hasta el grado de que las descripciones trazadas por Antonio de Cibdad Real del país, templos y ruinas arqueológicas, resisten ser comparadas con las mejores de nuestros días. El autor, quizá con el concurso de fray Alonso, cuando el día rinde los ojos y ellos detienen su marcha, se sienta a escribir o a poner en claro lo que durante el día ha venido observando o apuntando en algún cuaderillo que para el caso lleva consigo. Y allí todas las noticias, circunstancias, reflexiones que rozan su imaginación y su inteligencia, de tal manera

presente estudio, consiste en afirmar que la integración económica es cosa deseable, entendiendo por "integración económica" la realización del antiguo ideal occidental de oportunidad. Extendiendo la premisa al campo internacional, la integración económica será la igualdad de oportunidades para los pueblos de diferentes naciones.

Tres son los factores que impiden la integración internacional. Primero, falta de cohesión y solidaridad social; segundo, ineficacia de la técnica para un convenio político internacional; tercero, la reducción del respeto a los convenios internacionales resultante de los procesos de integración nacional en diversos países.

Casos concretos en que se manifiestan los factores de desintegración, son los pueblos "subdesarrollados" y las naciones de Europa ayudadas económicamente por los Estados Unidos. Aquellos tienen todavía que llenar el requisito previo de integrarse ellos mismos dentro de sus fronteras; éstas no pudieron realizar la integración de la Europa Occidental a causa, precisamente, de la irritación psicológica que les produjo la ayuda recibida del extranjero.

Ante los obstáculos opuestos tanto por los países subdesarrollados como por los más adelantados, tiene que reconocerse que "el problema práctico consiste en encontrar un *modus vivendi* que ofrezca un firme progreso hacia la integración internacional", ya que, a todas luces, "una solución a breve plazo en términos más absolutos no es de esperarse".

A. B. N.

abundantes, peregrinas y ciertas, que el retrato de México de fines del siglo XVI, y en cierto modo el de nuestros días, no quedaría completo sin los rasgos trazados por Antonio Cibdad Real.

Se describen en la Crónica las costumbres, los trajes, la lengua de cada uno de los pueblos que van tocando; se indica la distancia en leguas que hay de un pueblo a otro, de un convento a otro, sin dejar de señalar los ríos, los arroyos, los puentes, los llanos, los cerros que median de un lugar a otro; se indican y elogian los frutos que en cada parte se cosechan, de acuerdo con el clima que reina en cada paraje. Cuando es oportuno, y lo es con frecuencia, se señalan las antiguallas de cada sitio, se dan los nombres de los religiosos que los habitan, así como el estado que guardan las construcciones religiosas, lo que indica que la "Relación Breve y Verdadera" de fray Alonso Ponce es una obra capital para el estudio del primer siglo de la Colonia, sin dejar de serlo para muchas de las antigüedades indígenas.

Yo no exagero si digo que esta Relación, en su línea, puede parangonarse, por sus informaciones y las curiosidades que encierra, con las mejores crónicas, sin descontar la "Historia Verdadera" de Bernal Díaz.

NACHO LOPEZ, FOTOGRAFO DE MEXICO

(Viene de la pág. 14)

unos dedos trémulos y desesperados que piden un cigarrillo a través de un agujero de la puerfa que cierra la celda de castigo.

El arte fotográfico de Nacho López ha detenido los momentos más significativos en la vida de los trabajadores de México. El estupendo empleo de la luz,

de la perspectiva, de la espontaneidad en las actitudes de los personajes ajenos por completo a su participación en el arte, es un factor determinante para la elevación de los aspectos, en apariencia triviales, al rango de sujetos estéticos: el asfaltador que lleva el luto del chapopote en sus ropas y en su piel; las siluetas

de los electricistas colgados de los postes con el disco del sol, a contraluz, como luminoso paracaídas; el cilindrero, descorchando su tonel de melodías; los albañiles alrededor del fogón de las tortillas —antojo del mediodía para los ingenieros— son todas, escenas que con la fotografía adquieren un valor plástico que tal vez en la vida tridimensional nunca tuvieron.

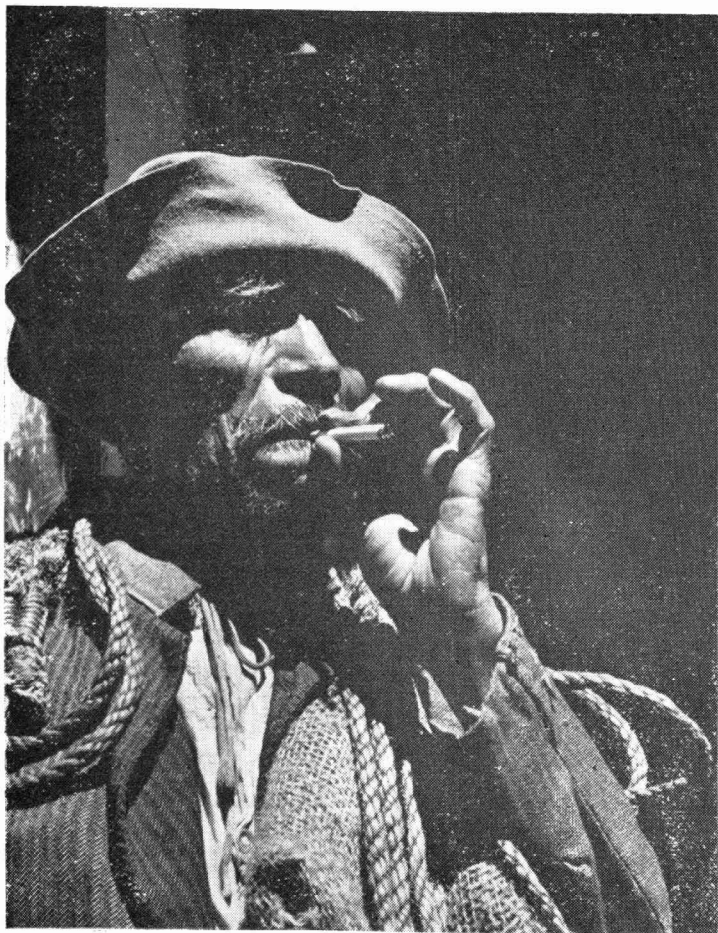
Esta visión fotográfica del pueblo estaría incompleta si faltara el aspecto religioso: el anciano y su nieto que cumplen una manda coronados de espinas y de flores; la madre que ayudada por sus hijos va dejando la piel de sus rodillas en el sendero, no muy blando, de los rebozos extendidos en el suelo; las suelas perforadas de los que están hincados en la Villa dejando la limosna piadosa que pudiera comprar otros zapatos; la mujer que en el templo ilumina sus lágrimas con la luz de la vela que lleva entre las manos...

El mismo Nacho López ha titulado a una serie de fotos de naturaleza muertas "El Sabor de las Cosas Simples". Y claro que hay sabor, se percibe a simple vista en los vasos irisados de aguas frescas y en las tortillas que sufren su martirio, como San Lorenzo, al ver volteadas sistemáticamente, sobre el comal, por una mano sabia en esas cosas de lumbré.

El mundo que aparece en las fotografías de Nacho López es el mundo de los pobres que resulta ser, paradójicamente, el más rico de todos, en poesía y dramatismo, en humanos mensajes, para el expresivo y categórico arte realista. Estas fotografías son un testimonio vivo, una imagen indiscutible de la historia presente, un mensaje artístico sin subterfugios. De ahí que Nacho López, por ser el fotógrafo del pueblo, sea el gran fotógrafo de México.



...cuerpo en proyección espacial...



...sujeto ideal de la fotografía



...distraen sus ocios en la acera...



...el estallido de júbilo en los rostros...