VOLUMEN IX • NUMEROS 10-11
MEXICO, JUNIO-JULIO DE 1955
EJEMPLAR: $1.50

UNIVERSIDAD de México

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

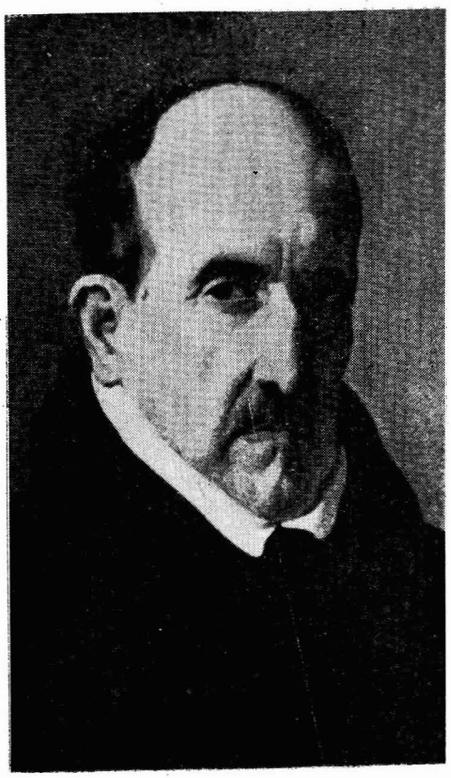
POESIA ESPAÑOLA

(PROLOGO A UN LIBRO)

Por Luis CERNUDA

ES conveniente al comenzar, dejar aclaradas ciertas cuestiones, teóricas unas, históricas otras, que han de servirnos de referencia a lo largo del presente estudio. En cuanto a las primeras, prescindiendo de definir qué sea poesía y cuál sea su función, comencemos por decir que el poeta ve, o si se prefiere experimenta y expresa lo que ve o experimenta; ahora, para expresar lo que ve o experimenta usa de un medio, el lenguaje, que no le es exclusivo, sino que comparte su uso con los hombres todos. Pero ese medio expresivo que es el lenguaje, del cual se sirve un individuo para decir, por ejemplo: "Buenas tardes, Don Francisco. ¿Cómo está la familia?", sirve también al poeta para decir, por ejemplo: "La dolencia / de amor que no se cura / sino con la presencia y la figura." El instrumento expresivo es el mismo en ambos casos, pero en el primer ejemplo su uso es utilitario y en el segundo gratuito; sin embargo, el lenguaje utilitario se consume en el acto de usarse y, sobre él, como en un palimpsesto, sólo queda visible el del poeta. No insistamos, para complicar menos la cuestión, en otra diferencia que separa el len-

Cambio de estilo, cambio de época



SUMARIO

La feria de los días • *El pensamiento prefilosófico* por Claudio Esteva Fabregat • *Tibulo, Libro I, Elegía 3*, versión de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño • *La puerta condenada* por Julio Cortázar • *Historia documental de mis libros. V Resumen de dos años* por Alfonso Reyes • *Juan Soriano entre la vida y la muerte* por Justino Fernández • *Amor y patios en la poesía de Aurelio Luis Gallardo* por Carlos Valdés • *El escritor y su tiempo: Artemio de Valle-Arizpe* por Mario Puga • *Artes plásticas* por J. J. Crespo de la Serna • *La música* por Joaquín Gutiérrez Heras • *El cine* por J. M. García Ascot • *Libros* por Alí Chumacero, José de la Colina, Carlos Valdés y Carlos Zavaleta • Ilustraciones de Vicente Rojo • Fotografías de Ricardo Salazar.

guaje literario en prosa del lenguaje poético; ocasión habrá más adelante de hacer alguna referencia a ella. Baste ahora con esa distinción anterior entre lenguaje hablado, de una parte, y lenguaje escrito, de otra.

Aunque lenguaje hablado y lenguaje escrito se orienten así en direcciones tan distintas, es evidente que entre ambos hay o debe haber una relación y que esa relación pasa por fases diferentes según el mayor o menor acercamiento que ocurra entre uno y otro. No creo que a ningún historiador literario le haya preocupado establecer los términos de dicha relación, fundamental en la evolución de los estilos literarios. ¿Procede esa evolución en línea ininterrumpida, como generalmente se cree, o podemos compararla a un movimiento de péndulo, que una vez llegado a un extremo regresa al inicial? Si la posibilidad primera es aceptada comunmente acaso sea por contagio de la creencia en el progreso; es decir, que para el historiador literario al uso la literatura camina a través de los siglos hacia su perfección, y los optimistas, que son los más, ponen dicha perfección en el momento presente, en el momento que viven, ya corregidos los "defectos" y "errores" comunes entre los escritores del pasado. Pero en la evolución de los estilos la segunda posibilidad, la del movimiento pendular, parece la más verosímil. No es posible aquí, dada la importancia del problema así planteado, que sólo indirectamente atañe a nuestro propósito, sino alguna observación de soslayo.

Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos es posible avanzar esto: 1º) que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; 2º) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y 3º) otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa al extremo primero, tratando de que ambas coincidan. La evolución estilística de nuestra poesía clásica, durante los siglos XVI y XVII, marca el avance de uno a otro punto extremo, y acaso sea con Herrera donde el desequilibrio entre ambas formas de lenguaje se afirme claramente y hasta se codifique. Porque no otra cosa son las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera sino un código del buen decir poético; hasta en Garcilaso, maestro del lenguaje más sutil y penetrante que haya en nuestra lírica (sin que por eso perdiera de vista la realidad de las cosas), halla Herrera palabras y expresiones "vulgares" a reprochar. Góngora hace de la lengua escrita algo tan espléndido y deslumbrante como una joya. Y siguiendo esa curva de evoluciones en el estilo poético llegamos a Calderón, donde ya es visible su decadencia.

Los cultos llegaron a poder decirlo todo en verso, pero al mismo tiempo debían "ennoblecerlo", renunciando a la expresión sencilla y directa. Así Calderón puede mencionar la pistola, pero a condición de que, "Aspid /de metal, escupirá / el veneno penetrante / de dos balas cuyo fuego / será escándalo del aire". No es posible ir más allá en el desequilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito; y entre tanto la poesía ha ido quedando relegada a lugar secundario dentro del verso: lo importante es el bien decir. En la correspondencia admirable entre Goethe y Schiller, éste último expone en una de sus cartas algo que tiene en cuestiones de poética el valor de una ley científica. Dice: "Atareado en mi trabajo actual hice una observación que acaso usted haya hecho ya. Parece que una parte del interés poético reside en el antagonismo entre tema y representación. Si el tema es muy importante poéticamente, entonces una representación sucinta y una sencillez de expresión rayana en lo común pueden irle muy bien; en tanto que, por otro lado, un tema no poético y vulgar (como es con frecuencia necesario en una obra extensa) adquiere dignidad poética por medio de una forma de lenguaje rica y animada". Apliquense esas palabras como corolario a lo dicho sobre la evolución estilística de nuestra poesía en los siglos XVI y XVII, y veremos su justeza.

Pero el cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en que le ha tocado vivir. El poeta no es, como se cree vulgarmente, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario: el hombre que acaso está en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual e insensible, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo.

En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en la cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicio-

(Pasa a la pág. 16)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Director artístico:
Miguel Prieto.

Secretario de redacción:
Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar:	$	1.00
Número doble:	„	1.50
Suscripción anual:	„	10.00

PATROCINADORES

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

LA FERIA DE LOS DIAS

EL TEATRO, AYER Y HOY

HACE unos años —pensábamos el otro día, mientras con los ojos recorríamos la sección de espectáculos de un periódico— el teatro era en México recuerdo para los viejos que lo añoraban; miserable testimonio para los contemporáneos que, indiferentes, veían naufragar su póstuma caricatura ocasional; señuelo romántico para algunos aficionados "experimentales" que luchaban desesperadamente por no dejarlo morir del todo; despreciable mito para los propios antiguos profesionales, que habían encontrado en el cine un más real campo de acción. Hoy, en cambio, el teatro se diría floreciente. Las salas se cuentan por decenas. Nuevos rostros y voces pueblan las tablas. Los actores de cine condescienden a veces a trabajar fuera del celuloide, como lo hacían en sus mocedades. Las obras que han triunfado en Broadway, en París, en Londres, son prontamente traducidas y puestas en escena para nuestro público; y no pocas alcanzan varios centenares de representaciones.

SATISFACCION

NOSOTROS somos de aquellos que creen en el teatro. Como símbolo de cultura y como medio de entretenimiento. No ignoramos que en él se cifra una herencia procedente de los tiempos más remotos, enriquecida y renovada en sucesivas épocas literariamente luminosas. Y además nos agrada en sí mismo, por su eficacia intrínseca y permanente. En consecuencia nos place comprobar su renacimiento. Frente a la invasión bárbara de un cinematógrafo que sólo aspira a congregar a las masas para cretinizarlas mediante una determinada suma de dinero, el teatro nos parece, desde un punto de vista ideal, la más deseable vía de rescate. Claro, no nos hacemos ilusiones; la invasión se encuentra por ahora demasiado radicalmente generalizada. De cualquier modo, columbramos que el teatro sigue siendo, al menos, una bandera que oponer a la barbarie y, en último extremo, un refugio para quienes prefieren ser salvados de la tempestad desencadenada en los laboratorios de Hollywood y difundida en el mundo entero. Por todo ello, pues, nos llena de satisfacción que en México vuelva a saberse qué es una buena comedia; qué, un diálogo bien construído; qué, una actuación "a la altura del arte".

RESERVAS AL MARGEN

CONSCIENTES de que, en este sentido, el actual panorama presenta rasgos alentadores, nos asaltan sin embargo serias inquietudes. Porque si por una parte resultan indudables cuantos gratos síntomas de recuperación acabamos de enumerar, de otro lado advertimos un tremendo desequilibrio entre lo que podríamos llamar mera ejecución, y lo que constituye la creación dramática propiamente dicha —o sea, la elaboración sistemática de obras adecuadas, por autores nacionales. Y semejante desequilibrio nos ensombrece la perspectiva.

RAZON EMINENTE

EL único teatro verdadero es el teatro vivo. Y no bastan a darle vida, en rigor, los actores, los directores, los escenógrafos; ni siquiera es vivificador suficiente el progresivo concurso del público. Estos elementos son indispensables, por supuesto. No se concibe a Talía y Melpómene sin ejecutantes que las concreten; tampoco se las imaginaría predicando en el desierto. Pero no menos esencial es la presencia —cercana, positiva, sólida, constante, sensible— de dramaturgos capaces de nutrir a esos ejecutantes y a esos espectadores con los alimentos que corresponden al ambiente en que unos y otros se desenvuelven, con los problemas y situaciones que unos y otros están acostumbrados a compartir. Bien que se traduzca, que se adapte; en nada nos perjudica conocer y aprovechar las experiencias ajenas; pero si queremos un teatro nacional no serán las traducciones ni las adaptaciones los mejores cimientos para construirlo: necesitamos, ante todo, una escuela de autores que logren interesarnos, reflejarnos, hablarnos en nuestro lenguaje. Pues en esto, justamente, radica el valor peculiar del teatro: en su poder catártico, en su condición de espejo dinámico de la realidad que el pueblo afronta cotidianamente. Tal ha sido siempre, en los países de gran tradición dramática, la eminente razón de ser de los escenarios; y tal desearíamos que fuera, en México, el motor definitivo que afirmara nuestra balbuciente evolución teatral.

EL PENSAMIENTO PREFILOSOFICO*

Por Claudio ESTEVA FABREGAT

UN grupo de especialistas ha estudiado el desarrollo del pensamiento en el antiguo Cercano Oriente, concretando especialmente su análisis en Egipto, Mesopotamia e Israel. La idea base de su estudio consiste en que, mientras Egipto y Mesopotamia organizaron su pensamiento sobre la estructura del mito, en cambio, Israel lo construyó sobre la idea del Dios único.

En este fascinante trabajo, los autores se han propuesto desarrollar la idea de que el pensamiento especulativo que distinguió a Egipto y Mesopotamia —semejante al que manifiesta entre los primitivos de nuestro mundo contemporáneo— es consecuencia de la ideología que insertan en: 1) la naturaleza del universo; 2) la función del Estado, y 3) los valores de la vida.

La estructura mental del hombre egipcio, lo mismo que la del mesopotamio, arranca del principio que los autores de la obra han calificado como "pensamiento creador de mitos". En cambio, Israel, sin abandonar la posición emotiva implícita en todo pensamiento pre-científico, habría superado esta actitud mitográfica, en la medida en que sus concepciones fundamentales de vida no estarían asociadas a depender de las fuerzas de la naturaleza, divinas en Egipto y Mesopotamia y en la medida en que fué capaz de establecer un tipo de relación religiosa en la que Dios constituye una creación trascendente que excluye la concepción de una visión de la naturaleza como fuerza inmediatamente divina.

Ahora bien, ¿cuáles son los principios que constituyen el pensamiento especulativo? Según Wilson, uno de los autores asociados "el pensamiento especulativo se distingue de la mera especulación ociosa por el hecho de que nunca se desprende por entero de la experiencia". Aunque pueda, en un momento dado, estar apartado de ésta, siempre le está conectado, en la medida que trata de explicarla.

Los antiguos egipcios y los mesopotamios, al igual que los primitivos modernos "vieron siempre al hombre como parte de la sociedad y a ésta como inmersa en la naturaleza".

El hombre moderno ve al medio ambiente que le rodea como un *ello*, como algo impersonal, mientras que el antiguo y el primitivo lo tratan personalmente, a través del *tú*. Así, el moderno concibe los fenómenos de un modo abstracto, mientras el primitivo y el antiguo los consideran por medio de la relación concreta, emotiva. El conocimiento científico es, desde el punto de vista emotivo, articulado e indiferente.

Esto quiere decir que, el primitivo no tiene una concepción inanimada del mundo. Todo lo contrario, el mundo está lleno de vida individual. Cualquier fenómeno de la naturaleza surge ante él como un *tú*, no como un *ello*. Cuando el antiguo experimenta la naturaleza tiende a concebirla en el sentido de que mediante su individualización el hombre puede tratarla familiarmente, revelándosele la naturaleza en sus cualidades y en su voluntad.

En este sentido, en el antiguo Cercano Oriente, el pensamiento no operaba de manera autónoma o científica, sino que el hombre concebía a la experiencia en la misma forma que el primitivo, como un *tú*, actuando en manera individual y concreta, no obstracta. Por lo mismo, los sucesos y su explicación tomaban la forma de relatos, formulándose mitos en vez de análisis o conclusiones.

Como consecuencia, por ejemplo, podemos nosotros explicar que ciertos hechos, los cambios atmosféricos, en un caso "interrumpen la sequía y producen la lluvia. Los babilonios, observando los mismos hechos, los tomaban como muestras de la intervención del gigantescó pájaro Imdugud".

Esta forma de explicar los fenómenos naturales expresa la manera específica cómo se encontraban comprometidos con ellos en su existencia.

Por esta razón este tipo de pensamiento recurre al mito. Este constituye su verdad significativa y concreta, aunque no sea necesariamente verificable. Lo único que el mito exige "es que se le reconozca por la fe; y no pretende justificarse ante la crítica". Se trata de una forma más bien poética que expresa la realidad específica del antiguo y del primitivo.

En todo el antiguo Cercano Oriente, el pensamiento especulativo, propio también del primitivo, se encuentra asociado al mito, y éste resulta de la actitud que el hombre mantiene ante los fenómenos.

Propiamente, para el primitivo carece de significado la concepción del científico moderno que hace una distinción entre lo subjetivo y lo objetivo. En este sentido, el primitivo no advierte ninguna diferencia entre la realidad y la apariencia. Todo aquello que pueda afectar a su entendimiento, a su voluntad o a sus emociones queda establecido en su conciencia como una realidad. Esta es la causa por la que los sueños son considerados por él como realidades, tan significativas como la función del comer o cualquier otra actividad.

Por otra parte, el primitivo establece una forma de pensamiento mediante la cual "la parte puede representar al todo". Así, una sombra, un mechón de cabello, etc., tienen un significado completo para él; constituyen una expresión fisonómica del *tú*.

Además, así como nosotros nos presentamos los problemas en la forma del ¿cómo?, entendiéndolos y relacionándolos con procesos impersonales sujetos a leyes, el primitivo, cuando busca una causa se pregunta por el ¿quién?, y a éste lo asocia con un *tú* muy personal.

En este caso "si los ríos no fluyen el primitivo no supone que sea la falta de lluvia en las montañas lejanas la que explique en forma adecuada tal calamidad. Cuando no fluye es porque se rehusa a fluir. El río o los dioses, deben estar encolerizados con el pueblo que depende de la inundación".

El pensamiento creador de mitos del antiguo egipcio o del mesopotámico se basaba, pues, en una idea cualitativa y concreta, y no cuantitativa y abstracta. Cualquier fenómeno intelectual se consideraba, entonces, de una manera emotiva, sin juicio crítico.

Por estas razones, el egipcio, por ejemplo, consideraba a los animales dotados de fuerzas misteriosas relacionadas con un mundo extrahumano, a los cuales llegaban a personificar y adorar, por medio del tipo de relación calificada en el *tú*. Esto explica, por otra

(Pasa a la pág. 14)

* H. y H. A. FRANKFORT, J. A. WILSON, T. JACOBSEN, W. IRWIN: *El pensamiento prefilosófico*. I. Egipto y Mesopotamia. II. Los Hebreos, Nos. 97 y 98 de Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1954.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. de la Universidad 975. Apdo. Postal 25975.
Tel. 32-03-00. México 12, D. F.

LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

Ragnar Nurkse
PROBLEMAS DE PUBLICACION DE CAPITAL
(Economía aplicada: temas especiales. 186 pp. $12.00)

Eric Roll
HISTORIA DE LAS DOCTRINAS ECONOMICAS
(Segunda edición corregida y aumentada. Sección de Economía. Historia del pensamiento económico. 550 pp. $28.00)

Eduard Meyer
EL HISTORIADOR Y LA HISTORIA ANTIGUA
(Grandes Obras de Historia. Encuadernado en tela, 414 pp. $42.00)

S. F. Nadel
FUNDAMENTOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL
(Antropología. 462 pp. $28.00)

Aarón Copland
COMO ESCUCHAR LA MUSICA
Breviario 101. Sección de Arte. Encuadernado en tela, papel Biblia, título en oro. 208 pp. $10.00)

L. Howard
LOS PAJAROS Y SU INDIVIDUALIDAD
(Breviario 102. Sección de Ciencia. Encuadernado en tela, papel Biblia, título en oro. 208 pp. $10.00)

M. Zambrano
EL HOMBRE Y LO DIVINO
Breviario 103. Sección de Filosofía. Encuadernado en tela, papel Biblia, título en oro. 303 pp. $12.50)

Edmundo Valadés
LA MUERTE TIENE PERMISO
(Letras Mexicanas. Vol. 20. 106 pp. $10.00)

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABON COLGATE

DICE *Rosario Granados*

Usted también, como la linda artista de cine Rosario Granados, 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

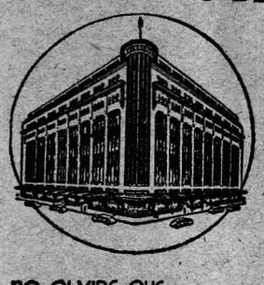
HECHO CON LANOLINA Y COLD-CREAM

72-54

PERFUMADO INTENSAMENTE

COLGATE PALMOLIVE, S. A. 1925 - 1955
30 AÑOS DE EXPERIENCIA, PRESTIGIO Y CALIDAD AL SERVICIO DE MEXICO

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES MAS GRANDES Y MEJOR SURTIDOS DE LA REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:
SI ES DE EL PUERTO DE LIVERPOOL TIENE QUE SER BUENO!

LOS PRESENTES

Editor: JUAN JOSÉ ARREOLA

Distribuidor: EMILIO OBREGÓN

Recoge en sus ediciones la producción de los jóvenes escritores mexicanos.

Empiece a formar desde hoy el Patrimonio de su Carrera

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

RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 142.055.273.41

Aut. C. N. B. Of. Nº 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

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

Imprenta Universitaria

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

S E R I E L E T R A S

VOLUMENES PUBLICADOS

1. ANDRÉS HENESTROSA: *Los hombres que dispersó la danza.*
2. ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO: *Teatro.*
3. ALFREDO R. PLACENCIA: *Antología poética.*
4. WILBERTO CANTÓN: *Posiciones.*
5. AMADO NERVO: *Un epistolario inédito.*
6. JESÚS ZAVALA: *Manuel José Othón, el hombre y el poeta.*
7. ELENA MOLINA ORTEGA: *Ramón López Velarde, estudio biográfico.*
8. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *El don de febrero y otras prosas.*
9. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *Poesías, cartas, documentos e iconografía.*
10. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *Prosa política.*
11. MARÍA DEL CARMEN MILLÁN: *El paisaje en la poesía mexicana.*
12. AMADO NERVO: *Semblanzas y crítica literaria.*
13. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO: *Sueño y poesía.*
14. GILBERTO OWEN: *Poesía y prosa.*
15. NINA CABRERA DE TABLADA: *José Juan Tablada en la intimidad.*
16. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA: *Francisco González Bocanegra. Su vida y su obra.*
17. JULIO C. TREVIÑO: *Antología Mascarones* (Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras).

Imprenta Universitaria

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

•

Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TITO LIVIO: *Desde la fundación de Roma.* I-II. Versión española y notas por Agustín Millares Carlo. $ 20.00.

Imprenta Universitaria

TIBULO

LIBRO I, ELEGIA 3

VERSION DE AMPARO GAOS Y RUBEN BONIFAZ NUÑO

Irás sin mí a través de las ondas Egeas, Mesala:
¡ojalá me recuerden, ay, tú mismo y tu escolta!
Me retiene enfermo Feacia en sus tierras ignotas;
hoy tus manos ávidas aparta, muerte negra;
detente, muerte sombría, te ruego: no tengo aquí madre
que mis restos quemados coja en el triste seno,
ni hermana que dé a mis cenizas perfumes de Asiria
y llore en mi tumba con el pelo esparcido;
tampoco está aquí Delia, que al dejarme partir de la urbe
consultó, según se dice, a los dioses todos.
Hizo que un niño echara tres veces las suertes sagradas:
las tres el niño afirmó que eran ciertas las cosas;
todas mi regreso otorgaban. Ella jamás, sin embargo,
se apartó sin llorar y sin pensar en mi viaje.
Aun yo que la consolé, después de haber dado mis órdenes,
de largas demoras causas buscaba inquieto:
ora pretextaba las aves, o los malos auspicios,
o que el sacro día de Saturno me ataba.
¡Oh, cuántas veces dije que mi pie tropezando en la puerta
signos funestos me dió, al comenzar el camino!
Que nadie se atreva a partir si el amor no lo quiere,
o sepa que parte cuando un dios lo prohibe.
¿Hoy de qué me sirve, Delia, tu Isis? ¿De qué me aprovecha
que el sistro tantas veces con tu mano tocaras,
o que, cuidando pía los ritos, te bañaras honesta,
me acuerdo, y durmieras aparte en casto lecho?

Ahora, diosa; socórreme ahora (pues muestran que puedes
curar, muchas tablas en tus templos pintadas)
para que, pagando las noches prometidas, mi Delia
se siente a las sacras puertas cubierta de lino,
y dos veces por día, con el cabello suelto, alabanzas
te cante, notable entre la turba Faria.
Mas que yo tenga la dicha de cantar los patrios Penates,
y ofrecer en el viejo lar mensuales inciensos.
¡Qué bien se vivía cuando reinaba Saturno, y la tierra
aún no era abierta en prolongados caminos!
No despreciaba el pino todavía las ondas cerúleas
ni velas mostraba por el viento impulsadas;
ni buscando ganancias en tierras lejanas, el nauta
con extranjeras cargas oprimía la nave;
no sufrió en aquel tiempo yugos el toro robusto,
ni con boca domada mordió el caballo frenos;
ninguna casa tuvo puertas, ni piedra fija en los campos
que en límites ciertos a los prados pusiera;
mieles daba el roble, y de suyo las ovejas llevaban
las ubres plenas de leche a los hombres plácidos.
Iras no hubo, ejércitos ni guerras, ni el cruel artesano
con arte perverso fabricó las espadas.
Hoy que reina Júpiter hay siempre matanzas, y heridas,
y el mar, y las mil vías de la muerte violenta.
Sé indulgente, padre: a mí, cobarde, no me aterra el perjurio
ni palabras impías dichas contra los dioses.
Pero si hubiera ya cumplido los años fatales,
haz que mis restos una losa cubra, diciendo:
"AQUI YACE, CONSUMIDO POR LA DURA MUERTE, TIBULO,
CUANDO A MESALA POR MAR Y TIERRA SEGUIA".
Pero a mí, que fuí siempre fácil a los tiernos amores,
me llevará Venus misma a los campos Elíseos:
allí danzas y cantos prosperan; dondequiera vagando
con tenue garganta dulces las aves cantan;
casias da, sin cultivo, la tierra, y en todos los campos
benigno florece el suelo rosas de aroma;
un grupo de jóvenes mezclado con tiernas doncellas
juega, y asiduamente entabla Amor sus luchas;
allí está, con la insigne cabellera ceñida de mirtos,
todo amante a quien la muerte rapaz ha tomado.
Mas yace la odiosa mansión sumida en noche profunda
y negros ríos en torno suyo resuenan:
Se enfurece Tisífone —por cabellos peina culebras—
y por todas partes huye la turba impía;
ruge el negro Cerbero en la puerta con garganta de sierpes,
y se recuesta en los umbrales de bronce.
Allí los culpables miembros de Ixión, que a Juno intentara
violar, dan vueltas en una rápida rueda;
y Ticio, tendido en nueve yugadas de tierra, alimenta
con sus negras vísceras a las aves constantes;
allí Tántalo está, y estanques en torno: pero la aguda
sed del que ya casi bebe abandonan las ondas;
y la prole de Dánao, heridora del numen de Venus,
las aguas leteas lleva en toneles sin fondo:
allí estará cualquiera que mis amores violara,
o que me desee duraderas campañas.
Que te guardes casta te pido; que esté siempre a tu lado,
guardia del santo pudor, diligente una anciana.
Fábulas ella te cuente, y, la lámpara puesta,
de la rueca llena saque largos estambres.
Y cerca, puesta en la grave tarea, la niña abandone,
vencida del sueño, poco a poco el trabajo.
Entonces vendré de pronto, sin que nadie me anuncie:
caído del cielo parecerá que llego.
Entonces, Delia, corre tal como estés a encontrarme:
con pies desnudos, deshecha los largos cabellos.
Tal es mi súplica: que ese día reluciente nos traiga
la cándida aurora en sus corceles de rosa.

LA PUERTA CONDENADA

Por

Julio CORTAZAR

•

Ilustración de Vicente Rojo

A Petrone le gustó el hotel Cervantes por razones que hubieran desagradado a otros. Era un hotel sombrío, tranquilo, casi desierto. Un conocido del momento se lo recomendó cuando cruzaban el río en el vapor de la carrera, diciéndole que estaba en la zona céntrica de Montevideo. Petrone aceptó una habitación con baño en el segundo piso, que daba directamente a la sala de recepción. Por el tablero de llaves en la portería supo que había poca gente en el hotel; las llaves estaban unidas a unos pesados discos de bronce con el número de la habitación, inocente recurso de la gerencia para impedir que los clientes se las echaran al bolsillo.

El ascensor dejaba frente a la recepción, donde había un mostrador con los diarios del día y el tablero telefónico. Le bastaba caminar unos metros para llegar a su habitación. El agua salía hirviendo, y eso compensaba la falta de sol y de aire. En la habitación había una pequeña ventana que daba a la azotea del cine contiguo; a veces una paloma se paseaba por ahí. El cuarto de baño tenía una ventana más grande, que se abría tristemente a un muro y a un lejano pedazo de cielo, casi inútil. Los muebles eran buenos, había cajones y estantes de sobra. Y muchas perchas, cosa rara.

El gerente resultó ser un hombre alto y flaco, completamente calvo. Usaba anteojos con armazón de oro y hablaba con la voz fuerte y sonora de los uruguayos. Le dijo a Petrone que el segundo piso era muy tranquilo, y que en la única habitación contigua a la suya vivía una señora sola, empleada en alguna parte, que volvía al hotel a la caída de la noche. Petrone la encontró al día siguiente en el ascensor. Se dió cuenta de que era ella por el número de la llave que tenía en la palma de la mano, como si ofreciera una enorme moneda de oro. El portero tomó la llave y la de Petrone para colgarlas en el tablero, y se quedó hablando con la mujer sobre unas cartas. Petrone tuvo tiempo de ver que era todavía joven, insignificante, y que se vestía mal como todas las orientales.

El contrato con los fabricantes de mosaicos llevaría más o menos una semana. Por la tarde Petrone acomodó la ropa en el armario, ordenó sus papeles en la mesa, y después de bañarse salió a recorrer el centro mientras se hacía hora de ir al escritorio de los socios. El día se pasó en conversaciones, cortadas por un copetín en Pocitos y una cena en casa del socio principal. Cuando lo dejaron en el hotel era más de la una. Cansado, se acostó y se durmió en seguida. Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura.

Antes de salir charló con el empleado que atendía la recepción y que hablaba con acento alemán. Mientras se informaba sobre líneas de ómnibus y nombres de calles, miraba distraído la gran sala en

cuyo extremo estaban las puertas de su habitación y la de la señora sola. Entre las dos puertas había un pedestal con una nefasta réplica de la Venus de Milo. Otra puerta, en la pared lateral, daba a una salita con los infaltables sillones y revistas. Cuando el empleado y Petrone callaban, el silencio del hotel parecía coagularse, caer como ceniza sobre los muebles y las baldosas. El ascensor resultaba casi estrepitoso, y lo mismo el ruido de las hojas de un diario o el raspar de un fósforo.

Las conferencias terminaron al caer la noche y Petrone dió una vuelta por 18 de Julio antes de entrar a cenar en uno de los bodegones de la plaza Independencia. Todo iba bien, y quizá pudiera volverse a Buenos Aires antes de lo que pensaba. Compró un diario argentino, un atado de cigarrillos negros, y caminó despacio hasta el hotel. En el cine de al lado daban dos películas que ya había visto, y en realidad no tenía ganas de ir a ninguna parte. El gerente lo saludó al pasar y le preguntó si necesitaba más ropa de cama. Charlaron un momento, fumando un pitillo, y se despidieron.

Antes de acostarse Petrone puso en orden los papeles que había usado durante el día, y leyó el diario sin mucho interés. El silencio del hotel era casi excesivo, y el ruido de uno que otro tranvía que bajaba por la calle Soriano no hacía más que pausarlo, fortalecerlo para un nuevo intervalo. Sin inquietud pero con alguna impaciencia, tiró el diario al canasto y se desvistió mientras se miraba distraído en el espejo del armario. Era un armario ya viejo, y lo habían adosado a una puerta que daba a la habitación contigua. A Petrone le sorprendió descubrir la puerta que se le había escapado en su primera inspección del cuarto. Al principio había supuesto que el edificio estaba destinado a hotel, pero ahora se daba cuenta de que pasaba lo que en tantos hoteles modestos, instalados en antiguas casas de escritorios o de familia. Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida —y eran muchos— las habitaciones tenían alguna puerta condenada, a veces a la vista pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero por delante, que como en este caso les daba una cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o los senos. La puerta estaba ahí, de todos modos, sobresaliendo del nivel del armario. Alguna vez la gente había entrado y salido por ella, golpeándola, entornándola, dándole una vida que todavía estaba presente en su madera tan distinta de las paredes. Petrone imaginó que del otro lado habría también un ropero, y que la señora de la habitación pensaría lo mismo de la puerta.

No estaba cansado pero se durmió con gusto. Llevaría tres o cuatro horas cuando lo despertó una sensación de incomodidad, como si algo ya hubiera ocurrido, algo molesto e irritante. Encendió el velador, vió que eran las dos y media, y apagó otra vez. Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño.

En el primer momento no se dió bien cuenta. Su primer movimiento fué de satisfacción; entonces era cierto que la noche antes un chico no lo había dejado descansar. Todo explicado, era más fácil volver a dormirse. Pero después pensó en lo otro y se sentó lentamente en la cama, sin encender la luz, escuchando. No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado. El sonido se oía a través de la puerta condenada, se localizaba en ese sector de la habitación al que correspondían los pies de la cama. Pero no podía ser que en la pieza de al lado hubiera un niño; el gerente había dicho claramente que la señora vivía sola, que pasaba casi todo el día en su empleo. Por un segundo se le ocurrió a Petrone que tal vez esa noche estuviera cuidando al niño de alguna parienta o amiga. Pensó en la noche anterior. Ahora estaba seguro de que *ya* había oído el llanto, porque no era un llanto fácil de confundir, más bien una serie irregular de gemidos muy débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo, todo ello inconsistente, mínimo, como si el niño estuviera muy enfermo. Debía ser una criatura de pocos meses, aunque no llorara con la estridencia y los repentinos cloqueos y ahogos de un recién nacido. Petrone imaginó a un niño —un varón, no sabía por qué— débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados. *Eso* se quejaba en la noche, llorando pudoroso, sin llamar demasiado la atención. De no estar allí la puerta condenada, el llanto no hubiera vencido las fuertes espaldas de la pared, nadie hubiera sabido que en la pieza de al lado estaba llorando un niño.

Por la mañana Petrone lo pensó un rato mientras tomaba el desayuno y fumaba un cigarrillo. Dormir mal no le convenía para su trabajo del día. Dos veces se había despertado en plena noche, y las dos veces a causa del llanto. La segunda vez fué peor, porque a más del llanto se oía la voz de la mujer que trataba de calmar al niño. La voz era muy baja pero tenía un tono ansioso que le daba una calidad teatral, un susurro que atravesaba la puerta con tanta fuerza como si hablara a gritos. El niño cedía por momentos al arrullo, a las instancias; después volvía a empezar con un leve quejido entrecortado, una inconsolable congoja. Y de nuevo la mujer murmuraba palabras incomprensibles, el encantamiento de la madre para acallar al hijo atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte.

"Todo es muy bonito, pero el gerente me macaneó", pensaba Petrone al salir de su cuarto. Lo fastidiaba la mentira y no lo disimuló. El gerente se quedó mirándolo.

—¿Un chico? Usted se habrá confundido. No hay chicos pequeños en este piso. Al lado de su pieza vive una señora sola, creo que ya se lo dije.

Petrone vaciló antes de hablar. O el otro mentía estúpidamente, o la acústica del hotel le jugaba una mala pasada. El gerente lo estaba mirando un poco de soslayo, como si a su vez lo irritara la protesta. "A lo mejor me cree tímido y que ando buscando un pretexto para mandarme mudar", pensó. Era difícil, vagamente absurdo insistir frente a una negativa tan rotuda. Se encogió de hombros y pidió el diario .

—Habré soñado— dijo, molesto por tener que decir eso, o cualquier otra cosa.

El cabaret era de un aburrimiento mortal y sus dos anfitriones no parecían demasiado entusiastas, de modo que a Petrone le resultó fácil alegar el cansancio del día y hacerse llevar al hotel. Quedaron en firmar los contratos al otro día por la tarde; el negocio estaba prácticamente terminado.

El silencio en la recepción del hotel era tan grande que Petrone se descubrió a sí mismo andando en puntillas. Le habían dejado un diario de la tarde al lado de la cama; había también una carta de Buenos Aires. Reconoció la letra de su mujer.

Antes de acostarse estuvo mirando el armario y la parte sobresaliente de la puerta. Tal vez si pusiera sus dos valijas sobre el armario, bloqueando la puerta, los ruidos de la pieza de al lado disminuirían. Como siempre a esa hora, no se oía nada. El hotel dormía, las cosas y las gentes dormían. Pero a Petrone, ya malhumorado, se le ocurrió que era al revés y que todo estaba despierto, anhelosamente despierto en el centro del silencio. Su ansiedad inconfesada debía estarse comunicando a la casa, a las gentes de la casa, prestándoles una calidad de acecho, de vigilancia agazapada. Montones de pavadas.

Casi no lo tomó en serio cuando el llanto del niño lo trajo de vuelta a las tres de la mañana. Sentándose en la cama se preguntó si lo mejor no sería llamar al sereno para tener un testigo de que en esa pieza no se podía dormir. El niñó lloraba tan débilmente que por momentos no se lo escuchaba, aunque Petrone sentía que el llanto estaba ahí, continuo, y que no tardaría en crecer otra vez. Pasaban diez o veinte lentísimos segundos; entonces llegaba un hipo breve, un quejido apenas perceptible que se prolongaba dulcemente hasta quebrarse en el verdadero llanto.

Encendiendo un cigarrillo, se preguntó si no debería dar unos golpes discretos en la pared para que la mujer hiciera callar al chico. Recién cuando los pensó a los dos, a la mujer y al chico, se dió cuenta de que no creía en ellos, de que absurdamente no creía que el gerente le hubiera mentido. Ahora se oía la voz de la mujer, tapando por completo el llanto del niño con su arrebatado —aunque tan discreto— consuelo. La mujer estaba arrullando al niño, consolándolo, y Petrone se la imaginó sentada al pie de la cama, moviendo la cuna del niño o teniéndolo en brazos. Pero por más que lo quisiera no conseguía imaginar al niño, como si la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando. Poco a poco, a medida que pasaba el tiempo y los débiles quejidos se alternaban o crecían entre los murmullos de consuelo, Petrone empezó a sospechar que aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse. Pensó en viejos relatos de mujeres sin hijos, organizando en secreto un culto de muñecas, una inventada maternidad a escondidas, mil veces peor que los mimos a perros o gatos o sobrinos. La mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado, consolando el aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas, porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada.

Encendiendo el velador, incapaz de volver a dormirse, Petrone se preguntó qué iba a hacer. Su malhumor era maligno, se contagiaba de ese ambiente donde de repente todo se le antojaba truncado, hueco, falso: el silencio, el llanto, el arrullo, lo único real de esa hora entre noche y día y que lo engañaba con su mentira insoportable. Golpear en la pared le pareció demasiado poco. No estaba completamente despierto, aunque le hubiera sido imposible dormirse; sin saber bien cómo, se encontró moviendo poco a poco el armario hasta dejar al descubierto la puerta polvorienta y sucia. En piyama y descalzo, se pegó a ella como un ciempiés, y acercando la boca a las tablas de pino empezó a imitar en falsete, imperceptiblemente, un quejido como el que venía del otro lado. Subió de tono, gimió, sollozó. Del otro lado se hizo un silencio que habría de durar toda la noche; pero en el instante que lo precedió, Petrone pudo oír que la mujer corría por la habitación con un chicotear de pantuflas, lanzando un grito seco e instantáneo, un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa.

Cuando pasó por el mostrador de la gerencia eran más de las diez. Entre sueños, después de las ocho, había oído la voz del empleado y la de la mujer. Alguien había andado en la pieza de al lado, moviendo cosas. Vió un baúl y dos grandes valijas cerca del ascensor. El gerente tenía un aire que a Petrone se le antojó de desconcierto.

—¿Durmió bien anoche? —le preguntó con el tono profesional que apenas disimulaba la indiferencia.

Petrone se encogió de hombros. No quería insistir, cuando apenas le quedaba por pasar otra noche en el hotel.

—De todas maneras ahora va a estar más tranquilo —dijo el gerente, mirando las valijas—. La señora se nos va a mediodía.

Esperaba un comentario, y Petrone lo ayudó con los ojos.

—Llevaba aquí mucho tiempo, y se va así de golpe. Nunca se sabe con las mujeres.

—No —dijo Petrone—. Nunca se sabe.

En la calle se sintió mareado, con un mareo que no era físico. Tragando un café amargo empezó a darle vueltas al asunto, olvidándose del negocio, indiferente al espléndido sol. El tenía la culpa de que esa mujer se fuera del hotel, enloquecida de miedo, de vergüenza o de rabia. *Llevaba aquí mucho tiempo...* Era un enferma, tal vez, pero inofensiva. No era ella sino él quien hubiera debido irse del Cervantes. Tenía el deber de hablarle, de excusarse y pedirle que se quedara, jurándole discreción. Dió unos pasos de vuelta y a mitad de camino se paró. Tenía miedo de hacer un papelón, de que la mujer reaccionara de alguna manera insospechada. Ya era hora de encontrarse con los dos socios y no quería tenerlos esperando. Bueno, que se embromara. No era más que una histérica, ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario.

Pero a la noche volvió a sentirse mal, y el silencio de la habitación le pareció todavía más espeso. Al entrar al hotel no había podido dejar de ver el tablero de las llaves, donde faltaba ya la de la pieza de al lado.Cambió unas palabras con el empleado, que esperaba bostezando la hora de irse, y entró en su pieza con poca esperanza de poder dormir. Tenía los diarios de la tarde y una novela policial. Se entretuvo arreglando sus valijas, ordenando papeles. Hacía calor, y abrió de par en par la pequeña ventana. La cama estaba bien tendida, pero la encontró incómoda y dura. Por fin tenía todo el silencio necesario para dormir a pierna suelta, y le pesaba. Dando vueltas y vueltas, se sintió como vencido por ese silencio que había reclamado con astucia y que le devolvían entero y vengativo. Irónicamente pensó que extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche, supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse.

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

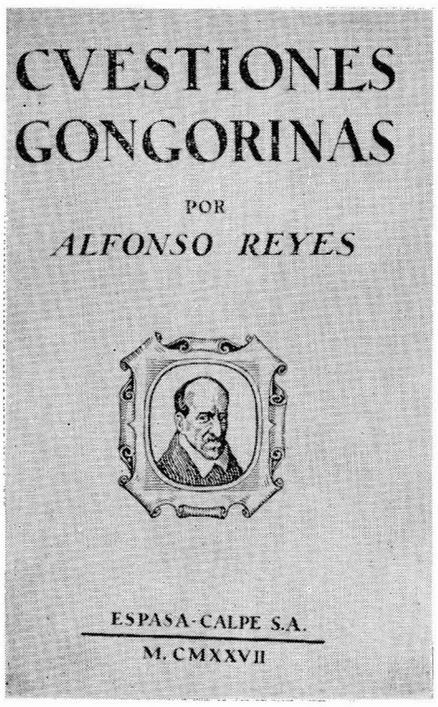
V Resumen de dos años

Por Alfonso REYES

1. Torrijos, 1915

AL primer acto madrileño, o "acto de las posadas", corresponden casi todos los *Cartones de Madrid*: véase el segundo capítulo de estos apuntes. El siguiente acto, etapa de Torrijos, se inicia con la *Visión de Anáhuac*: véase el capítulo tercero. Aquí acomodan también los trabajos que enumero a continuación:

a) "Góngora y *La gloria de Niquea*": mi primera contribución de aliento a la *Revista de Filología Española*. (II, 1915, 3º, pp. 274-282. En adelante designaré esta revista con la sigla acostumbrada en el mundo de la erudición, a saber: RFE. Este trabajo ha sido recogido en mis *Cuestiones gongorinas*). Posible es que tales páginas ofrezcan, de pasada, algún interés, ya sobre la personalidad de Villamediana, sobre los secuaces de Góngora, sobre la técnica de la octava real en el maestro cordobés, etc. Pero la tesis principal, la atribución a Góngora de la "Alegoría de Aranjuez" —prólogo en verso a *La Gloria de Niquea,* comedia de Villamediana— no queda del todo esclarecida. En la edición gongorina de Foulché-Delbosc, preferimos por eso mencionar este fragmento entre las atribuciones dudosas. (*Obras* de Góngora, III, p. 129). Tampoco se declaró convencido Dámaso Alonso, por la escasa fe que merece Angulo y Pulgar, autor del siglo xvii en que yo me fundaba. ("Crédito atribuible al gongorista don Martín de Angulo y Pulgar", RFE, XIV, 1927, 4º, pp. 368 y *ss.*). Yo mismo he abandonado ya esta tesis.

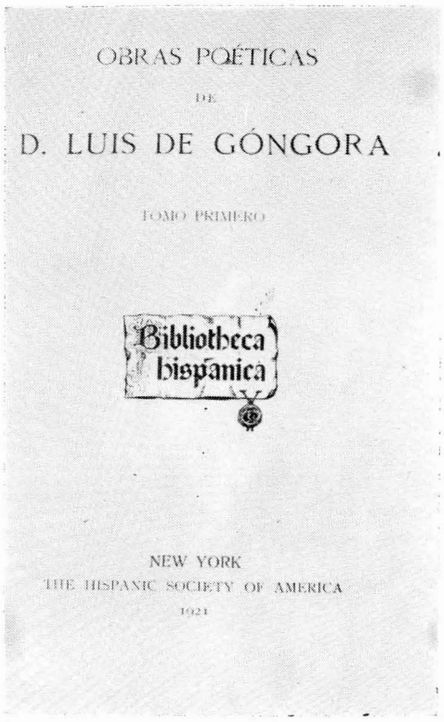


Cuestiones gongorinas de A. Reyes

Don Luis de Góngora

b) Sobre A. Coster, *Baltasar Gracián.* (RFE, II, 1915, 4º, pp. 377-387. Recogido en la primera serie de mis *Capítulos de literatura española* bajo el título: "Una obra fundamental sobre Gracián"). Respecto al punto "Gracián y Loyola", fácilmente se aprecia que algunas observaciones de este trabajo fueron aprovechadas y desarrolladas en *El Suicida* ("La filosofía de Gracián"). Pues, naturalmente, había una circulación de preocupaciones y temas entre mis diversas actividades.

c) "Contribuciones a la bibliografía de Góngora", especialmente las notas núms. 1 a 21, en colaboración con Martín Luis Guzmán. Para las siguientes, conté con la ayuda de Enrique Díez-Canedo, y son ya algo posteriores. (RFE, III, 1916, 2º, págs. 171-182 y IV, 1917, 1º, págs. 90-132. Todo ello recogido en mis *Cuestiones gongorinas*). Al "instante filológico" de Martín Luis Guzmán, de que hoy pocos tienen noticia, corresponde también, entre otras cosas, la edición por él preparada de varios poemas inéditos de Gregorio Silvestre —siglo xvi—, que yo envié para su publicación a la *Revue Hispanique*. "—¿Se acuerda usted? —he preguntado recientemente a Martín, con objeto de comprobar el dato.—¡Ya lo creo que me acuerdo! —me contestó—. Como que en esa transcripción casi me dejo los ojos... El soplo me lo dió don Ramón Menéndez Pidal, quien un día, cuando yo entraba a la Nacional, me enconsejó que buscara inéditos de Silvestre en la sala de manuscritos." Martín Luis, al mismo tiempo, mantenía cierta actividad de informador político, afecto al partido "villista", de que sólo guardo un testimonio: *Los sucesos de México. Boletín publicado por la Agencia Informativa del Gobierno Mexicano.* Madrid, 1º de mayo de 1915. Núm. 1. Esp.



Obras poéticas de Góngora

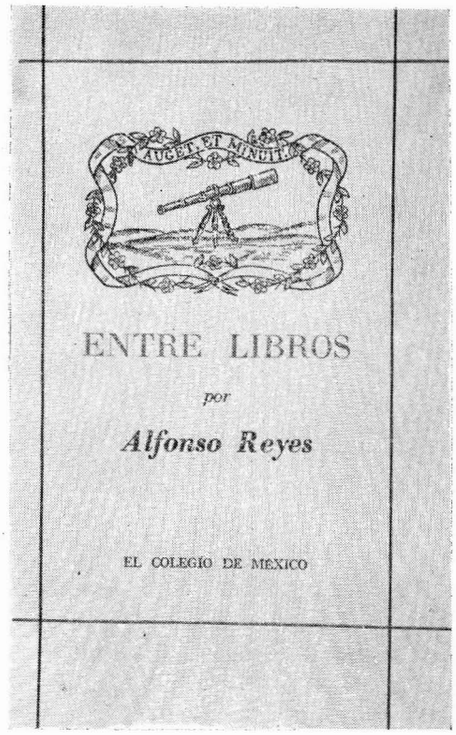
Baltasar Gracián

d) De 1912 a 1923 se extienden las reseñas que recogí en *Entre libros,* 1948. Las tres primeras son de México (*Argos, Mundial, Biblos,* 1912 a 1913); treinta y cinco se publicaron ya en la RFE, comenzando por una noticia sobre la antología española de Hills y Morley,

I, 1914, pág. 411, y acabando con una noticia sobre las ensayos de literatura cubana de José María Chacón y Calvo, X, 1923, Nº 4; una apareció en la *Revue Hispanique,* sobre una edición de *La española de Florencia,* de Calderón, LXI, 1917, Nº 99; sesenta y nueve corresponden al diario *El Sol* y van de 1917 a 1919; una, sobre la edición de Espronceda preparada por Moreno Villa, se entregó a la *Revista de Occidente,* I, 1923 págs. 118-122; y dos más, sobre las *Dos mil quinientas voces castizas,* de Rodríguez Marín, y sobre un "bestiario" de Hernández Catá, a la revista *Social,* de la Habana, IV, 1922 y II, 1923, respectivamente. El escritor cubano César Rodríguez ha publicado también una obra con el título *Entre libros,* título que él viene usando para sus crónicas bibliográficas en la revista *Avance,* de la Habana, desde 1934 según entiendo. En su nota allí aparecida el 23 de junio 1948, en vez de gruñir como otro lo hubiera hecho, se declara ufano de la coincidencia; la cual, aunque inconsciente, bien pudo ser una verdadera influencia inconsciente, como yo se lo confesé por carta.

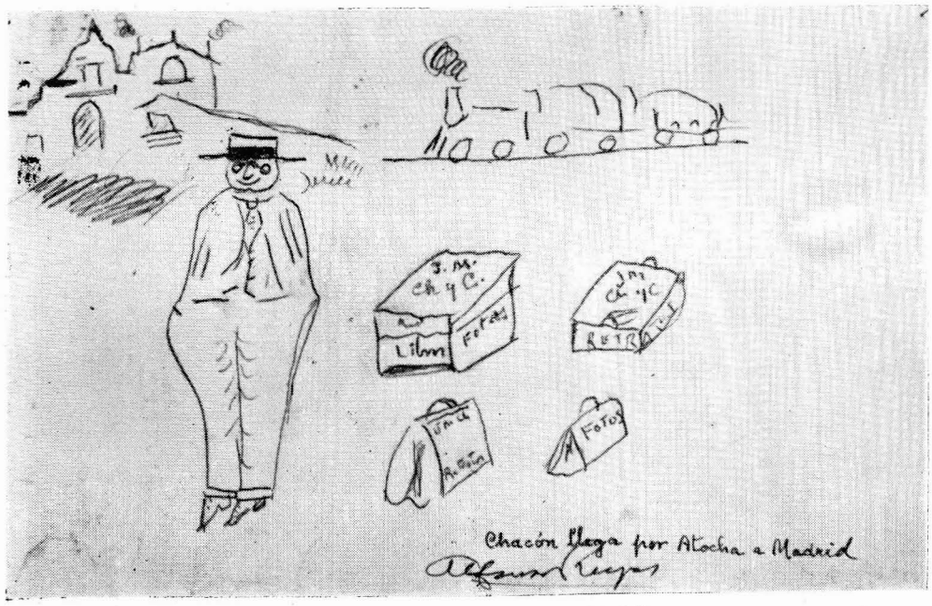
e) "Ruiz de Alarcón y las fiestas de Baltasar Carlos" (*Revue Hispanique,* 1916, y en la primera serie de mis *Capítulos de literatura española*). Me explico al respecto en "El reverso . . ." (*Pasado inmediato*). Toco el mismo asunto al final del artículo "Felipe IV y los deportes" (*Retratos reales e imaginarios*) y en el *Teatro* de Ruiz de Alarcón que preparé para "La Lectura", pág. XVII.

f) Notas ligeras, nunca reunidas en volumen, que solía yo enviar



Entre libros de A. Reyes

Carlos Pereyra, profesor de Historia de México en la Escuela Nacional Preparatoria, hacia 1907



Chacón llega por Atocha a Madrid

a varias revistas americanas, como a *Las Novedades* de Nueva York.

A fines de 1915, caí víctima de una tifoidea que me retuvo un mes en cama. Ya he dicho que la casa de Torrijos era muy húmeda. El techo era de ladrillo abovedado. De las viguetas caían gotitas de agua y, como la cama resultó mayor que el intervalo entre una y otra vigueta, había que cambiarla de sitio, ya en un sentido y ya en el sentido transversal, para que, tras de mojarse a lo largo, se mojara a lo ancho, dando tiempo a que se medio secara la otra parte. Entonces curaban la tifoideas con dos lavados intestinales diarios (¡yo debo de tener tripas "sellomáticas"!), y con dieta de leche y cierto carísimo jarabe de carne. Apenas repuesto, decidí mudarme, acercándome algo más al centro de la ciudad, a la casa Nº 32 (hoy 60), calle del General Pardiñas. Todavía tuve la mala suerte de que mi criada bretona (esa Anna Quéau que cito en "Rumbo al Sur", *Las vísperas de España*), inundara el departamento, por haber dejado abiertos los grifos del baño cuando fué a lavar los pisos para preparar la mudanza. Además, no bien instalado allí, tuve una recaída que se prolongó por otro mes. Me quedé hecho una sombra de mí mismo, repitiendo aquello de

> Aprended, flores, de mí
> lo que va de ayer a hoy.

2. Pardiñas, 1916.

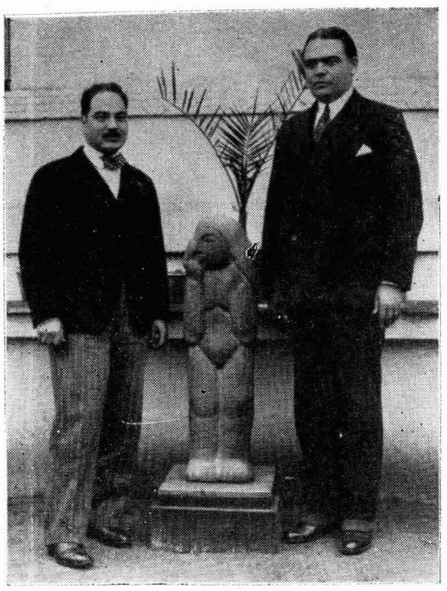
Y aquí el tercer acto, escena primera, de mis moradas en la Corte. Creo que se inicia más o menos con el año de 1916. Guzmán se marchó a Nueva York por el mes de marzo. Acevedo se trasladó con su esposa e hijo a otra posada donde le nació el segundo retoño, y luego —empedernido adorador del folklore— fué a dar por el barrio de Lavapiés, donde yo no creo que viviera a gusto. Ocupaba un verdadero sótano, con ventilas o semiventanas a la calle. Por ahí, los faunillos de la vecindad hacían sus diabluras, obligando a la pobre Dolores a limpiar constantemente el suelo. Acevedo se nos fué poniendo muy melancólico. Acabó por irse con los suyos a no sé qué ciudad de Texas. Y allí se apagó para siempre aquel mexicano tan fino, tan hijo de su ciudad como Sócrates, el que prefirió la muerte al destierro.

En Pardiñas comenzó para mí una era de intensa actividad. Allí aderecé *El Suicida* y las obras que más adelante enumeraré. Pero un día hicimos una verdadera locura.

El historiador Carlos Pereyra, mi antiguo maestro en la Preparatoria y en la Escuela de Leyes, y luego Ministro en Bruselas, ahora cesado como los demás funcionarios de nuestro Servicio Exterior y obligado a salir de Bélgica por la invasión alemana. me escribía en términos tan apremiantes sobre la necesidad de juntarnos en la desgracia que, no bien llegado él a Madrid (15 de febrero de 1916), se me ocurrió traerlo a mi lado. Apenas teníamos sitio y, aunque él puso por condición el pagar todos sus gastos, ni nos movíamos con libertad ni redondeábamos la cuenta. Don Carlos venía directamente de Lausanne, donde entiendo que tenía alguna propiedad y donde dejó de momento a su esposa, la poetisa María Enriqueta, al "güero" Miguel, su sobrino e hijo del poeta del mismo nombre, y a su cuñado Leopoldo Camarillo, a quien la gente de *Savia Moderna* llamaba "el Camarillo rural", por una errata de ciertos versos míos que aludían al "caramillo rural". (Ya había muerto, en México, la madre de María Enriqueta, la viejecita que siempre hablaba de "mi hermano Roa Bárcena"). Don Carlos llegó a Madrid en ánimo de germanófilo rabioso, y censuraba acerbamente al rey Leopoldo por haberse opuesto a la invasión, lo que, según él, significaba haber sacrificado a su pueblo en aras de la retórica jurídica. Don Carlos vivió con nosotros dos meses y medio. El 1º de junio de 1916, se trasladó a una posada (Infantas, Nº 2), donde había parado a su arribo; y en octubre hizo a Suiza un rápido viaje de ida y vuelta para traer a su familia, y se acomodó en un pisito de Lista Nº 66, no lejos de mi casa. Entretanto, yo me había cambiado al bajo exterior (segunda escena del tercer acto), más alegre y espacioso y que, por el costado derecho, recibía la luz y el aire libre de los inmensos terrenos aún sin construcción y todavía un tanto campestres.

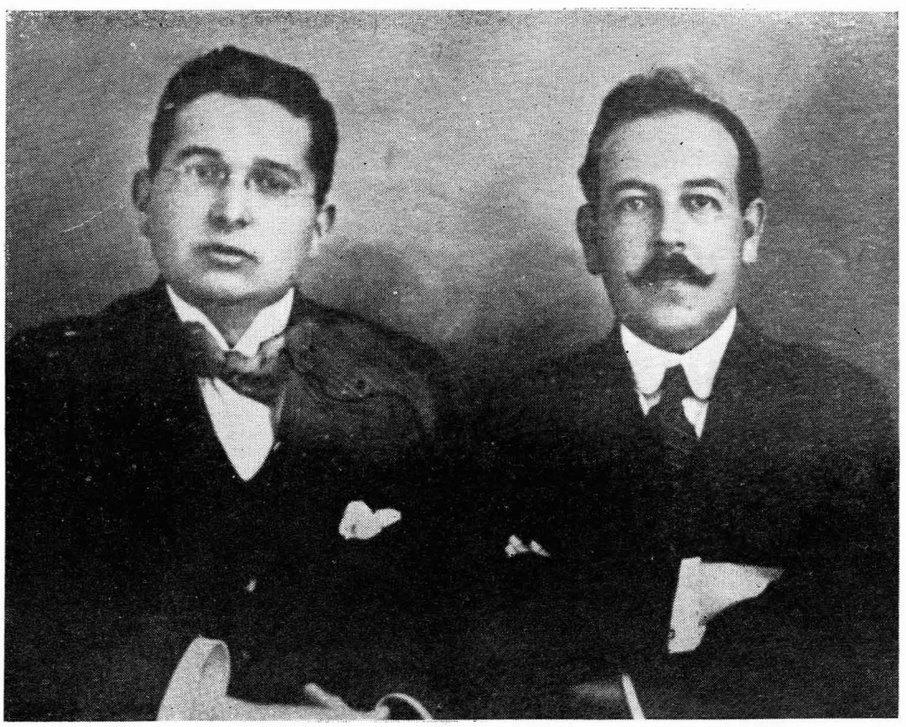
No se crea, sin embargo, que aquella casa del General Pardiñas carecía de defectos. José María Chacón, quien, a su llegada de Cuba, y tras un breve alto en la Residencia de Estudiantes (loma del Pinar), se instaló en otro departamento del propio edificio —departamento que todavía conserva después de tantos años, aunque vive ordinariamente en la Habana, así como todavía conserva a su guardiana y cocinera, la que cantaba la Marsellesa con letra española—, ha escrito un ameno artículo donde dice, refiriéndose al frío que pasábamos en la que él suele llamar *La Casa de hielo*:

> No era el frío de la llanura ni el de la montaña; era un frío único, completamente desconocido para mí, que no parecía venir del aire, sino salir de lo más profundo de la tierra. No olvidaré nunca la imagen dantesca que esta dura impresión me sugería: la casa tenía por cimiento un enorme témpano de hielo. Así se explicaba que los brillantes radiadores estuvieran completamente helados. Así se explicaba también la ascensión inacabable del frío, que lentamente cubría de una capa de hielo todas las cosas. Estaban cerradas las puertas y las ventanas. ¿De dónde venía aquel aire sutil que apagaba el vacilante brasero? Sentíamos que, junto al frío que venía de las entrañas de la tierra, un ambiente de misterio envolvía nuestra casa. (*Alfonso Reyes y su impulso lírico*, Santa María del Rosario, octubre de 1922.)



Francisco Orozco Muñoz y Eduardo Villaseñor en el Pabellón Mexicano de la Feria de Sevilla, 1930

Pero, antes del cubano Chacón, había aparecido por Madrid otro mexicano, también testigo de la invasión de Bélgica: Francisco Orozco Muñoz, el llorado amigo, autor del libro *Invasión y conquista de la Bélgica mártir,* a cuya edición madrileña de 1915 puso prólogo Amado Nervo. (La segunda, México, 1919, lleva prólogo de Antonio Caso). Francisco me mostraba las sartas de petróleo sólido con que las tropas invasoras incendiaban las casas, y me contaba cómo, en compañía del arquitecto Pallares y con ayuda de un par de maniquíes, se había ganado la vida por las ferias, vendiendo postizos, aderezos y rizadores para el peinado. El pobre Francisco, tan dulce y exquisito en sus gustos, no abandonaría ya nunca sus amores de Bélgica, que fueron su premio y su destino.



José María Chacón y Alfonso Reyes

Al fin me fué dable hacer traer mis libros, que yo había dejado en un guardamueble de París por la premura e incertidumbre de mi viaje, por falta de recursos y por falta de sitio donde acomodarlos. Para juntarme otra vez con mis libros tuve que hacer ahorros por más de un año y contraer una deuda con don Fernando Pimentel y Fagoaga, nuestro conocido financiero de tiempos de Porfirio Díaz.

Obras filológicas que corresponden a las dos moradas de Pardiñas, interior y exterior:

a) "Los textos de Góngora (Corrupciones y alteraciones)". (*Bo-*

letín de la Real Academia Española, año III, tomo III, cuadernos XIII y XIV, junio y octubre de 1916; y *Cuestiones gongorinas* págs. 37-89. En la pág. 70, línea 19, donde me refiero a la "tercera" parte de la *Historia Pontifical* de Bavia, he advertido después que el Ms. Chacón, base de la edición de Góngora en que colaboré con R. Foulché-Delbosc —véase el tomo II, pág. 5 de tal edición— dice "cuarta parte". No sé ya cuál es la lectura correcta).

b) En "El reverso de un libro" menciono cierta edición de *El peregrino en su patria* que ya daba yo por perdida. La historia no acaba allí, y el final consta en este artículo que reproduzco de la *Revista de Revistas*. México, 20 de febrero de 1955:

Náufrago rescatado

A mediados de 1916, "Azorín" había sido encargado por la Casa Thomas Nelson and Sons, Ltd. (Edimburgo) de formar una colección de clásicos españoles y, a sugestión de Américo Castro, me encomendó una edición de *El peregrino en su patria*, obra de Lope de Vega que no había sido reimpresa desde el siglo XVIII y que sólo los eruditos manejaban y consultaban, más que por el texto mismo de la novela, para establecer precisiones sobre pasajes y cronología de las piezas teatrales en ella insertas o mencionadas.

Envié mi trabajo a los editores en noviembre de 1916; pero la Casa Nelson tropezó con dificultades en España para llevar a cabo su proyecto y prescindió de la colección española. A ello me referí en mi Correo Literario, *Monterrey* (Río de Janeiro, marzo de 1932, nº 8, pág. 6), y en una notita titulada "Los libros náufragos", reproducida después en "El reverso de un libro" (*Pasado inmediato*), la cual, además de mencionar el *Peregrino* de Lope, mencionaba también cierta antología española compuesta por Enrique Díez-Canedo, y un *Quijote* de cuyo texto se encargó el malogrado Angel Sánchez Rivero.

Entretanto, y al paso de mi trabajo, yo, que tenía instrucciones de sólo anotar lo absolutamente indispensable y de preparar un prólogo muy breve, escribí el ensayito sobre el *Peregrino* que he recogido en los *Capítulos de literatura española*, 1ª serie. (México, 1939, págs. 99-110). Además, entresaqué del *Peregrino* el "cuento de espantos" que, bajo el título *Las aventuras de Pánfilo*, di a la Colección Granada de Alberto Jiménez Fraud —Director de la Residencia de Estudiantes—, Madrid, 1920. Posible es que me resuelva a publicar otra vez seperadamente este relato infantil, único fragmento de mi edición que había logrado conservar.

Días pasados, estuve examinando mi correspondencia con "Azorín", recordé el caso y se me ocurrió escribir al Embajador de México en Londres, que lo es actualmente don Francisco A. de Icaza, hijo del ilustre cervantista, escritor, poeta y diplomático mexicano del mismo nombre, pidiéndole que averiguara si mi vieja copia del *Peregrino* se conservaba todavía de casualidad en los archivos de la Casa Nelson, y si ésta, en caso afirmativo, estaría dispuesta a devolverme el texto por mí preparado, en la inteligencia de que yo devolvería a mi vez la suma que había cobrado por este trabajo.

Apenas habían pasado veinte días, cuando el señor Icaza me contestó, enviándome la copia de la carta que le dirigiera el señor L. Murby, a nombre de la Casa Nelson. La cual no solamente manifestaba haber encontrado el texto en cuestión, debidamente guardado en su archivo y en muy buen estado, sino que asimismo declinaba el ofrecimiento de reembolso, elegante y caballerosa actitud muy digna de señalarse.

A estas horas, el paquete con la copia de *El peregrino en su patria* ha llegado ya a mi poder. Así ha podido recobrarse un "libro náufrago", que probablemente veremos pronto publicado bajo los auspicios del Colegio de México.

La historia es edificante, porque prueba que aún existe la civilización, a pesar de treinta y ocho años de desastres bélicos, y porque una vez más confirma la bien ganada reputación de la caballerosidad británica.

c) El 23 de septiembre de 1916, Foulché-Delbosc me escribió desde París, pidiéndome que lo ayudara a dar término a su magna edición de Góngora, fundada en el Ms. Chacón, tesoro de la Biblioteca Nacional de Madrid.

No puedo ir a Madrid actualmente —me decía—, ni sé tampoco cuándo me será posible salir de París; por consiguiente, necesito tener en la Nacional una persona de confianza que se encargue, primero, de cotejar el manuscrito Chacón con las cuartillas que mandaré (habrá bastante por amputar y modificar para que resulten las cuartillas traslado fiel del original); y segundo, de cotejar el referido manuscrito Chacón con las primeras pruebas que vengan de la imprenta... Después de cotejadas las galeradas con el manuscrito Chacón, habría que devolverlas a la imprenta, la cual me mandaría las segundas pruebas, compaginadas ya, y yo haría una última revisión, valiéndome del ejemplar que tengo con mis apuntes y notas —todo lo cual se tomó hace años del Ms. Chacón, pero no es posible mandarlo a la imprenta, porque no lo entenderían. Calculo que dichas operaciones se habrían de efectuar sobre las dos terceras partes del Ms. Chacón, porque el primer tercio está ya corregido y no necesita nueva revisión... Todo está arreglado con la imprenta, la cual se compromete a acabar los dos tomos de la edición en tres meses.

Aunque me he referido ya a este asunto ("El reverso...", *Pasado inmediato*, págs. 123-124; prólogo de las cartas de R. F.-D. que publiqué en *Abside*, México, 1955, XIX, 1; y cap. II de esta *Historia documental, Universidad de México*, IX, 7, marzo de 1955, pág. 11), la carta de que transcribo los anteriores fragmentos necesita algunas explicaciones:

1º R. F.-D. tenía esta obra en preparación cuando menos desde 1901, pues en la traducción de la *Historia de la literatura española* de J. Fitzmaurice-Kelly hecha por A. Bonilla y San Martín (Madrid, España Moderna, pág. 577), se lee: "Está en prensa una edición completa de Góngora, hecha por R. Foulché-Delbosc"; y, a partir de la segunda edición del Fitzmaurice-Kelly (Madrid, V. Suárez, 1916, p. 398), se da ya por publicada esta impresión en dos tomos.

2º En el prólogo a la edición gongorina, dice R. F.-D.: "Copié el manuscrito Chacón el año de 1900. Al publicarlo tantos años después, la suerte me deparó la amistad de Alfonso Reyes..., el cual no solamente me ha ayudado en una última revisión del manuscrito, sino que ha compartido conmigo la minuciosísima tarea de la corrección de pruebas. A él debo asimismo más de una valiosa sugestión relativa a la inteligencia de ciertas poesías..." (*Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, New York, The Hispanic Society of America, 1921 —Bibliotheca Hispanica— I, pág. XVI).

3º Tengo entendido que, antes de acudir a mí, R. F.-D. usaba como auxiliar de esta edición, en Madrid, al archivero Lupián, el mismo a quien confió Emilio Cotarelo y Mori la edición académica de Lope de Vega por él heredada a la muerte de Menéndez y Pelayo. Lupián responde sin duda de los muchos errores notados en esta obra por Justo Gómez Ocerin. (REF, III, 2º, 1916, págs. 184-193).

4º Fué necesario rehacerlo todo, incluso dos o tres pliegos ya tirados, pues advertí graves errores de puntuación que hacían incomprensibles ciertas poesías.

5º Comencé a recibir el material de R. F.-D el 25 de octubre de 1916. Aunque él pensaba que podríamos dar término al trabajo en tres meses, la obra sólo pudo publicarse en 1921.

6º Se encargó de la impresión la Casa Bailly-Bailliere (Núñez de Balboa nº 21, Madrid), con quien

sólo tomé contacto, tras el primer cotejo del Ms. Chacón en la Nacional, a mediados de enero, año de 1917.

7º El 1º de marzo de 1918, R. F.-D. me manifiesta su deseo de añadir a la edición gongorina un tercer tomo complementario, y me pregunta si estoy dispuesto a seguir colaborando con él en este nuevo tomo, lo que yo acepto desde luego.

8º Ya he contado ("El reverso . . ." y prólogo a la correspondencia con R. F.-D. publicada en *Abside*) los trabajos que pasaba yo para mantener abiertos los infolios del Ms. Chacón, en lo que mi esposa me auxiliaba, y cómo me valí de ciertos aparatitos japoneses, o que así se decían, para calentarme las manos y evitar que se me quedaran ateridas con el frío de la Nacional.

d) A los últimos meses de 1916 corresponde "Un diálogo en torno a Gracián", publicado en la primera serie de *Capítulos de literatura española* con algunas notas y retoques que datan de fecha posterior. En la pág. 316, nº xii, explico cómo fragüé este supuesto diálogo con fragmentos de tres artículos de "Azorín" publicados en el *A. B. C.* de Madrid y con pasajes de una carta abierta en que yo contesté algunas de sus opiniones (*España*, Madrid, 21 de diciembre de 1916). A las notas de los *Capítulos*, págs. 280 a 281, sobre el reciente auge de Gracián, puedo ahora añadir el *Oracolo Manuale e Arte della Prudenza*, trad. E. Mele, Laterza. Hay otra versión italiana de Gracián por Monreale. El libro de Croce —posterior al libro de Coster sobre Gracián—, *Storia della Età Barroca en Italia*, es importante para el tema. Erratas en los *Capítulos*: pág. 291, línea 14, dice "gabatela" por "bagatela", y en la pág. 316, línea 19, se lee "escogida" en vez de "recogida". En este libro he contado hasta hoy veintiséis erratas.—Refiriéndome a este ficticio diálogo, he dicho que bien pudiera figurar como tercer interlocutor Américo Castro, por su artículo "Gracián y España (*Santa Teresa y otros ensayos*).

(Viene de la pág. 4)

parte, el hecho de que en esta relación prevaleciera una gran familiaridad de trato.

El hecho supremo, aquí y en Mesopotamia es que todas las fuerzas naturales, mediante la afirmación del carácter creador de mitos del pensamiento, podían ser convertidas en divinidades.

En cambio, aunque en Israel el hombre mantuvo una relación emotiva con Dios, esto es, no intelectual ni cientifista, sin embargo, el carácter de su religión no descansa en la naturaleza, sino en Dios mismo, y, aparte, el Dios hebreo es un Dios ético, no directamente utilitario.

En el monoteísmo hebreo, Dios imparte amor y justicia, y, por encima de todo, Dios es trascendente: se le exalta por encima del hombre y de la naturaleza, no como sus iguales. Dios está sobre toda la tierra y las cosas. Aunque se mantiene una relación personal con Dios, a través del *tú*, esta relación está sublimada. El es el centro y la esencia de la realidad última del hebreo.

En esta religión, Dios se eleva sobre el nivel de un Dios-naturaleza, la trasciende. Aquí, la naturaleza deja de considerarse divina. Es Dios quien prevalece. La naturaleza es su agente, no su par.

EL PENSAMIENTO PREFILOSOFICO

El hombre, para el hebreo, era un ser esencialmente bueno y noble, como Dios, aunque no tenía los atributos últimos de justicia que éste retenía. El pensamiento de Israel era personalista: todo estaba empapado de la presencia personal de Dios. En concordancia, el principio de la Historia estaba impregnado de la voluntad de Dios, muchas veces en conflicto con los propósitos y la significación independiente del hombre.

Como resultado, la concepción del mundo que tenía el hebreo estaba penetrada de la idea trascendente de Dios. Así, los cielos eran el testimonio de su grandeza, mientras que "para los mesopotamios constituían la propia majestad de la deidad, el supremo gobernante, Anu. Para los egipcios, los cielos representaban el misterio de la madre divina que había hecho renacer al hombre." En Egipto y Mesopotamia, los dioses estaban en la naturaleza. En Israel, Dios la trascendía.

De esta manera, hemos visto que el hombre antiguo no se enfrentaba a un *ello*, sino a un *tú*; la naturaleza se hallaba conectada con la sociedad.

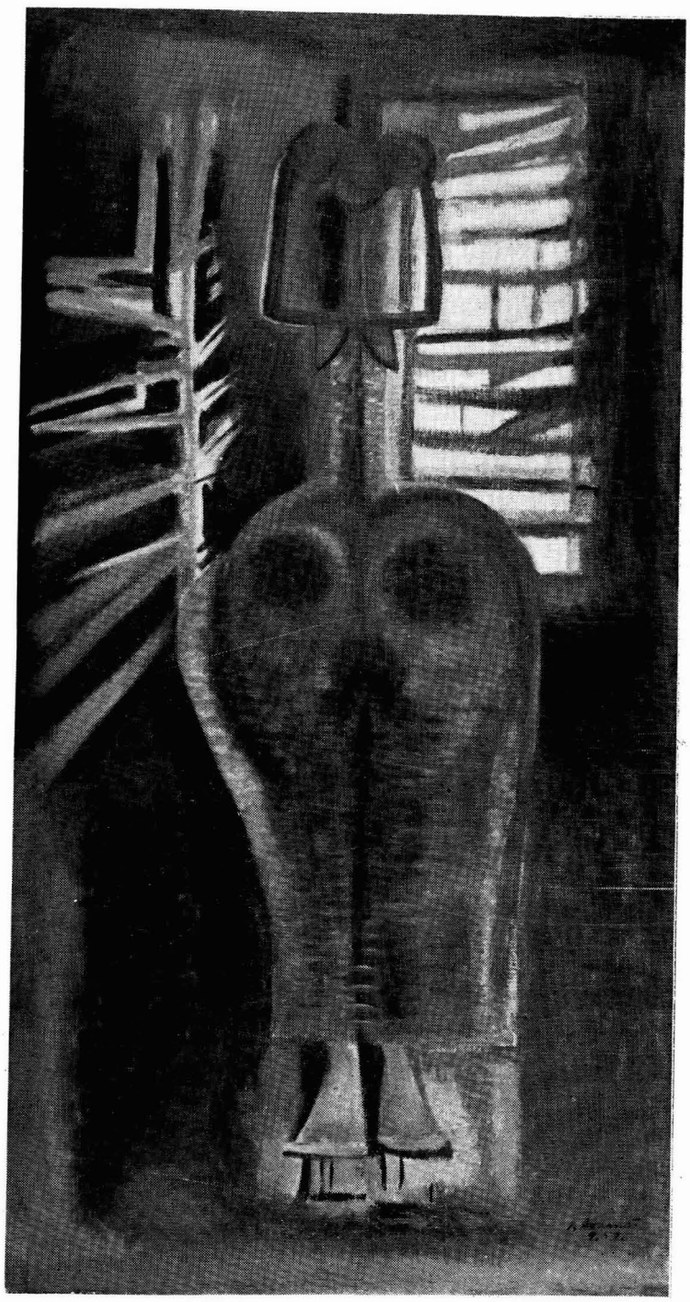
Vista a través de la relación del hombre con su medio ambiente y por la expresión de sus mitos, la dimensión conceptual del mundo mesopotamio parece manifestar "una sensación de angustia" y un temor obsesivo hacia las fuerzas turbulentas e inexplicables de la naturaleza. En cambio, en Egipto, el mismo método nos lleva a establecer que la naturaleza con la que el hombre se relacionaba estrechamente era más benigna, aparte de que la estabilidad social estaba garantizada por el mismo faraón, quien era el hijo y la imagen del Creador.

Esto determina el que en ambos pueblos, la naturaleza tenga un valor supremo para el hombre. No así en Israel, donde los fenómenos concretos tienden a ser despreciados. Como consecuencia de que todas las fuerzas existentes en el medio ambiente del hombre dimanan de Dios, el que las trasciende.

Por esta razón, Dios representa un grado tan alto de abstracción entre los hebreos que aquí ha sido superado el pensamiento creador de mitos, si bien en el hecho de haber sido alcanzada la concepción del Dios único, por medio de la experiencia dinámica y apasionada, no abstracta, no puede considerarse como que los hebreos hayan prescindido por completo de la idea del mito. Según los autores, los hebreos crearon un nuevo mito: "el mito de la voluntad de Dios".

La obra, dividida en dos volúmenes, constituye un extraordinario análisis acerca de la ideología y la concepción del mundo del antiguo Cercano Oriente, tal como se expresaba en Egipto, Mesopotamia e Israel.

La situación del mito dentro de la sociedad, supone una clave básica en el conocimiento de los valores y la filosofía del antiguo y del primitivo.



JUAN SORIANO

ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Por Justino FERNANDEZ

CUANDO todo indicaba que Juan Soriano desarrollaría su obra más y más por las vías tradicionales y clásicas, después de una larga estancia en Roma, vuelve a México y abre una exposición sorprendente en el Salón de Ventas Libres, del Instituto Nacional de Bellas Artes (marzo de 1955).

Su anterior exposición en la Capital (Galería de Arte Mexicano, 1953), tras de su primera residencia en Italia, no anunciaba la presente. El mejor cuadro que entonces exhibió era un caballo en un pajar; obra bien concebida y ejecutada, sin rebuscamientos ni complicaciones, luminosa en su color y excelente en su factura. Soriano se había despojado de ese cúmulo de intenciones —buenas y malas— que recargaban su producción anterior. Se tornaba un clacisista en la concepción, por su sencillez, aunque siempre barroco o romántico por su color. Mas podríamos haber supuesto que el caballo comiendo su pienso no era sino un autorretrato espiritual del artista.

En efecto Soriano ha pasado los últimos años en Europa aprendiendo las lecciones de los maestros antiguos y modernos en el pajar de oro de la historia del arte y ahora vemos que no ha sido en balde. Si hubiera tenido una personalidad menos inquieta y ágil, seguramente nos traería su aprendizaje en formas arcaizantes. Pero no; tras de aprender bien —o comprender mejor que antes— los resortes más profundos de la creación artística, ha dado un rápido viraje para situarse entre los pintores contemporáneos con sentido universal; lo mexicano le brota por los poros sin necesidad de que piense en ello.

Sorprendente fué, pues, recorrer las salas de la exposición en las que había todo — y de todo: acuarelas, óleos, colores brillantes, otros matizados, formas que recordaban a éste y al otro (y ¿por qué no?) y Juan Soriano por doquier, derramando gracia, conocimiento, picardía, y rozando a veces el límite de la banalidad innecesaria, no en las obras mismas sino en su presentación. ¿Es que Soriano es un vergonzante de la seriedad? o quizá es que con un buen gusto muy personal evitó así las asperezas de la exposición. Porque tras la aparente brillantez estaban dos temas arduos y fundamentales: la vida y la muerte; aquélla en símbolos sexuales; ésta en su símbolo por excelencia, el descarnado cráneo. Pero, en el arte los conceptos universales no cobran sentido sino en el *cómo* hayan sido expresados, y son esos "cómo", ya sabiendo los "qués", los interesantes, o sean las obras mismas.

Entre las acuarelas, buen número era de calidad; la poesía de Soriano cada vez más directa lucía en los tonos matizados, y ricos; en su dibujo sintético, más decidido que nunca; y en sus graciosas invenciones, siempre con un ojo puesto en lo sensual. En otras técnicas o medios apareció un número de calaveras suficientes para poner un puesto en día de muertos. Otras fantasías con tortugas, hormigas y culebras tenían interés. Pero todo eso no hubiera sido suficiente, lo importante fueron unos cuantos cuadros que aseguraban la auténtica calidad de pintor de Juan Soriano. Descartaremos algunas obras buenas en sí, pero en las cuales había resonancias muy cercanas del inmediato pasado. Y está bien, pues Soriano quiso mostrar todo lo que había hecho en los últimos tiempos. No hay otro modo de aprender sino es haciendo, si bien no siempre es necesario mostrar todo.

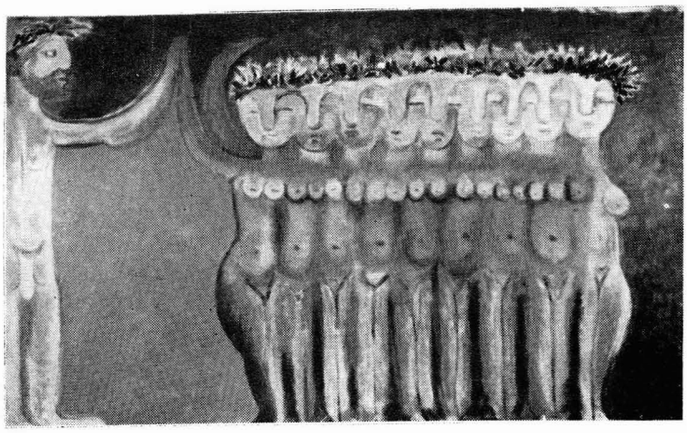
Fijemos nuestra atención siquiera en unas obras, aquéllas que seguramente no tuvieron compradores —buena señal—. Es curioso que mientras mejor es una obra más difícil es que alguien la compre y la cuelgue en su casa. Aunque no es regla ni señal siempre de que una obra sea buena, ni de que todos los compradores sean idiotas.

De las calaveras la que en verdad tenía una categoría superior era la "Calavera grande" (óleo, 1954). Bien resuelta en su forma, brillante de color, de pinceladas francas y decididas y de buena textura Por la expresión de las órbitas de sus ojos, o de sus ojos en sus órbitas, esta calavera resumía el sentido de la exposición por completo: muerte y vida. Y está en una línea de la más antigua tradición mexicana, en que los símbolos de la muerte no lo son en definitiva, sino que están en un estado peculiar: entre la vida y la muerte, "con un ojo al gato y otro al garabato", si se me permite una expresión popular que concuerda con el espíritu de esta atractiva obra de Soriano.

Muchos espíritus ingenuos se ruborizaron ante otras pinturas, sin pensar en que en el arte todo es posible, mientras sea arte. Así, el "Retrato de la madre-Amarillo" (óleo, 1954) daba una sensación sorprendente, porque su mérito consiste en la expresión y comunicación de ideas y sensaciones asociadas. Su color en tonos ocres, como de oro viejo, habla de un sentido milenario; la intimidad del recinto en que se encuentra; las formas curvas y los miembros del cuerpo indicados lo suficiente para hacer cabal la intención y llevar la atención del espectador a un sólo punto, origen del misterio de la vida y la muerte. Es un cuadro excelente y en el cual Soriano ha probado que es pintor de veras, que su mente funciona a maravilla y que no necesita de la anécdota para expresarse con profundidad.

El cuadro de mayor importancia en la exposición era "Apolo y las musas-Rojo" (óleo, 1954). De importancia por su concepción, por sus dimensiones, por sus cualidades. Una vez más la sencillez es la base: una serie de verticales y algunas horizontales unidas por curvas libres, todo conveniente al tema, así como el color, en gamas de rojos, desde el pálido rosa hasta casi el bermellón. Apolo, símbolo milenario y clásico de la belleza, ahora con judaico perfil, reaparece como el eterno símbolo sexual. Y las musas, cuyo número podría perderse en el infinito, lucen sus atractivas curvas y en el rostro llevan la marca de su preocupación y su deseo central, que hace jue-

go con alguna parte del Apolo. La concepción no podía ser más certera y su expresión más adecuada, ni más discreta. Una obra así sólo se puede lograr cuando se sabe mucho, lo que no le resta espontaneidad de expresión. La sabiduría está en la mente, la frescura en la mano del pintor. Es una obra que sin duda recuerda a Picasso, más en su concepción que en sus formas. Pero algunas obras semejantes del pintor malagueño recuerdan a Goya — y así hasta el infinito. Viene a mi mente que algún crítico descubrió que el famoso cuadro de Manet "Le déjeuner sur l'herbe" tenía por base una composición de Rafael; mas otro crítico descubrió que la composición de Rafael había sido tomada de un relieve en un sarcófago romano — y así hasta el infinito.



Soriano: *Apolo y las musas—rojo*

Juan Soriano ha buscado con ahinco su camino y tal parece que lo ha encontrado, justo en el momento en que llega a las puertas de una madurez deseable. El clásico sentido de la sencillez ha venido a librarlo de muchas ideas y cosas innecesarias; su talento ha sido puesto en juego en mejores formas que nunca, haciéndolo un maestro de la sugerencia, de la asociación de ideas y sentimientos, que exige también del espectador; su gracia, su fantasía y su experiencia hacen posible que sus concepciones se conviertan en arte. Soriano ha llegado a un nivel envidiable, pero no llega en todos los casos todavía a lo rotundo, aunque llegará; todo lo indica. Cuando se mueva con mayor comodidad y refinamiento en los planos que ha alcanzado, cuando m a d u r e más, habrá surgido un artista cabal del siglo xx. Tiene todas las cualidades para ello. Y con la franqueza que digo lo anterior va también una calurosa felicitación para Soriano por haber dado un paso que bien puede ser "el Salto de Alvarado".

P R O L O G O A U N L I B R O

(*Viene de la pág. 2*)

nal es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, ambas en proporción justa, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.

Hemos llegado aquí al término de las cuestiones teóricas que nos proponíamos tratar en este capítulo y pasamos ahora a las históricas. Así pues la literatura no camina hacia su perfección, sino que en cada etapa de su existencia la alcanza o cree haberla alcanzado, según el punto de vista, el criterio particular que entonces la anima. La tarea del historiador y del crítico es colocarse en aquel punto de vista particular (cosa nada fácil, ya que ambos tienen otro punto de vista propio, que es el de su tiempo) y decidir, de una parte, si la época que comentan realizó lo que pretendía; y de otra, si lo que pretendían valía la pena de realizarse. Esta segunda decisión la toman inevitablemente el historiador y el crítico según el criterio actual de su tiempo, y si coinciden ambos puntos de vista, el del pasado y el del presente, se dice que la literatura de la época en cuestión está viva, y por remota que sea del presente aparece en cierto modo como contemporánea; si no coinciden, está muerta y resulta extraña.

Con respecto a los poetas del pasado tenemos afinidades y desacuerdos, una vez que con ellos hemos realizado lo que desde Nietzsche acá se llama una revisión de valores. Así por ejemplo los Argensola y Quintana no existen para nosotros, cuando hace apenas cincuenta años eran poetas estimados; en cambio, Góngora hace poco tiempo y San Juan de la Cruz más recientemente aún, son más estimados por nosotros de lo que lo fueron hace dos generaciones. Por lo tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y puede ocurrir que Garcilaso sea más propiamente contemporáneo (al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy. Pero también hay un sentido estricto, según el cual la contemporaneidad está determinada por la contigüidad histórica; ahora, esta contigüidad histórica, que es condición de la contemporaneidad, no basta sola: es necesario también que el poeta, para ser contemporáneo, perciba su tiempo y lo exprese adecuadamente. Todos podemos recordar nombres de poetas (llamémosles así) que viven en nuestra época, pero que no son en espíritu nuestros contemporáneos.

¿Hasta dónde remonta dicha contigüidad? Es decir, ¿qué línea separa lo contemporáneo en sentido estricto de lo que ya ha dejado de serlo? Nuestro tiempo tiene raíces en el pasado inmediato, y hasta en el que sólo es mediato; raíces que no podemos cortar arbitrariamente, sino seguir hasta la mayor profundidad temporal que alcancen, para determinar y comprender mejor lo contemporáneo según sus orígenes, qué carácter tiene, por qué es así y no de otro modo. De ahí que, para estudiar nuestra poesía contemporánea, sea necesario ante todo determinar hasta qué límites extremos remonta su espíritu, su tradición. Cierto que la continuidad de nuestra tradición lírica va mucho más atrás: hasta los orígenes literarios del idioma; pero sin perder de vista esa continuidad de siglos, que hace de nuestra lírica lo que ella es y no otra, hay en dicha continuidad transiciones que determinan las épocas distintas en que se integra, y la última transición de ella en el tiempo es precisamente la que buscamos: la que determina su contemporaneidad histórica con respecto a nosotros.

Una transición en el curso de nuestra poesía, dentro del pasado inmediato, la marca el movimiento modernista, y a su tiempo veremos si esa transición es tan considerable como pretenden los historiadores de nuestra literatura y no resulta más aparente que real; pero los orígenes de la poesía contemporánea van en el tiempo más allá de la fecha histórica asignada al modernismo. Llegan en realidad (en línea ondulante, como la del oleaje sobre la playa, que en unos lugares se adentra más que en otros) hasta ese momento incierto, a finales del siglo xviii, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanticismo y a m b a s direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, época que entre nosotros, por desgracia, no

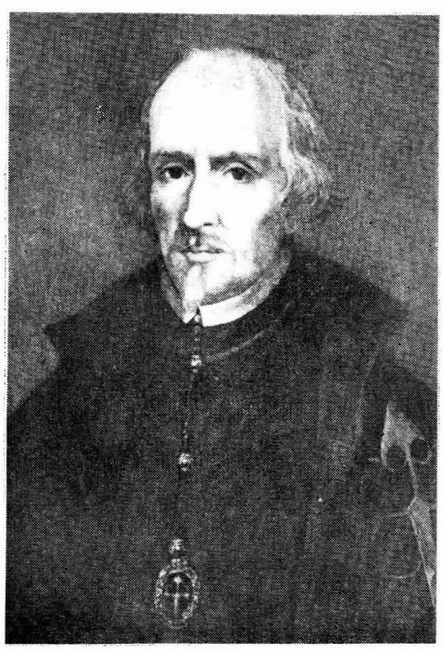
puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta.

Los neoclásicos se hallaron pues, cambiada la sociedad española, con que tenían del mundo una visión diferente, y para expresarla necesitaban también un diferente lenguaje, volviendo, como reacción contra el culteranismo del siglo anterior, al equilibrio entre lengua hablada y lengua escrita. Tenían algo nuevo que decir, al menos eso se figuraban, y para ello debían hallar expresión nueva. No puede reprocharseles que no se dieran cuenta de esa necesidad, porque si se la dieron; lo que podemos reprocharles es la solución tan pobre que tuvieron para ella. Meléndez, por ejemplo, quiere que la poesía española hable "el lenguaje de la razón y la filosofía", así como también "poner nuestras musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thompson, Young, Rocher, Saint-Lambert, Haller, Cramer y otros célebres modernos", celebridades a quienes, con la excepción de Pope, nadie recuerda hoy. De los versos bucólicos, tan amanerados y falsos de materia como de expresión, pasaban los neoclásicos a las odas, tan frías y secas de materia como de expresión, aunque unos y otras satisfacieran en su tiempo el gusto de los lectores de poesía, o éstos, a falta de algo mejor, los aceptaron de buen grado.

Ahí tenemos un ejemplo de la dificultad a que antes aludíamos para conciliar tradición y novedad: la novedad de los neoclásicos es relativa y la tradición superficial. Se dirá que el siglo XVIII, escéptico y razonador, era poco favorable por lo tanto para la poesía; pero poeta razonador era Pope, y tenía, al menos, una lengua admirable; no: todo es favorable al poeta, aun en la época más adversa, si tiene el don de la poesía. Mas no por la pobreza literaria de la época deja de suscitarse el alboroto de las polémicas, o quizá la pobreza misma quiso compensarse con el alboroto de las polémicas; casi pudiera decirse que mientras más pobre es el ambiente literario más agitación promueve con las polémicas.

Pero al menos se debe a los neoclásicos el haber acabado con el culteranismo, que había llegado a ser entre nosotros la única expresión de la poesía. Es difícil hoy, después de haber asistido en 1927 al levantamiento del entredicho estúpido e ignorante que la crítica erudita (encabezada por Menéndez y Pelayo) había lanzado contra Góngora, imaginar hasta qué extremo el culteranismo llegó a ahogar toda posibilidad de renovación en nuestra poesía; el culteranismo, asociado a la superstición del estilo "noble", no sólo era una manera de decir las cosas, sino la única manera de decirlas: se había convertido en una fórmula literaria muerta, en algo académico. También debemos a los neoclásicos otra cosa: la resurrección de los clásicos de nuestra poesía. Azara edita de nuevo a Garcilaso en 1765, que desde 1622 no había vuelto a editarse; Mayans edita en 1761 a Fray Luis de León, que desde 1631 tampoco se había impreso. Entonces comienzan además las colecciones antológicas: el *Cajón de Sastre* (1760) de Nipho, el *Parnaso Español* (1768) de Sedano, que con gusto más o menos acertado resucitan tanta parte de nuestra poesía olvidada; y sobre todo la colección de *Poesías Selectas Castellanas* (1830-1833) de Quintana, aunque publicada ya durante el siglo siguiente. Si de la poesía primitiva no hay apenas muestra en esas antologías, la publicación de los *Poetas anteriores al siglo* XV (1779-1790) de Tomás Antonio Sánchez, que fué el primer editor del *Mio Cid,* suple con creces la falta, aunque a los lectores de entonces no les interesara mucho dicho tipo de poesía. Y si Feijóo, cuyo nombre no se recordaría al tratar de cuestiones poéticas, hace del entusiasmo elemento principal de la poesía, definiéndolo como "imaginación inflamada con aquella especie de fuego a quien los mismos poetas dieron el nombre de furor divino" (es inevitable el recuerdo de Byron, que al hablar del entusiasmo lo llamaba irónicamente *enthusimusy*), vemos ya lo que, aun dentro del neoclasicismo, va contra él y anuncia el romanticismo.

...el estilo oscila como un péndulo...



...la resurrección de los clásicos...

Otra transición en el curso de nuestra poesía moderna es el romanticismo, que en realidad fué entre nosotros tentativa fallida, como la de los neoclásicos, para hallar una visión y expresión poéticas en consonancia con la realidad de su tiempo. Los románticos, como los neoclásicos, quieren también "regenerar" la poesía, y que sintieran ese deseo es prueba de lo insuficiente que resultaba la labor realizada por los neoclásicos. Pero si éstos enarbolaron la bandera del "buen gusto", los románticos enarbolan la de la "tradición" olvidada o menospreciada por aquéllos. De ahí nuevas polémicas, aunque no tantas como durante el siglo anterior. Los más timoratos, los que aún tenían un pie en el siglo XVIII, hablan todavía de buen gusto al defender la literatura romántica, pero los jóvenes sólo hablan de resucitar la tradición.

Y podemos preguntarnos, ¿qué tradición? La nacional primitiva. Porque si el siglo XVII había caído en el "error" del culteranismo, el XVI, al aceptar e introducir en España el modo itálico había "desvirtuado" la tradición nacional. Pero esa tradición nacional que los románticos pretenden defender sólo la defienden por imitación, como los neoclásicos defendían el buen gusto también por imitación. Neoclasicismo y romanticismo no son entre nosotros sino dos movimientos paralelos de importación y remedo. Walter Scott inocula primero a nuestros románticos el gusto por el pasado medieval, de tradición y de leyenda, así como Byron les inocula después el gusto por el desplante y el exhibicionismo, cosa

esta última que entre gente tan teatral como la española hallaba ya terreno abonado y había de tener vida dura, subsistiendo hasta el modernismo y aun sobreviviéndolo. Al leer hoy el prefacio de las *Lyrical Ballads,* que probablemente nuestros románticos no conocieron, ni acaso oyeron nunca el nombre de Wordsworth, nos sorprende que la argumentación de éste con respecto a la poesía neoclásica inglesa sea más o menos la misma que la de nuestros románticos con respecto a la poesía neoclásica española, aunque ellos no se dieran cuenta clara de lo que decían.

Pero, ¿es qué se dieron cuenta tampoco de lo que el movimiento romántico significaba? Si recordamos cómo el romanticismo anima el pensamiento poético y metafísico de Novalis y, en otro terreno, la compenetración casi religiosa con la naturaleza que despierta en Wordsworth, no es posible sino concluir que nuestros románticos, como Byron y Musset, sólo buscaban ahí pretexto para su garrulería y *cabotinage*. Pensamiento, no tenían. En el prólogo que escribió Alcalá Galiano para *El Moro Expósito,* habla atinadamente de Alemania como país de origen del romanticismo, y dice que dicho movimiento "está enlazado con sistemas filosóficos llenos de misterio y de oscuridad". Y el pensamiento indudablemente asustaba a los románticos españoles más que el misterio y la oscuridad, porque éstas al menos las prodigaron, entre bambalinas y tormentas de guardarropía, como recursos escenográficos.

Dos actitudes, una poética y otra crítica, introducidas en España por el neoclasicismo y el romanticismo respectivamente, a saber, el sentimentalismo, originado en Rousseau y aliado a la indulgencia hacia los propios sentimientos (fueran de la índole que fueran, porque el sentimiento lo justifica todo, hasta la peor literatura, según los neoclásicos y sus descendientes), y la creencia supersticiosa en una literatura "popular", tomada por nuestros románticos de los teóricos del romanticismo alemán, han sobrevivido a ambas épocas y resistido hasta la nuestra, gracias a la tenacidad con que los poetas españoles modernos persistieron en la primera y los eruditos en la segunda. El sentimentalismo lo heredan los románticos de sus antecesores neoclásicos, pero lo llevan aún más lejos; y en cuanto a la creencia en una literatura "popular", que los alemanes defendieron frente al internacionalismo intelectual del siglo XVIII, halagando el patriotismo moderno con la defensa de la literatura nacional primitiva, representa para los románticos, en cambio, una reacción brusca respecto al desdén de los neoclásicos hacia la épica, la lírica de la edad media y el teatro nacional. Pero esa actitud, que en su día tuvo sin duda consecuencias beneficiosas respecto al conocimiento y estimación de nuestra literatura medieval, sostenida hoy anacrónicamente y exagerada hasta un extremo increible por los eruditos más reputados de nuestra tierra, se ha convertido en algo no sólo ya falso, sino absurdo.

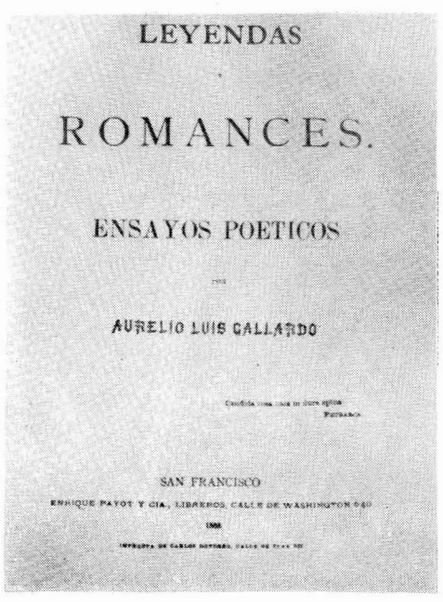
En resumen: si neoclasicismo y romanticismo fracasaron en España, al tratar de hallar expresión nueva para nuestra lírica, al menos hicieron evidente con su fracaso dicha necesidad; y unos y otros, al mismo tiempo, ayudaron a la integración del patrimonio lírico; los neoclásicos reeditando grandes poetas olvidados y los románticos creando el gusto por la poesía primitiva. En los capítulos siguientes veremos qué poetas del siglo pasado ayudaron primero a la tarea de ver y expresar la poesía nueva; y luego en cuáles dicha visión y expresión nueva se va abriendo camino. Es decir, a descubrir los orígenes de nuestra poesía contemporánea.

AMOR Y PATIOS

EN LA POESIA DE

Aurelio Luis Gallardo

Por Carlos VALDES



AURELIO Luis Gallardo, nace en León Guanajuato (1831); pero muy joven llega a Guadalajara. Esta última ciudad es el escenario de su despertar poético y de su amor contrariado. Su espíritu adolescente nutrido en lecturas románticas se desborda sobre la vida con vagos anhelos de libertad metafísica. José Espronceda es su autor favorito. Es fácil apreciar el efecto que produce en la mente impresionable del joven, los versos sonoros de aquel poeta español, temperamental, apasionado y escéptico. Esta es la tónica de los primeros poemas de Gallardo:

¡Yo no entiendo por qué lloro
la causa de estas tristezas
que en mi corazón escondo!

Fiel a sus modelos de vida romántica se enamora a primera vista. Elige para siempre. Su amor (él piensa) será el primero y el último. Sin tener en cuenta la realidad se entrega por completo a su naciente pasión:

Ya de Milton el ciego divino
hallé el paraíso, mi dulce ilusión;
¡te juro a la faz del destino
ser tuyo en la tumba, ser tuyo ante Dios!

En el amor no encuentra la felicidad, sino un placer dudoso. Se complace en la voluptuosidad del desastre imaginario. Contempla la naturaleza a través del cristal subjetivo de la melancolía romántica:

Los pájaros esta tarde
me pareció que lloraban,
las rosas se deshojaban,
sin gala alguna el vergel.
Casi un sudario de muerte
cubre a la naturaleza.
¡El mundo sin su belleza
sólo un cementerio es!

Las circunstancias de lugar y tiempo agravan las desdichas del poeta. En la Guadalajara levítica y patriarcal del siglo XIX, el padre de familia tenía el poder y el derecho (apoyado por las autoridades) de decidir el estado de sus hijos. Y ellos debían de obedecer fuera o no de su gusto la elección paterna. Cuando, como en el caso de Gallardo y su ama-

da, los jóvenes sostienen su noviazgo en las sombras, los sinsabores menudean. El poeta apegado al credo estético de revelar la vida íntima, a lo Byron, relata sus angustias. Gracias a esta tendencia autobiográfica se pueden conocer muchas de sus actitudes ante el mundo.

Anoche en hora tremenda
cumpliéndose mi presagio
quisieron por mucho tiempo
separarme de su lado.
Sostenía, rudo atleta,
terribles combates diarios.
La sociedad y mis deudos,
la justicia y sus aliados,
con fiero encarnizamiento
todos contra mí luchando.

Pero los obstáculos que se interponen a su amor, sólo logran robustecerlo. La cristalización stendhaliana es completa. Gallardo no invoca a la amada por su nombre propio, sino que la llama: ángel, arcángel, paloma, Elodia, y dice haberla amado en sueños aun antes de conocerla:

¡Surge a la luz, visión deslumbradora,
que he amado en la región de la quimera!
Yo te ví en el alcázar de la aurora,
tú me anuncias la dulce primavera,
rozaron al pasar tus grandes alas
las misteriosas cuerdas de mi lira;
deténte, arcángel, que en el olor que exhalas
ebrio de encanto el corazón lo aspira.

En el prefacio de su libro *Leyendas y romances* anuncia el propósito de conmover a los lectores: "Una sola cosa anhelo al publicar lo que escribo: conmover". Y luego se declara romántico: "Mis versos no tienen un carácter filosófico marcado, son únicamente la expresión espontánea y sentida de mis impresiones fugitivas". En las citas anteriores creo que queda demostrado en forma suficiente el carácter espontáneo y sentido de los poemas de Gallardo; pero él afirma que sus poesías además de "eróticas", son "descriptivas". Algunos críticos piensan que el valor estético de su poesía palidece ante el sólo mérito descriptivo del color local, ya que sus poemas contienen un variado acervo de costumbres, paseos, fiestas, crónicas de la vida tapatía del siglo XIX. Pero más bien, creo que el valor meramente descriptivo, de él o de cualquier otro, es nulo; un prosista puede superar con facilidad a un poeta en esta baja forma, hoy encomendada a los periodistas.

Pero hay un estilo de crónica poética que se aleja de las formas reales, y más bien describe el sentimiento del artista. Los románticos fueron maestros en esta clase de poesía: unos reflejaron sus sentimientos en panoramas de países o épocas remotos; otros se limitaron en sus respectivos pueblos natales, a configurar la correspondencia de las formas de la naturaleza propicias a sus estados de ánimo. A este último tipo pertenece Gallardo.

En el norte, los poetas sueñan junto a la chimenea, el calor del hogar en las prolongadas noches de invierno invita al ensueño. En cambio, en los países cálidos, el patio fresco e insomne es el escenario ideal del amor y el sueño, más antaño en las provincias, donde se puede decir que no se construían casas con patio, sino patios rodeados de corredores y cuartos.

Casi no hay un poeta de fin de siglo y principio del presente que deje de aludir directa o indirectamente a los patios, lugar común de la poesía de aquellas épocas. Citaré un fragmento de un poema de la primera cosecha de Ramón López Velarde, quien nos hace sentir como ningún otro, el hálito fresco de las cosas provincianas:

Honda es la paz... Pero la angustia crece
al mirar que no vuelves. Hace ruido
el viento entre las hojas, y parece
que en el patio se quejan los difuntos...
¡Es el *naranjo* que al temer tu olvido
me está invitando a que *lloremos* juntos."[1]

Gallardo es también un devoto de los patios, su gusto romántico por la naturaleza artificiosa de los jardines lo inclinan a describirlos con detalles nímios, frente a ellos tiene la misma actitud anímica que López Velarde, casi idéntico tono de voz. Cotéjese el llanto del árbol con el del zenzontli de Gallardo, que luego escucharemos. Ambos poetas aprecian las notas melancólicas del mundo desolado de la provincia; sólo que López Velarde, se ha liberado por completo del neoclasicismo, y su actitud es retrógrada, se fuga hacia el pasado, es un poeta reaccionario en todo el sentido de la palabra.

Dicen que toda la noche
se escuchan allí los cantos
de un peregrino zenzontli,
que cogieron en el campo.

Es difícil encontrar otro poeta que ame más los patios que Gallardo. Es impresionante el número y el afecto especial que pone en la pintura de sus patios casi palaciegos, pequeños parques botánicos y zoológicos, engalanados con fuentes, mosaicos, aves, estatuas, enredaderas, macetones.

Describe los patios de su casa con la peculiar sintaxis neoclásica, y con los tibios adjetivos calificativos que son tan del gusto de su escuela. Diríase que el calificativo ideal de los románticos sería el que no alterara al sustantivo:

Y la alcoba tiene vista
a un jardín con pajarera,
de en pilastras de azulejos
hay *magníficas* macetas.

Tres *gentiles* corredores
lo abrazan, que no lo estrechan,
y en el aire los suspenden
columnas de fierro *esbeltas,*

El comedor a este sitio,
cuya hermosura recrea,
abre de *ricos* cristales
sus *elegantes* vidrieras.

Separa los *grandes* patios
un frontispicio de piedra,
con *anchos* cornizamentos
y ornamentación *soberbia.*

Salvador Novo, en los patios de Gallardo, podría encontrar numerosas presas para su colección de *Las aves en la poesía castellana:*

Silban las pintadas mirlas,
y más dulce que la miel
regalan su blanda música
tiernos zenzontlis después.
Las pardas tórtolas dicen
romanza de amor cruel,
que expresa en sentidas notas
melancólica viudez.[2]

Su canto es crepuscular, fino y sutil, puede unirse sin violencia al del resto de las aves de la lírica mexicana. Pienso que Castro Leal no protestaría. La autencidad de Gallardo reside en la armonía de sus poemas con su manera de ser, que no desdice el temperamento del mexicano: melancólico y rebelde, educado y amante de la dialéctica. Gallardo en sus poemas es mexicanísimo aun en los diminutivos que usa en los títulos: "El aguacerito de Zapopan", "Su casita", "La esquilita del Carmen", "Las barranquitas del Carmen. José Cornejo Franco que presta atención a las corrientes literarias en que se expresa Gallardo, las encuentra de profunda mexicanidad:

"Si alguna expresión pudo incrustarse sin esfuerzo en la sensibilidad mexicana, y le es connatural, fué la del barroco, que se detuvo con el neoclásico, para volver renovado con el romanticismo, trayendo los mismos excesos y la misma exuberancia, y sobre todo idéntica actitud ante la vida".

Gallardo encarna el modo de sentir y actuar de toda una época, es un rebelde que desprecia la élite social a que pertenece; aunque su familia es tradicionalmente conservadora, él milita en las filas del partido liberal, escribe literatura de combate contra los imperialistas. Su drama *Los mártires de Tacubaya* es quemado en público, a él se le sentencia al destierro, condena que cumple en los Estados Unidos. Reacciona contra el pasado, ama el presente, y se proyecta en el mañana, donde espera encontrar la felicidad. En literatura guarda una actitud semejante: reacciona contra los clásicos en que fué educado; aunque los respeta y recibe de ellos el influjo que es natural; pero lucha por una expresión más adecuada a sus sentimientos, por una nueva manera de sentir y valorar la vida.

Gallardo vive para los sentidos; no intenta la poesía metafísica, ni tiene fe en el intelecto. Piensa que la salvación del hombre está en los sentidos. Cree en el romanticismo, no como escuela o moda, sino como concepción peculiar del cosmos. La ilusión en él, como en otros muchos es completa: no son románticos los poetas sino el mundo que los rodea, ellos simplemente hacen notar esto a los espíritus menos perspicaces:

un patio que baña en silencio
romántica luna;

Gallardo muere en los Estados Unidos, en Napa, condado de California, a los 38 años de edad; poco antes de su muerte escribe presintiendo su fin:

Este cantar de lágrimas perdona.
En él una alma triste se refleja,
que es de ciprés y adelfas mi corana
y una incurable enfermedad me aqueja.

Pero ni el tiempo ni la distancia borran el recuerdo de su amor, la edad no trae ningún cambio en sus puntos de vista, su melancolía persiste, la construcción verbal es casi la misma:

Pocos realizan el amor primero,
y aquel que triunfos y ambiciones logra
en honda lucha, afán perecedero,
siempre el primer amor se le malogra.

En conclusión: Gallardo es un poeta apreciable que posee varias virtudes de su época, y en particular del mexicano; pero no tiene fuerza suficiente para crearse un universo poético, cerrado y total, se contenta con la perfección de los poemas en sí mismos, sin preocuparse por la continuidad metafísica. No tiene la voluntad de romper radicalmente con su medio, hace concesiones a su familia y a la tradición académica. A pesar de estas limitaciones Gallardo puede reclamar la autenticidad, cuando logra librarse de metáforas e imágines hechas, y ataca desde adentro el problema poético. Su originalidad no está en una determinada imagen o giro afortunado, sino en el continuo fluír poético que los románticos llaman inspiración. Uno tras otro sus versos fluyen en un constante diálogo del poeta con el mundo, originalidad que no comprenden los críticos neoclásicos

que solo la ven, en el brillante apego a las reglas de la antigüedad, ni los críticos de hoy que juzgan la poesía de acuerdo a un nuevo academicismo, la poesía de moda, y olvidan las referencias de tiempo y espacio.

No pretendo agotar la riqueza de la poesía de Gallardo, al que interese en mayor número de datos lo remito a su libro *Leyendas y romances*, San Francisco (1868), reimpreso en Guadalajara (1952). Poemario de donde recojo todos los fragmentos de los poemas citados.

Leyenda y romances contiene poemas fechados entre 1850 y 1867, y sus otros poemarios están editados dentro de este período. Por lo que creo que su estado de ánimo puede variar con los sucesos felices o desgraciados, pero su visión del mundo de principio a fin debe de ser la misma.

1 El fragmento de este poema está tomado del libro de Emmanuel Carballo, *Ramón López Velarde en Guadalajara*. Guadalajara, 1952. pp. 38-39.

2 "melancólica viudez", prefigura la peculiar tónica Velardeana.

EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

DON ARTEMIO DE VALLE-ARIZPE

Por Mario PUGA

AL trasponer el umbral, admitidos en su apacible casona por don Artemio de Valle-Arizpe, hemos traspuesto las lindes del presente para ingresar en el pasado. Reina aquí la Colonia, y en ella uno de los más fecundos escritores mexicanos de nuestros días, cuya vida dedicó a la recreación de aquel ambiente y aquellas costumbres y personajes. Don Artemio —67 años, alto, porte caballeresco, piel sonrosada— es, en sí mismo, el redivivo personaje de más de uno de sus relatos. En su jovial y hospitalaria actitud nos recuerda a su don Rafael Rivadesella, protagonista de su narración "Las flores del pino".[1]

Rodeado de las cosas que ama, obras de arte y muebles coloniales del más exquisito y refinado gusto, goza del ambiente en que desenvuelve su vida metódica y tranquila, sin más preocupación o interés que devolver a la luz lo que siglos atrás fuera luz: Personajes de convento, de Corte o de callejuelas sombrías; pasajes de la vida de la Nueva España, hechos y sucedidos singulares, cuya prestancia procede de la magia de lo maravilloso que les acompaña.

El tradicionalista mexicano es ejemplo cabal de escritor que se abstrae del mundo contemporáneo para adentrarse en la realidad pretérita. No es ésta una actitud exclusivamente romántica. No llega al pasado por el simple impulso del sentimiento; es por la vía del estudio, que le ha dado un sólido conocimiento del objeto de sus preferencias. Si bien es cierto que la vuelta al pasado es, fundamentalmente, gesto romántico, a este gesto se añade una sincera vocación histórica, y un no oculto desinterés por las cosas del presente. Don Artemio de Valle-Arizpe no es un aficionado de la tradición; es él mismo, personaje de la historia que le embebe y le recrea, le mueve a la vida y al estudio, causa y objeto de su actividad de escritor. Vive, pues, en la más completa ascepción, en el pasado. Es un tradicionalista por naturaleza, más que por afición.

Desinterés por el presente

—Soy apolítico, pero no soy ajeno al hombre y sus tribulaciones— nos dice.

—Reconozco que la búsqueda del pasado, allá por los años agitados de la Revolución maderista, fué un modo de escapar al imperio de la *canallocracia*. El caos que me rodeaba, hizo de mi vocación histórica el objeto único de mis preocupaciones.

Le recordamos que en alguna época de su juventud participó de la política.

—Sí, en los finales del régimen del general Porfirio Díaz. Mi padre, también un apolítico dedicado a sus negocios particulares, fué designado por don Porfirio gobernador de mi Estado natal, Coahuila. Mi padre se rehusó con empeñosa terquedad, pero el General sabía lograr sus propósitos. Emplazó a mi padre a escoger entre su amistad y, entonces, colaborar; o ser su enemigo, y atenerse a las consecuencias. Mi padre no podía perder el amigo y aceptó. Así vine a ser yo, un joven de veinte años, persona de posibilidades políticas. —Hace una pausa, sobre el rostro se extiende una sonrisa plácida, de recuerdos lejanos—. Para mí fué una sorpresa, no diré que desagradable. Sencillamente no me interesaba. Un día recibí un telegrama. Se me comunicaba haber sido elegido diputado nacional por el distrito de Comitán de las Flores, Chiapas. No tenía ninguna idea de la política. Sólo siete meses hacía que optara el título de abogado en la Escuela de Jurisprudencia de la Universidad Nacional. Mi nombramiento era un beneficio inesperado. No sabía qué hacer. Mas creí de mi deber aceptar el cargo y cumplirlo, en mi modesta medida. Mi suplente de esta diputación fué un novelista brillante y fogoso, don Emilio Rabasa.

Nos mira interrogante. Guardamos silencio. Y agrega:

—¡Qué quieren ustedes! Así se manejaba la política de la época.

Don Artemio no se ha animado poco ni mucho durante este relato. Muy erguido sobre el duro sillón frailero de recto espaldar de añosa encina, habla casi sin gesticulaciones. Es un caballero de ascéticos modales.

Al producirse la revolución de don Francisco I. Madero, don Artemio abandona su fugaz papel político y se dedica a su profesión de abogado. Fué ésta, también, una actividad que no le satisfizo. Nos dice un poco burlón:

—Guardo mi título de abogado como México guarda la estatua ecuestre de don Carlos IV, como un adorno. Mi vocación profunda era el estudio de la historia, particularmente la de la Nueva España y comienzos de la República.

Con posterioridad don Artemio viajó largamente por Europa. —Mi primer viaje fué como Secretario de nuestra Legación en Madrid, y más adelante ocupé cargos análogos en Bélgica y Holanda. De aquella época guardo el recuerdo de mis investigaciones en los archivos peninsulares, que contribuyeron mucho a encauzar definitivamente mi ambición de escritor. Después formé parte, junto con Alfonso Reyes, de la Comisión de Estudios Históricos de la que era jefe don Francisco A. de Icaza y en seguida me reintegré de nuevo a la Legación, igual que Reyes, durando en ese puesto cosa de cinco años.

Amado Nervo y la "Revista Moderna"

—Conocí accidentalmente a Amado Nervo. Una mañana, camino de mi Escuela de Jurisprudencia, pasaba yo por la calle de la Perpetua, hoy Venezuela, cuando de pronto salió de una casa de por ahí un señor a toda prisa, quien me dijo: "Joven, por favor busque usted un médico, pues a mi madre le ha dado algo." No fué para mí difícil cumplir con el urgente ruego, pues en la esquina estaba y aún está, la Escuela de Medicina de la que salí con dos estudiantes. Al día siguiente creí por cortesía preguntar cómo estaba la enferma y me enteré por boca del mismo señor, que ya se encontraba bien. Me dió su nombre y me quedé pasmado al oírlo: Amado Nervo. Me preguntó en seguida qué estudiaba, le dije que jurisprudencia y rodando luego la conversación fué a dar a la literatura y le manifesté que era su constante lector, que muchos de sus versos me los sabía de memoria y era su admirador fervoroso.

—Me invitó a volver a su casa y cuando fuí a los pocos días y después de conversar un rato, me dijo que había visto que estaba yo muy enterado de cosas literarias de México, España y Francia; y que si yo escribía y le manifesté que, en efecto, escribía cartas a mi familia pidiéndole dinero, y que componía cuentos (lo de los versos me lo callé por pudor). Me pidió que le mostrara alguno y días más tarde le llevé el titulado "Los últimos deseos de Nerón". ¡Dios nos valga! Se lo leí y lo oyó con bondadosa paciencia. Lo elogió y me dijo que lo acompañara y fuimos a la calle de Cordobanes en donde estaba la redacción de la "Revista Moderna". Allí me presentó con su director y dueño, don Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada y Julio Ruelas, a quienes le dijo Nervo: "Oigan esto que les voy a leer".

—Les agradó o lo aparentaron, que fué lo más probable, el engendro ese; me dijo Tablada unas frases halagadoras y otras Valenzuela, quien dijo a Ruelas: "Toma eso e ilústralo." A poco apareció publicado en la "Revista Moderna", sin ilustraciones de Ruelas, pero, en cambio, con este encabezado: "Autores que comienzan", que puso el propio Valenzuela o, acaso, Amado Nervo.

—Este cuento y otros por el estilo que compuse, estaban influenciados visiblemente por la lectura del libro de Julio Lemaitre "Al margen de los viejos libros". Esta publicación en la "Revista Moderna" en la que no escribían sino los primates de la literatura de esos tiempos, me valió la cordial antipatía de varios compañeros de la Escuela de Jurisprudencia y principalmente de uno, muy ampuloso, cuyo nombre no digo, se me engalló y me reclamó con mucha retumbancia de palabras "que por qué diantres a mí me publicaban cosas en esa singular 'Revista' y no a él que ya estudiaba cuarto año de Leyes y escribía sonetos." Le contesté, humildemente, que ya que tenía esos grandes y singulares méritos, esperara por ahí cerca de la casa de Valenzuela o de la de algún otro redactor, para ver si se necesitaba algún médico para alguno de su familia a quien le hubiese dado cólico o ataque.

La amistad con los Palma

Recuerda con satisfacción y deleite su estancia en Madrid, ciudad en la que hace entrañable amistad con dos de los hijos de don Ricardo Palma, el gran tradicionista peruano. Angélica, la inteligente conservadora de los papeles paternos, y Clemente, el fino y rico cuentista, le avivan los ruegos de su amor al pasado. Aunque conocedor de las *Tradiciones peruanas* —que fuera también lectura de su juventud— es al contacto de los hijos del autor peruano, que descubre el espíritu jovial, irónico y no pocas veces satírico del travieso cronista. El ánimo de don Artemio, más dado al misterio de las cosas sacras, movido por su amor ascético y su interés por los místicos españoles, encuentra un estímulo más para el tratamiento ligero y amable de numerosas anécdotas coloniales mexicanas.

Por otra parte, de la erudita inteligencia de don Luis González Obregón había recibido ya aliento para su apasionada búsqueda de la tradición novohispana.

—Por los años de la primera década del siglo —recuerda—, fatigaba con frecuencia la atención de don Luis González Obregón, a quien considero mi maestro en los achaques históricos.

De él recibe el apego a las fuentes de primera mano, el trato cuidado y elegante de las informaciones y el gusto por la reconstrucción fiel de ambientes y circunstancias.

Otra influencia que aprovecha al sensible espíritu de don Artemio es la brillante generación española del 98. El espíritu suyo coincide en el interés por el conocimiento del pasado nacional que mueve a los más destacados escritores de esa generación, bajo el ejemplar estímulo de don Francisco Giner de los Ríos en el Instituto de Enseñanza Libre. Como en los casos de Valle-Inclán y de Azorín, de don Miguel de Unamuno y del mismo don Manuel Azaña, don Artemio va al pasado nacional en busca del venero profundo del alma popular, queriendo desentrañarla en la muestra de sus costumbres, en la ejemplaridad de sus más altos varones, en la dedicación a obras edificantes. Pero de ellos le diferencia, como de don Ricardo Palma, su apego a la Religión. Esta nota lo acerca, por otra parte, al marqués de Villaurrutia, autor de celebradas obras históricas.

Don Artemio no es un libre pensador, ni siquiera un hombre con audacias agnósticas y pretensiones liberales. Es de una pieza: conservador, sólidamente formado en el Colegio de San Juan que regenteaban los padres jesuítas en su natal Saltillo, se mantuvo fiel al ambiente católico del hogar paterno. Mientras que don Ricardo Palma, por ejemplo, se ríe de las costumbres, hace cuchufletas de los milagrosos sucedidos coloniales y no respeta las pretendidas alcurnias y mayorazgos virreynales —a los herederos republicanos de esas viejas casas de abolengo y rancios títulos—, don Artemio cree en los milagros, los narra con unción devota, y de ellos extrae siempre una conclusión moralizadora. Ricardo Palma es, por el contrario, con más propiedad un *tradicionista,* hombre que acude a la tradición para crear un efecto renovador, destruyéndola con su fuerza irónica y satírica. Don Artemio es en cambio, un *tradicionalista.* Cuanto sus manos tocan y su pensamiento piensa, se hacen tradición, cobran el lustre y el colorido vetustos de lo histórico, o, por el contrario, cuando la historia se convierte en leyenda entre los vuelos de su fantasía católica, revive la tradición como pasado, le da nueva vigencia.

El resultado es que en tanto las "tradiciones" de don Ricardo Palma fueron la mejor y más piadosa muerte de un pasado colonial caduco en los agitados años republicanos del Perú, en don Artemio de Valle-Arizpe es nueva partida de bautismos y espaldarazo que arma caballeros a los trasgos antañones. La aristocracia de México venida a menos, puede renovar sus sueños con las páginas tersas y candorosas de don Artemio. Pero, los anémicos herederos de la aristocracia peruana encontraron en la de don Ricardo, regocijo los menos, ironía y amargor los más. Al fin y al cabo, don Ricardo Palma era hombre del llano y mulato; don Artemio, de prosapia y blanco. Don Ricardo amaba al mestizo, don Artemio ama sin reservas al blanco. Una hojeada a sus páginas nos da esta evidencia: todos sus protagonistas son españoles peninsulares o criollos, pero en todo caso blancos, de rubias cabelleras, de claros o azules ojos, de modales atildados y buenos guardadores de fama y fueros.

El culto al pasado

Don Enrique González Martínez, que calificara a don Artemio de ser "nuestro primer novelista colonial", descubre bien lo que venimos diciendo:

"Vivió usted desde su mocedad en la Colonia; asistió a los saraos de los virreyes; se interesó por los personajes que desfilaron por la Nueva España durante tres centurias; anduvo en las intrigas de la Corte, trató con arzobispos, frailes y visitadores; bebió jícara tras jícara de chocolate y se hartó de almibaradas golosinas en conventos de monjas; asistió a toma de hábitos de profesas; oyó a nuestra Sor Juana decir lindezas ante el severo claustro de los doctores; tuvo aventuras con tapadas en callejuelas tortuosas; desnudó el acero frente a la luz que ardía junto a la imagen llagada de un Cristo de retablo... Y uno de tantos días, por uno de esos milagros en que usted cree a pie juntillas o por artes mágicas que usted se cuida de poner en duda, se nos descolgó en este siglo de submarinos y aereoplanos y en esta ciudad antes de piedra y ahora de alfeñique". [2]

Y don Carlos González Peña dice: "es el creador de la novela artística de ambiente colonial". [3]

Don Artemio es, en efecto, hombre del pasado, que le habita en todos sus momentos. El habita, asimismo, en el pasado. Mas, ¿cómo es que se convirtió a este culto de modo tan acendrado y cabal?

—Este amor que tengo por las cosas pasadas procede de mi infancia— nos explica. Siendo niño, en la casa paterna gozaba ya con la contemplación de un par de estribos en cruz, finamente cincelados; unas espuelas de largas agujas para herir los ijares de la cabalgadura, que igual servían al caballero para defenderse de un ataque; despertaron en mí

la curiosidad por la Conquista y la Colonia.

De la contemplación de objetos de arte y las artesanías coloniales el joven Artemio pasó a la admiración y la lectura de viejos infolios iluminados.

—De entre los libros de mi padre preferí aquellos. Recuerdo aún los grabados de imponentes castillos, de caballeros armados y de vírgenes y santos medievales. Conservo viva en mi memoria una preciosa estampa del rey Asuero, de grande y rizada barba patriarcal que llenó mi imaginación.

El paso siguiente fue la lectura asídua y voraz de los clásicos españoles. El Siglo de Oro, desde místicos y ascéticos hasta la picaresca y la comedia de costumbres fueron caudalosa fuente en la que bebió grandes incitaciones, que en vez de aplacar su red de pasado, le movieron a entrar en sus propios empeños. Don Artemio reconoce que entre las lecturas que más han influído en la formación de su gusto literario y en determinar su vocación, se cuentan: *Escudero Marcos de Obregón, El Lazarillo de Tormes* y *Vida del Buscón don Pablos;* trilogía de la picaresca que más se grabaron en su espíritu juvenil. Pero, señoreando por encima de toda la literatura clásica, están las aventuras del iluminado don Alonso Quijano.

—Mis primeras lecturas del maravilloso personaje de don Miguel de Cervantes —nos explica— me hicieron reír; pero en la medida que me adentré en la hondura de sus empresas y desatinos, pasé de la risa a la tristeza y del regocijo a la compasión.

Se unen a estas influencias peninsulares, las de autores mexicanos. Don Artemio se entusiasma recordando las páginas de *El Periquillo Sarniento* y su emoción es visible al recordar versos y prosas de Sor Juana de Asbaje.

—Vea —nos dice mostrándonos los tres tomos lujosamente encuadernados en antigua piel española—. Esta es la edición de 1709 de sus Obras Completas. Aquí ha trabajado el doctor Alfonso Méndez Plancarte, mi dilecto amigo recién desaparecido, los textos que su erudición ha sabido restaurar para las Obras Completas que está publicando el Fondo de Cultura Económica.

Desinterés por el presente

En los años de la lucha revolucionaria, don Artemio es de los pocos que se mantienen al margen de la contienda, desinteresados de la lucha en sus días, él, como Ermilo Abreu Gómez, don Francisco Monterde, don Manuel Toussaint y otros más, dedican sus esfuerzos al estudio histórico nacional. Reaccionan, al mismo tiempo, contra la bohemia romántica, aquella de alón, chambergo, largas cabelleras, corbata negra papillón. Por estos años es más un auditor que escritor. Son años de aprendizaje y observación. En alguna oportunidad don Enrique González Martínez lo recuerda: "Va usted rompiendo aquellos largos años de pereza literaria en que su hoja de servicios de escritor se hallaba en blanco o casi en blanco. Y es que tuvo usted la cautela del que no quiere salir desapercibido a los campos del arte, sino preparado y dispuesto. Entró primero en la vida y el alma de la Colonia, y hasta que no la hizo suya, no vino a contárnosla en su buen romance sápido y oloroso." [4]

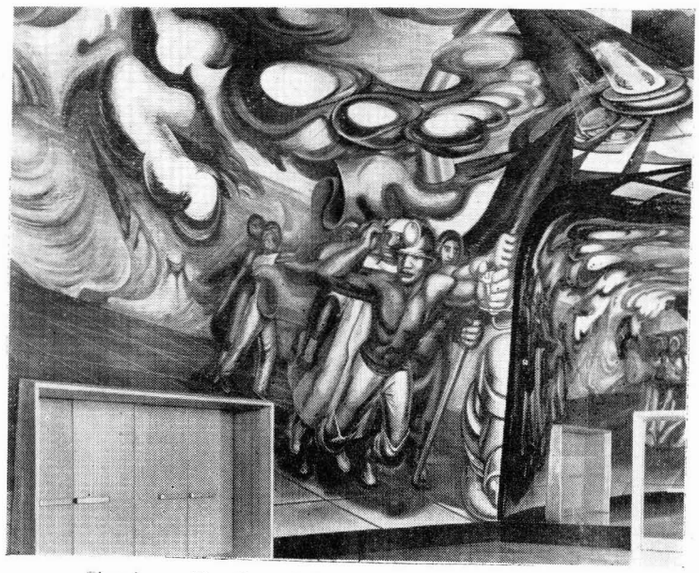
Tan prolongado había sido el silencio de don Artemio que se le consideraba sólo un "literato de ambiente", de aquellos que sienten y viven el arte, pero no escriben.

Mas estos largos años de observación y aprendizaje conocieron de esfuerzo y tentativas frustradas. Don Artemio nos cuenta con sencilla franqueza:

—Aun siendo muy joven, escribí dos libros. Uno de ellos fue una novela que titulé "Entre el oro en la Parva". Era un feo producto del realismo español y del crudo naturalismo francés. Cuantas veces lo leía menos satisfecho quedaba. Decidí romperla y, así, sus páginas las entregué alegremente al viento.

Del grupo de amigos de los años de la segunda década del novecientos, sólo don Artemio se dedicó al género de la tradición, la leyenda y la historia noveladas. Logró hacerse de un lenguaje adecuado. Su léxico es rico y abunda en términos de la época de sus asuntos. Aunque este gusto por lo arcaico del lenguaje crea, sin duda, dificultades a no pocos de sus lectores. Comprendiéndo-

(Pasa a la pág. 32)



Siqueiros: *Mural en el Hospital de la Raza (lado sur)*

ARTES PLASTICAS

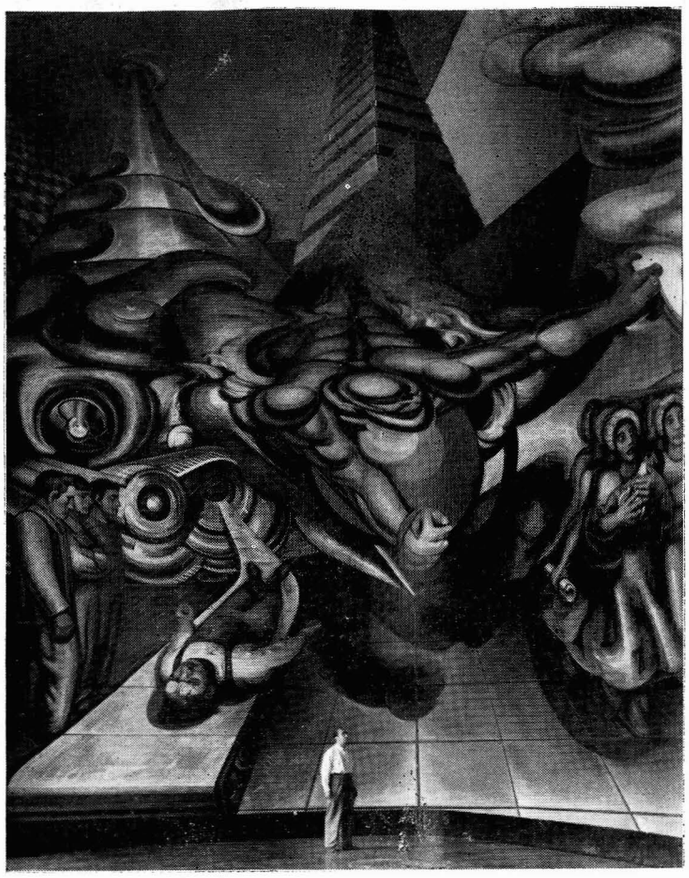
Por J. J. CRESPO DE LA SERNA

Siqueiros: *Mural en el Hospital de la Raza (detalle)*

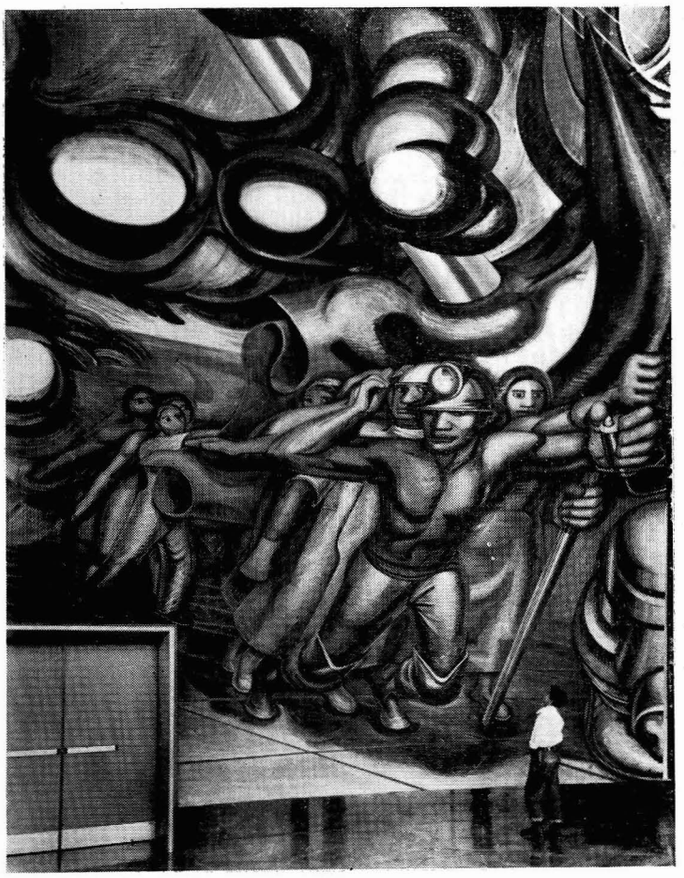
DESDE el momento en que el pintor de antes y de ahora escoge el espacio intacto de un lienzo de pared, lisa y uniforme, o la luneta que remata un vano, o la comba de una cúpula o techo abovedado, tiene ante sí la tarea de resolver muchos problemas. Esto es obvio y no es la primera vez que se dice. Sólo quiero aquí recordarlo porque se olvida —y cómo— hasta por los propios pintores. Para abordarla con éxito y con honradez artística hay que meditar mucho, experimentar mucho, estudiar mucho, pues indudablemente su carácter específico entraña grandes responsabilidades estéticas, profesionales y sociales.

Uno de esos problemas —ya lo sabemos o debíamos saberlo— es que tal realización no está limitada a un ámbito doméstico, es decir: ni por sus dimensiones ni por su temática podría seguir siendo un objeto más de una casa, palacio o iglesia. El tamaño exige, paradojalmente en apariencia, menos libertad de lo que se ha estado haciendo en la pintura destinada al hogar. El lugar en que va a estar esta clase de pintura acrece ipso-facto su alcance de perspectiva y hace imprescindible ir a las mayores síntesis posibles (de ahí el error que siempre ha constituído el proceso demasiado descriptivo y detallado, porque se pierde por completo su efecto, contemplado el cuadro a la distancia).

La pintura de caballete o la estampería grabada, que sucedieron en cierta época de la historia a la mera pintura mural, después del Renacimiento sobre todo, no son menores que ésta en sus resonancias y efectos, claro está. Pero, en cierto



... Una de sus mejores obras ...



... llevó la teoría a la práctica ...

sentido —ya el simil ha sido usado— son respecto a la pintura monumental, lo que la música de cámara a la gran orquestación. Y si bien es verdad que en otras edades ha tenido preponderancia —y aún la sigue teniendo— hay que confesar que no es el único vehículo de expresión, y que existe siempre, o debía existir, la necesidad de la modalidad mural en pintura. Acaso más en este tiempo, en que el tráfago creciente y la complicación de la vida del hombre propician esas demostraciones del arte, destinadas a ser vistas y apreciadas por mayores núcleos de gente. Vuelve a repetirse, sólo que en otros términos, el fenómeno dialéctico de una especie de oferta y demanda —en realidad necesidad de comunicación, *comunión*— entre pueblo y artista, como en las épocas mayores de la historia antigua del mundo que no es imprescindible enumerar.

Este sería otro de los puntos que debe tener en la mente el que se dedique a hacer "pintura mural", y que no es más que una derivación lógica del primer enunciado que es la máxima simplificación formal dentro de una vigorosa y convincente expresión, naturalmente. Este tiempo ha menester de su presencia, pues, con términos nuevos, adaptados al vivir actual. Ambos problemas son correlativos. Y, al tratar de analizar una de las más recientes pinturas murales de

Strauss: *Gato*

David Alfaro Siqueiros, estoy realmente siguiendo razonamientos suyos emitidos en diversas ocasiones, pues justo es declarar que, no obstante incurrir en desorbitadas manifestaciones a veces, es uno de los pintores modernos que con mayor entusiasmo y tenacidad ha procurado desentrañar el verdadero carácter de este módulo del arte pictórico, para sacar conclusiones aplicables a nuestro tiempo. No sé si lo hago consciente o inconscientemente. No lo estoy leyendo ni escuchando ahora. Acaso

Velázquez: *Pareja de indios*

muchos de sus postulados sean tan lógicos que uno, al especular sobre estos temas, coincida con él, en muchos puntos.

Aparte de lo ya expuesto, es evidente que existen otros requisitos mínimos (aquí sólo se plantean algunas fases del mecanismo, que en verdad requeriría un ensayo de mayores proporciones): primero, conformación formal del asunto al estilo del edificio que se va enriquecer con este aporte; o acuerdo previo para tal fin, concluído con el arquitecto, como se ha intentado últimamente, aún de un modo muy incipiente; segundo, concepción del asunto, en función del mismo edificio, de su ubicación, y más que nada, de las necesidades y problemas del país; tercero, realización, con los materiales adecuados, ya sea de la pintura destinada al interior o al exterior (en este proceso va envuelto, entre otras cosas, la cuestión para mi muy importante, de las armonías de color de toda la pintura en su totalidad).

Pero la pintura mural no es sólo un vehículo excelente para la comunicación que el pintor ansía, sino que cumple una función que se deriva de su misma esencia espectacular y de gran escala: es decorativa —debe ser decorativa, aún más que cierta pintura de cámara— entendiendo por esto que llene las condiciones de equilibrio y efectismo capaces de atraer y concentrar la atención de la

gente que la ve. Si esta pintura se concibe únicamente en su aspecto decorativo, por otra parte, entonces el resultado no es completo sino parcial, es decir, no satisface todas las exigencias del arte en que el contenido y el continente deben acordarse puntualmente.

¿En qué medida se ajusta la reciente obra mural de Siqueiros en el Hospital de la Raza a los postulados que de modo tan sumario evoco? Me aventuro a afirmar que, de todo lo que se ha hecho en México hasta la fecha, se trata —aún en el caso del propio pintor, en sus anteriores *avatares*— de una de las realizaciones más satisfactorias, desde un punto de vista evolutivo y estético. Los ejemplos mejores de la pintura mural contemporánea de México, no pueden ser juzgados como valores absolutos, desde luego. Sus excelsos autores han cumplido una dificilísima misión: la de abrir el camino y señalar una *ruta* — no la única como ha querido señalar Siqueiros, pero sí quizá de las más cercanas a una adaptación racionalista de la pintura, a sus fines específicos, en todo el mundo. Siqueiros, en cierto sentido, avizora ya desde los veintes —en su "Angel" pintado en el techo abovedado de la escalera de la Preparatoria— algunos de los problemas de perspectiva que después ha estado incansablemente investigando y tratando de resolver sobre bases nuevas.

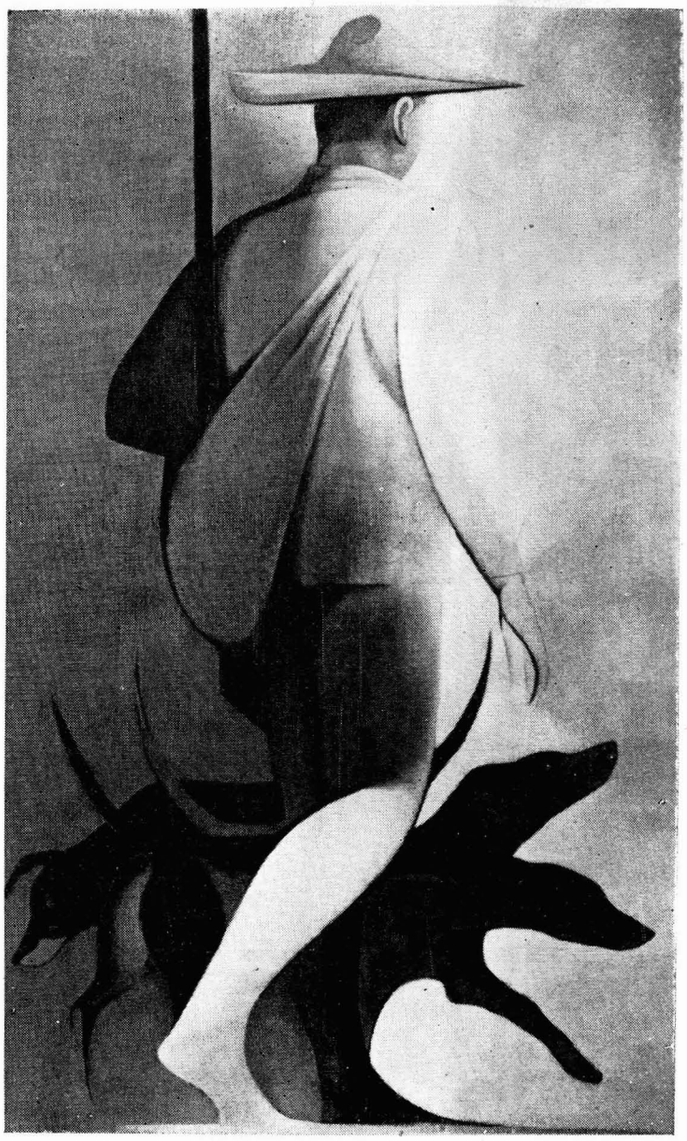
Aceves Navarro: *Hombre acostado*

... arte peruano ...

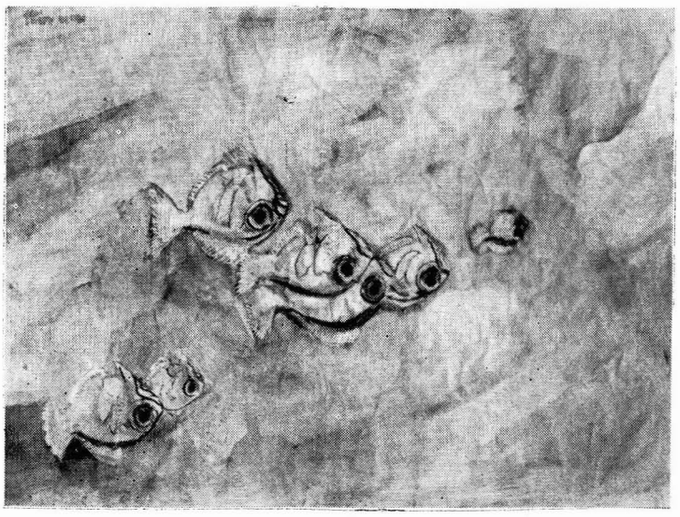
El dios de la agricultura

En la pintura de que me ocupo el pintor logra ajustar bastante bien sus teorías y observaciones estético-técnicas a su realización. Acaso con mayor libertad y coherencia, me figuro, que en la Escuela chilena de Chillán; y, desde luego, más que en otros de sus cuadros murales recientes, sin excluir a sus obras experimentales de la Ciudad Universitaria. Cuando ví en estado de formación esta pintura tuve una impresión nada halagadora. Me pareció una cosa efectista y rebuscada. Ahora la veo con otros ojos. Mejor dicho, desde el día en que se inauguró con toda solemnidad. Me parece ahora una unidad acabada y llena de cohesión. Es un paso adelante en el terreno de la pintura mural. Es un ejemplo de perfeccionamiento de su lenguaje plástico, no hay duda.

En primer lugar ha sido acertada la elección de un vestíbulo anchuroso y lleno de luz. En segundo lugar, el pintor que estriba en gran parte la resolución de los problemas específicos de una decoración mural en la proyección de sus líneas de construcción principales, logró con la cooperación de un arquitecto inteligente y sensible —Enrique Yáñez— adaptar el paralelepípedo de dicho vestíbulo en una especie de gran cascarón, en cuya superficie cóncava, elíptica, ha podido desarrollar su esquema general de una perspectiva esférico - rectilíneo - accionante —digamos— en virtud de la cual, la mano traza curvas que a diversos puntos de observación van transformándose, y dando efectos que corresponden a dichos puntos de observación. O sea que el ojo no está estático sino que viaja con el desplazamiento voluntario del cuerpo y al hacerlo no recibe imágenes deformadas por ángulos ópticos de refracción sino que *los rectifica* y conforma a sus distintos focos de visión. Esto, en tesis general, es imposible de alcanzar en una superficie rectilínea y plana. Por eso Siqueiros prefiere pintar en una superficie cóncava. Sobre tal fenómeno



Martínez: *El cazador*



Adams: *Peces*

—también indudablemente óptico, pero de mayor intensidad psicológica y personal— ha especulado bastante, y aún practicado realizaciones que trataban de conformarse a la idea. Esta última es aquella en que, a mi juicio, obtiene mejores *efectos* en tal sentido, sin que aún puedan considerarse absolutos. No obstante, al contemplar esta pintura, antes de cualesquiera otras consideraciones, el ánimo se siente sobrecogido de cierto estupor al tener conciencia de que, más que ante ninguna otra obra de arte contemporáneo, la misma obra lo envuelve a uno en su *acción*, y facilita un intercambio de reacciones al experimentar uno como moviéndose se adentra uno en su contenido, y recibe de él impresiones diferentes, vivas, por que las formas pintadas tienen a su vez movimiento, y se alargan, se encogen, se adelantan, marchan, y se ponen en contacto con el espectador, o bien se agazapan, se esconden, y huyen siguiendo líneas de fuga hacia el fondo sin fondo de la colosal escena.

El tema es simbólico y realista a la vez. Es decir, está dentro de un carácter novorrealista. Está concebido en grandes planos o "focos" que se entrelazan unos a otros, estableciendo una atmósfera dinámica. Representa el anhelo de la humanidad por una vida de "seguridad" (Seguro Social), en lo físico y en lo moral. De un lado están las fuerzas caducas del imperialismo, en un cielo tempestuoso y negro, las máquinas que no están al servicio de lo humano escueto, sino de la concupiscencia y la tiranía de una clase oligarca, las víctimas tremendas de esa máquina. Pero de ese caos, generado por el mismo, brota un genio enorme (magnífico escorzo, por cierto), en color rojo, que es el grito del oprimido, la protesta del explotado de siempre. En la parte central unas mujeres jóvenes marchan acompañadas de sus pequeños. Van decididas, alegres, fuertes, como las vírgenes bíblicas. Llevan en los brazos, como nuevas catapultas, haces de trigo, flores. Enlazan aquel ángulo de tragedia y de explosión, con el otro ángulo en que el pueblo, los obreros, los médicos, los soldados, los ingenieros, han encontrado ya la vía hacia la liberación y la "seguridad". Es un grupo patético, conmovedor. Un obrero en primer término empuña el timón de un generador de energía que va a desencadenar los rayos de una nueva fuerza. Una mujer joven, la patria, un poco detrás de él empuña una bandera mexicana. En la parte superior asciende hacia el punto central del techo abovedado las torres del Kremlin y de una Pagoda china —los dos grandes experimentos socialistas de hoy— que van a encontrarse con los perfiles de las pirámides egipcia y precolombina, y se enlazan con las puntas de los rascacielos y las chimeneas del otro lado, rematando todo una gran estrella roja.

Es decir, la pintura presenta un cuadro actual universal, y su relación con los problemas locales y con su gradual resolución y luchas. El hecho de que esté emplazada en un hospital del Seguro Social Mexicano es elocuente. Quiere decir que esta organización pública se percata de lo ingente de estas situaciones y prohija su conocimiento y los puntos de vista, eminentemente socialistas del pintor. Esto es raro en el momento actual en el mundo y permite abrigar esperanzas de que haya medios de salvación en lo futuro, si el ejemplo simpático y tolerante, o auspiciante, se imita, lléguese o no al grado final que el asunto plantea . . . No podemos tolerar, en un sentido humano, cosas que minan la existencia del género humano. No podemos volver la cabeza atrás, como en el episidio de Lot.

La morfología de Siqueiros para ofrecernos este interesante mensaje —que no constituye, en realidad, sino una variación de otros que antes ha hecho, pero no de modo tan logrado— es, como decía, realista, pero con distintos caracteres: en los obreros que están cerca de la máquina casi truculenta, exagerada, con detalles de angustia y de encono en las caras de los que ven al compañero ensangrentado y muerto en la correa sin fin; con rasgos duros, de arquetipo, en lo demás: las mujeres que llevan los haces, los niños, y los que forman el otro grupo de la derecha. Estos rasgos y lo incisivo de los contornos y de los pliegues de la ropa, etc. están hechos así con el objeto de agrandarlos más a la distancia, es decir de que se les pueda ver más destacados, más delineados. También se puede hacer esta observación sobre elementos adyacentes, como las nubes, y la atmósfera que rodea, penetra, y envuelve, todos los factores plásticos de la composición. Dan idea de una cosa escultórica, y es que el pintor cree que la pintura no debe ser plana, que lo que se pinta, lo que se representa tomándolo de la realidad determinante, es todo volumen. Y por ende, hay que pintar todos los accidentes plásticos, como volumen, y darles los colores, naturales o convencionales, que contribuyan a destacarlos y hacerlos tangibles.

La pintura en su totalidad, da una impresión de exuberancia de color, a veces hasta lo violento. En un cuadro de caballete chocaría esta armonía de voces en registro alto, pero aquí, aunque a primera vista parezcan algo crudas y de cartel público, hay que acostumbrar la vista y la mente a ellas. Sería de absoluta mala fe y ligereza condenar la obra porque tenemos que *adaptarnos a ella*. Eso, adaptarnos a ella, pues se trata de un nuevo modo de conseguir los postulados de visión, de representación, de tangibilidad, de sugerencia, de mensaje moral y plástico, que una pintura mural destinada al gran público, deberá poseer. Aquí no caben exquisiteces ni virtuosismos, y sin embargo, un ojo sin prejuicios puede descubrir joyas de buena pintura. La trama general de la pintura es soberbia y de un perfecto equilibrio que apenas se rompe algo en el lado derecho, cosa que no causa daño mayormente al conjunto (me refiero a los escorzos del obrero y la mujer que empuña la bandera, sobre todo vistos desde el extremo de la entrada). El tono general es grandilocuente y barroco, como es el estilo de la obra restante de Siqueiros. Acaso la resolución de los problemas técnicos y conceptuales no pueda ni deba ser una imitación servil de lo que él ha llevado a cabo, pero no cabe duda que en esta ocasión es cuando más se ha acercado a llenar los requisitos de una pintura monumental y pública, cuando más fiel ha sido a su propia estética y a su propia moral, y cuando más ha contribuido a una renovación de métodos y visiones, en la modalidad mural de la pintura en el mundo entero.

INFORMACION GENERAL

• En la sala del Turismo Francés, *Carmen Toussaint*, pintora, presentó una serie de ex-votos (retablos) hechos en estambre de colores, con leyendas y asuntos no desprovistos de buen ingenio y picardía.

• Un colorista formidable — apunté en mi cuaderno de notas—, al examinar la exposición del norteamericano *Robert C. Ellis*, que vive en Valle de Bravo, y que expuso en la Galería de Arte Mexicano. Dibujo alongado, materia espesa y rica, tendencia al agrupamiento de verticales y horizontales, sugeridas por hechos reales. Un verdadero innovador de gran personalidad.

• En la Galería Proteo se han presentado por primera vez en México el peruano *Juan Luis Velázquez*, un autodidacta de gran sensibilidad y talento, fuerte expresionista; la escultora *Anna Hochstein-Heller*, positiva pintora de la piedra porosa que emplea en dar forma a sus exquisitas impresiones de la realidad; y un grupo de buenos artistas que ya han expuesto en el mismo local, como *Orlando, Climent, Alice Rahon, Goeritz, Orozco Romero, Michel, Vlady, Gironella, Cuevas*, etc., más un *Mané-Katz*, procedente directamente de París.

• En la Galería de la Plástica Mexicana estuvo expuesta la obra reciente de *Nicolás Moreno*, que en realidad no ofrecía nada nuevo que comentar, pues sigue siendo el dibujante analítico y benedictino del paisaje, y no ha descubierto ningún aspecto más sintético del mismo ni en línea ni en color. En el mismo lugar se cambian constantemente los cuadros y grabados colgados, lo cual permite ver de vez en cuando dónde se refugia parte de la producción de los pintores mexicanos. En los últimos días ha expuesto en la sala baja el novel pintor *Arturo Estrada*, de muchas posibilidades, pues se conoce que tiene gran vocación y perseverancia. Es un primitivista que sigue los pasos de una fase de la escuela mexicana.

• En la Galería Excélsior ha habido dos acontecimientos, uno de mayor resonancia que el otro: la exposición de una buena pintora, *Maka Strauss*, que por vez primera expone en México y que se conoce que posee madera de artista, aún cuando no se la pueda declarar en una etapa orientada; y la de la sensible y finísima pintora-poeta *Marta Adams*, cuyos cuadros con motivos marinos —algas, corales, madréporas, peces, etc.— han causado admiración. Marta es una pintora animalista de primer orden que merece ser conocida

y admirada por todo el mundo, porque además quiere a nuestra tierra, con gran devoción.

• En la Galería de Arte Mexicano se abrió hace pocos días una exposición de obras recientes del infatigable y entusiasta *Ricardo Martínez,* a la cual pueden aplicar casi todos los juicios que externé en mi artículo de mayo del año pasado sobre su pintura y estilo.

• La Galería Romano ha tenido dos exposiciones: una colectiva, bastante interesante; aunque sin ninguna novedad especial y otra en que el pintor de Morelia, *Adolfo Delgado* expone algunos dibujos y acuarelas de tipo impresionista, éstos y aquéllas estilizados como para ilustraciones a pura línea.

• En la Galería Nuevas Generaciones expone motivos tomados de la vida del trabajador el joven pintor *Gilberto Aceves Navarro,* excelente técnico, dibujante vigoroso, con gran influencia de Orozco, y alguna analogía con Isidoro Ocampo.

• En la sala del Turismo Francés ha expuesto *Angel Mauro Rodríguez,* paisajista de gusto en la elección de sus temas y de un estilo un tanto extraño al medio, pero de gratísimo colorido.

• En el Palacio de Bellas Artes se abrió una buena muestra del arte del Perú, en que descuellan las obras de la cerámica y los tejidos precolombinos, sobre todo.

LA MUSICA

Por Joaquín GUTIERREZ HERAS

En su séptimo programa de esta temporada, la Orquesta Sinfónica Nacional ejecutó entre otras cosas bajo la dirección de Antal Dorati, el *Concierto para orquesta* de Bela Bartok, en el 10º aniversario de su muerte. Esta obra, terminada en 1943, tiene mucho en común con el *Concierto para violín,* escrito seis años antes, pero en ella se nota cierta facilidad que, frente al trazo angular y violento de las obras anteriores de Bartok, parece en algún modo demasiado amable para ser convincente. El colorido orquestal, que Bartok maneja con gran maestría, da interés suficiente a ideas musicales que por lo demás están por debajo del nivel temático bartokiano. No me refiero con esto a algunos temás de intención satírica del cuarto tiempo. En toda la obra el compositor usa ya sea clichés de sus propias obras (como las fanfarrias sobre cuartas superpuestas) o melodías cuyo patetismo resulta un tanto barato en la obra de un compositor de invención tan sutil como Bartok. El quinto movimiento, que sigue obediente el precepto de *per aspera ad astra* (de rigor en toda sinfonía post-beethoveniana respetable), hace gran acopio de optimismo folklórico o folklorismo optimista, como se quiera, pues Bartok es sin duda uno de los que se han inspirado con más acierto en la música popular, y llega a clímax triunfales con recursos que el Bartok de la *Sonata para dos pianos* hubiera rechazado ferozmente. La elegía recuerda ligeramente el tercer movimiento de la *Música para cuerda, percusión y cellesta,* pero es la única parte en la que Bartok no parece afanarse por hacer accesible e inofensiva su textura musical. En resumidas cuentas, una obra adecuada para servir de introducción al *Concierto para violín,* las otras obras mencionadas y los cuartetos.

No estaría de más señalar el hecho de que Bartok escribió esta obra en el destierro, desfalleciente ante la impermeabilidad del público norteamericano a sus obras. Le ofrecían becas, *fellowships,* cuando lo que el quería eran encargos. El *Concierto para orquesta* fué escrito por encargo de la Fundación Kussevitzky, dos años antes de su muerte.

El concierto octavo de la temporada estuvo bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente y se compuso de las siguientes obras: la Obertura-Fantasía *Romeo y Julieta* de Tschaikowsky, el Concierto No. 1 para violín y orquesta de Paganini (con Ruggiero Ricci como solista), *El superviviente de Varsovia* de Schoenberg y los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, en la orquestación de Ravel. La obertura de Tschaikowsky no presenta problemas, la ejecución fué excelente, y es una de las obras que alcanzan felizmente lo que se proponen. Los dos temas contrastantes se explican por sí solos. La orquestación contribuye satisfactoriamente al efecto dramático. Un cierto toque lacrimoso cerca del final y el redoble absurdo con acordes espasmódicos a *tutti* que cierra la obra no destruyen el efecto total *Va bene.* Pero el Concierto de Paganini... Ruggiero Ricci es un violinista magnífico. ¡Qué ganas de oírlo tocar un concierto que valga sus dotes de ejecutante! Pero parece que realmente adora el concierto de Paganini. Cuantas veces viene a México lo toca. ¿O quizá se lo piden los que lo contratan? Es cierto que ese concierto exige una gran técnica, pero hay innumerables conciertos que no son precisamente para principiantes y que ofrecen mejores cosas que las cantinelas paganinianas que, como materia musical, rayan a la altura de *Los changuitos.* El segundo movimiento no es tan malo, pero ¿qué se puede decir en defensa del tercero? Tal vez sea una gran satisfacción para el ejecutante pasar sin percance por toda esa serie de acrobacias, como los armónicos en dos cuerdas del primer movimiento. Por cierto que ese alarde de técnica no es en modo alguno un regalo para el oído. Sin embargo, el público lo escuchó manteniendo la respiración, como si se tratara de un alambrista en un *salto mortale.* La única demostración de desagrado provino de un niño sentado en una de las primeras filas, ajeno al difícil trance por el que pasaba el violinista en esos momentos. La edad de la inocencia, hay que perdonarlo.

Algunas personas bien intencionadas opinan que los solistas *no pueden* tocar música de alta calidad porque pierden público. Eso es una falacia, ya se trate de ejecutantes de gran público o desconocidos. En el caso de los primeros, la gente irá a oírlos toquen lo que toquen. Los otros seguirán sin público aunque toquen lo más brillado del repertorio. De modo que ambos pueden darse el lujo de tocar obras de verdadero valor musical. Además, el dilema no se presenta de modo tan riguroso, pues la mayor parte de las obras de calidad son agradables a cualquier público, con tal de que las oiga. Pero sospecho que a los solistas les gusta tocar *Los changuitos* si en ello pueden mostrar toda su habilidad manual.

La tercera obra del programa fué *El superviviente de Varsovia* de Schoenberg (primera ejecución en México). Sobre el fondo orquestal, el narrador (Jorge del Campo) relata un episodio de la matanza de judíos por los nazis en Varsovia, describiendo las atrocidades que éstos cometieron en el Ghetto. Un llamado a los sentimientos humanitarios del oyente. Pero justamente en este aspecto, la obra es de una futilidad conmovedora. Las noticias en los periódicos, los libros y las películas documentales ¿no bastan para mover a indignación a un ser humano contra esos crímenes? ¿Se necesita aderezar musicalmente esas noticias para que produzcan un impacto? En el concierto, la música de Schoenberg produjo sin duda más indignación que el relato sobre las atrocidades, por más frívola que pueda parecer esta afirmación. Los aplausos provenían más bien de una simpatía humana que de una satisfacción estética. ¿Satisfacción? En efecto: en el caso que la música hubiera gustado plenamente, ¿habría sido la indignación mayor o menor? Para expresar una protesta contra un hecho real el modo más claro y limpio sigue siendo el verbal. Todos esos intentos de proclamas con fondo musical no son sino testimonios de falta de limpieza espiritual, aun en el caso, como el presente, que su objetivo moral sea intachable. No puede negarse que la música de Schoenberg causa una fuerte impresión, mas no podría juzgar la ejecución por ser una obra que me es totalmente desconocida.

Cuadros de una exposición de Mussorgsky-Ravel fué la última obra del programa, en una ejecución impecable y, en el final, digna del entusiasmo que demostró el público. La obra es en sí muy agradable, francamente descriptiva pero con medios musicales de gran frescura y originalidad. No hay porque repetir los elogios que se han hecho de la orquestación de Ravel.

El concierto siguiente fué dirigido por Jascha Horenstein. El primer número fué la Sinfonía No. 39 de Mozart, sin duda de lo más hermoso que escribió. La ejecución estuvo bastante turbia y pesada, desgraciadamente. Siguió una obra de Revueltas, "Colorines", de un folklorismo un tanto rancio y fastidioso. No es de las mejores obras de este compositor. La segunda hora del programa la llenó la Primera Sinfonía de Mahler. Hay gente a la que le gusta,

EL CINE

MAS PANTALLA... Y MENOS CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

TANTO los últimos festivales internacionales de cine como las diarias exhibiciones en las salas del mundo nos confirman un hecho definitivo en la evolución del séptimo arte: el triunfo de la pantalla grande. Más aún que la implantación casi absoluta del color, mucho más que los pobres y escasos intentos de tercera dimensión, las diversas formas de pantalla grande (pantalla panorámica, cinemascope, vistavisión) dominan hoy el panorama de la proyección cinematográfica.

Es indudable que el triunfo de las pantallas grandes se debe a algo. En un primer contacto estas impresionan con la sensación bien definida de que son *más cine*. Sirva como ejemplo el penoso efecto que se resiente en una sala con ambos sistemas de proyección cuando, al terminar la película y volver a empezar el programa, se reduce el encuadre para proyectar los cortos. El espectador siente una carencia, una amputación en un mundo cinematográficamente abierto hacia nuevos espacios — mundo que corresponde también más lógicamente a la posición de los ojos en el rostro y al campo visual humano que es horizontalmente alargado.

Sin embargo, y después de más de un año de pantallas grandes, queda igualmente en el espíritu la impresión de que se ha visto *menos cine* que antes. "Mais où sont les neiges d'antan." Un programa doble de barriada en que se proyectaban simultáneamente dos "westerns": la "superproducción" en Cinemascope "Lo que la tierra hereda" y el antiguo (1939) "Jesse James" sirvió hace poco para ilustrar magníficamente el caso. ¿En dónde reside la diferencia?

Eliminemos el deslinde ya establecido hace tiempo en un problema análogo (blanco y negro o color). Así como hay temas que sencillamente no se prestan para el color, hay otros que no se prestan para la pantalla grande. El caso de Laurence Olivier escogiendo el blanco y negro para *Hamlet* después de su extraordinario *Enrique V* en colores ("...porque *Hamlet* es un grabado... así como *Enrique V* es una pintura") se repetirá indudablemente respecto a la pantalla grande. Pero el problema que aquí nos interesa es otro, más inherente quizás al propio lenguaje cinematográfico: ¿Por qué en temas *propios para la pantalla grande* ésta nos da siempre menos calidad *de cine* que la pantalla ordinaria?

Existen actualmente en las cintas hechas para pantalla grande muchos defectos de diverso tipo. Primeramente defectos técnicos: el desafoque, la falta de definición de la imagen. En segundo lugar defectos artísticos: la falta de composición de la imagen, la falta de estudio en los encuadres. (Resulta absurdo por ejemplo ver tantas veces el error evidente de colocar el tema visual en el centro de una pantala alargada, dejando huecos a ambos lados). Pero todo ello, analizado, carece en realidad de importancia. Los defectos técnicos se resolverán, la composición y los encuadres mejorarán — y están mejorando ya. En cuanto a que las películas sean "buenas" o "malas", "artísticas" o "comerciales" es enteramente otro problema. Lo que aquí nos interesa es aquello que nos hace decir de una película "es cine", como podemos decir de una obra "es teatro" o de una novela "es una verdadera novela".

Si, el problema fundamental es otro, y es un problema que como ya dijimos afecta a la esencia misma del lenguaje cinematográfico: es el problema de la construcción de ese lenguaje, de la *sintaxis* del relato hecho imagen moviente que es el cine. En palabras más técnicas es el problema del montaje, del corte, de lo que en los estudios se llama "edición".

El lenguaje cinematográfico es esencialmente montaje y sus bases teóricas, válidas para cualquier película en cualquier forma de filmación han sido aplicadas por primera vez por Griffith y establecidas definitivamente por Eisenstein en sus ensayos "El sentido del film" y "La forma del film". Dice Eisenstein:

> "Existe una propiedad en la película que reside en el hecho de que dos segmentos de película de cualquier tipo, colocados juntos, se unen inevitablemente para formar un nuevo concepto, una nueva cualidad que nace de su yuxtaposición".
>
> "...el resultado es *cualitativamente* diferenciable de cada uno de los componentes examinado separadamente."
>
> "Una obra de arte, entendida dinamicamente, consiste solamente en este proceso de arreglar imágenes en los sentimientos y la mente del espectador."

O sea *saber combinar* elementos distintos para crear una nueva realidad que nace de su justa yuxtaposición. En el montaje encontramos entonces el único y auténtico lenguaje del cine. El cumplimiento de una verdadera obra cinematográfica residirá —descartando aquí el valor artístico de su contenido o tema— en la selección, la estructura y el ritmo de montaje de sus diversos *shots* o escenas. El montaje es el que da al contenido su proyección exacta hacia el espectador, su "tempo", su intención dinámica. Y resulta muy significativo al respecto que la mayor parte de los comentarios que se hacen sobre las películas nos hablan directamente de su ritmo: "es una película muy lenta" o "muy ágil" o "muy larga" (aun cuando transcurra en igual tiempo que otra; aquí se está hablando en realidad de tiempo interior).

Así, cada tema tiene *una* manera cinematográfica de expresarse. El montaje es el que proporciona esa manera... o la aniquila. Todo cambio de tema requiere un cambio en la estructura del montaje. Y todo cambio en la estructura del montaje altera la expresión dinámica del tema... y por ende el tema mismo. La mayor parte de las veces en que al ver una película decimos "no está lograda" es que su montaje no es adecuado para la expresión de su tema.

Ahora bien ¿qué ocurre con la mayoría de las películas hechas para pantalla grande? "No están logradas". Y es que en todas ellas el montaje es casi uniforme, pobre, una mera continuidad que obedece servilmente a la continuidad general que pide el guión en lugar de dominarla, dirigirla y crear así una continuidad *expresiva*.

¿A qué se debe esto? Los factores conocidos son muchos. Primeramente la falta de grandes acercamientos y *close-ups* que no son realizables con los nuevos sistemas y que son inherentes al lenguaje cinematográfico. En segundo lugar la escasez misma de *shots* o escenas los cuales en consecuencia se alargan y obligan a un ritmo uniforme en planos de longitud muy parecida y con una velocidad de acción necesariamente similar. El uso —y abuso— del color y de los planos de conjunto con muchos detalles produce una gran dificultad a la hora de "empalmar" dos o más *shots* de una misma secuencia. El color ha de conservar el mismo tono y la misma densidad (y eso, aún con correcciones de laboratorio es siempre difícil) y los conjuntos han de conservar posiciones exactas y que no produzcan "brincos" visuales al pasar de un *shot* a otro. En consecuencia se filma la acción en un solo plano general. Y así una escena que requería un contrapunto entre dos o más *shots* se reduce a una enorme tarjeta postal en donde se incluye todo, sin "sintaxis visual".

Así la pantalla grande nos ha ofrecido hasta ahora *menos cine*, siendo el sistema *más cine* en cuanto a otro factor fundamental ya mencionado: la conquista de un nuevo espacio. Por ello algunas películas recientes casi parecen una colección de cuadros escénicos filmados desde un punto de vista fijo situado en un supuesto lunetario y actores que se mueven en un bien delimitado escenario. Pantalla panorámica, Cinemascope y Vistavisión revolucionan la técnica cinematográfica para ofrecernos... teatro, (aunque sea teatro al aire libre). Es un hecho el que casi ninguna de las más grandes películas de la historia del cine podría volverse a filmar *shot por shot* en cualquiera de los nuevos sistemas sin perder lo fundamental de sus cualidades y su calidad. Y pienso en *Potenkin*, en *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, en *Fiebre de Oro* de Chaplin, en *Caligari* de Wiene, en las películas de René Clair, de Pudovkin, de Lubitsch, de Pabst, de Renoir, ni siquiera las colosales obras de Griffith, *porque se basan en el montaje*.

¿Cómo hacer que este *más cine* no nos siga dando *menos cine*? Quizás la solución esté en manos de Elia Kazan que acaba de realizar "East of Eden" en cinemascope y del cual se puede esperar una nueva estructura de montaje adaptada a los nuevos métodos. Quizás la solución ideal será la *pantalla variable* del siempre pionero y genial Abel Gance. Quizás unas cintas se filmarán en pantalla normal y otras en grande (y se hará lo mismo con el color). O quizás...

LIBROS

J. V. Lastarria

Ignacio M. Altamirano

LA EMANCIPACION LITERARIA DE MEXICO

Por Alí CHUMACERO

GENERACION tras generación, el problema del nacionalismo literario, una de las insistentes manifestaciones de la emancipación literaria, encuentra en México, y en muchos países en proceso de formación, nuevos ecos y distintas modalidades. Cumplida la independencia política de Hispanoamérica, los intelectuales descubrieron de pronto que a esa libertad no correspondía una existencia autónoma de nuestra cultura. En casi todos los escritores, aun en los que redactaban con el diccionario al frente, se hizo problema esa cuestión. Los liberales, por supuesto, fueron los que con mayor acopio de argumentaciones irrumpieron en el meollo del asunto y, en su euforia, llegaron a preconizar —como fenómeno paralelo al de las lenguas romances respecto del latín— una total independencia con la consecuente división en lenguas que correspondieran a cada uno de nuestros países. Se solazaban de buena fe con la idea de que tales escisiones, más que un reflejo de lo acontecido con la transformación que sufrió el latín, serían el triunfo de la torre de Babel. Con que cada país cultivara su pequeña corrupción, tendríamos tantos idiomas con vida propia como Estados se erigieran en nuestras ciudades capitales.

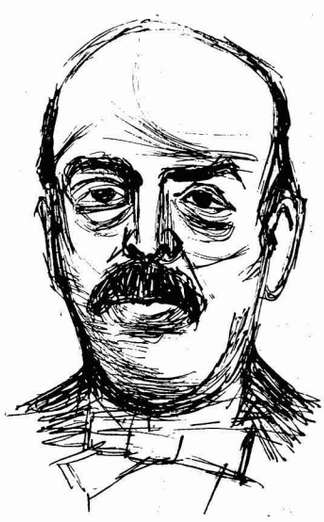
La idea, atractiva y antiespañola, se ha serenado de hace cien años acá, y sus brotes son esporádicos. Ni aun el artículo que sobre un tema similar enderezó Jorge Luis Borges contra Américo Castro —recogido en *Ultimas disquisiciones*— puede decirse que haya sido premeditado con la osadía de plantear independencias de ninguna especie. *Babel y el castellano* de Arturo Capdevila, para citar otra obra conocida, fue escrita con el fin de probar que el español de la Argentina continúa siendo, a pesar de sus avezados matices, la legítima lengua de Cervantes. Apenas uno que otro, que no ha querido aprender la lección de Menéndez Pidal en su discurso recepción a la Real Academia, insisten en ese ominoso afán de que los peruanos hablen el peruano, los venezolanos el venezolano y los colombianos el colombiano. Por encima de esas reacciones inferiores, la instrucción impartida a nuestros pueblos nos obliga a que por hoy confiemos en la unidad de la lengua y aceptemos que, todavía por muchos siglos, habremos de seguir comprendiéndonos los nativos de cualquier extremo del continente hispánico con los indígenas de la Península.

Pero si en cuanto a la lengua propiamente dicha los escritores, en términos generales, se han puesto más o menos de acuerdo y hoy les alarma esa anticuada torre de Babel, en cambio no acontece lo mismo respecto de las características "originales" que ha de tener —fatal o premeditadamente— nuestra literatura.

En México, donde todos estamos seguros de escribir en español y donde aquel problema ya no nos preocupa, la discusión se sitúa en planos de estricta psicología con sus legítimos ribetes de tendencias políticas. Ultimamente los profesores y los estudiantes de la filosofía han conducido las cosas a extremos y han echado pábulo a una hoguera que aún no encuentra su extinción. Lo que antaño había sido privada incumbencia de literatos pasó por unos momentos a enmarcarse dentro de los ámbitos del "ser del mexicano" que tanto buscan los filósofos de estas tierras. Por su parte los escritores, para no dejarse llevar la delantera, han renovado sus meditaciones y polémicas sobre el "ser mexicano" de nuestra literatura. Y se han repetido, con cierta saciedad, muchos de los argumentos ya leídos en Sarmiento, Lastarria, Bello, Altamirano... con el natural agregado de premisas fundadas en las nuevas corrientes ideológicas que predominan en la provincia de las letras.

La vejez del tema hoy en moda es manifestada por el reciente libro, *La emancipación literaria de México* (México y lo Mexicano, Antigua Librería Robredo), de José Luis Martínez. Tras de un estudio de Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica,* que examina de preferencia la emancipación mental y el sitio del hispanoamericano en la historia, José Luis Martínez ha realizado una investigación que en lo literario completa sus atisbos.

José María Vigil

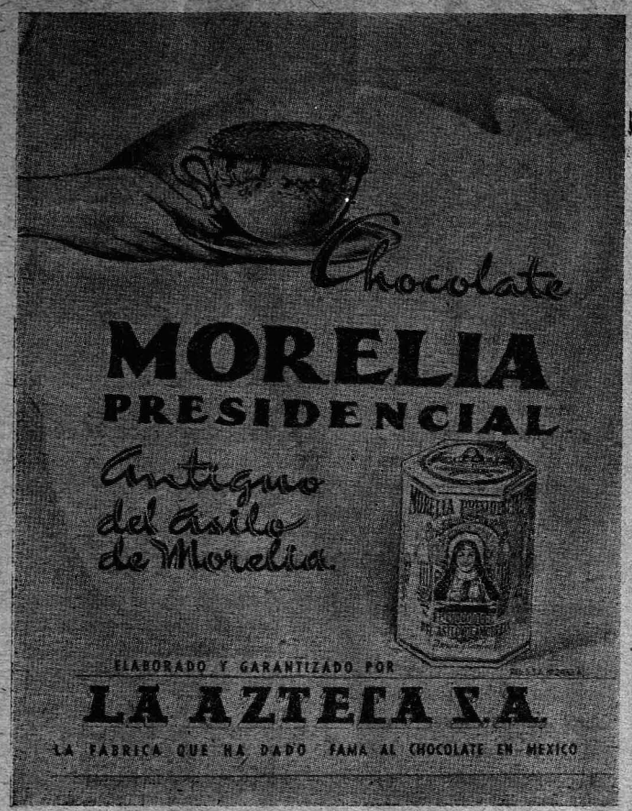


Francisco Pimentel

Domingo F. Sarmiento

Esteban Echeverría

La vuelta a América como tema, alimentada en buena porción por el romanticismo, alentó primeramente en la Argentina y Chile. La polémica llegó a uno de sus variados clímax en la "controversia filológica de 1842" —bautizada así por Roberto Pinilla— sostenida sobre bases veladamente políticas, entre Domingo F. Sarmiento y Andrés Bello, éste por conducto de la pluma de su discípulo José María Núñez. El pretexto fue un ensayo inconcluso, *Ejercicios populares de lengua castellana,* que en un diario de Santiago pu-



BIBLIOTECA PORRUA

ACABA DE APARECER

HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo

Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México, 1955. 2 Volúmenes. Un mapa.

Rústica. $ 70.00

EDITORIAL PORRUA, S. A.

Argentina 15 México 1, D. F.

INDUSTRIA NACIONAL QUIMICO FARMACEUTICA, S. A. de C. V.

y sus divisiones

BEICK FELIX STEIN	5 de Febrero 174
CASA BAYER	San Juan de Letrán 24
COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS	Insurgentes Norte 200
DIVISION DE INSECTICIDAS	Atenas 40
DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA	Av. la Paz y Tecoyotitla
FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"	Calzada de la Viga No. 54
INSTITUTO BEHRING	Av. la Paz y Tecoyotitla
LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION	Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.
LABORATORIOS CODEX	Nardo No. 75
LABORATORIOS FARQUINAL	Nardo No. 185
MERCK-KNOLL-SCHERING	Benjamín Franklin 146

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

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

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

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

Steele

LOS MUEBLES DE ACERO DE MAYOR DEMANDA PORQUE SON...

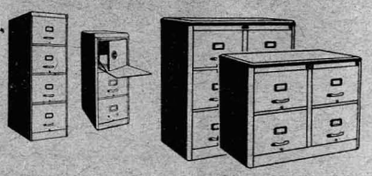
EMINENTEMENTE FUNCIONALES Y
Lucen más
Duran más
Satisfacen más

Los Muebles "STEELE" son eminentemente funcionales y constituyen la mejor, más moderna y completa línea de muebles aerodinámicos de acero de bellísima presentación y calidad insuperable. Todas las unidades son "Supremizadas", proceso exclusivo que las preserva del óxido y multiplica los años de su duración. Acabado standard en gris o verde olivo. Opcional en caoba o nogal.

ARCHIVEROS AERODINAMICOS Steele

Cuatro modelos, tres en tamaño carta u oficio y otro en tamaño carta con Caja de Seguridad. Los dos modelos dobles tienen cubierta integral de linóleum. Reúnen todas las características de la línea de Muebles de Acero STEELE, de eficiencia y calidad insuperables.

Gavetas montadas sobre un sistema especial de balas de acero, para su perfecto deslizamiento. Con doble suspensión que permite sacarlas en toda su extensión. Chapa y botón automático de cierre en cada tiradera.



Pida mayores informes a:

H. Steele y Cía., S.A.

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

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

PEPSI-COLA

Calle Doce Nº 2,840. Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Clavería Sur. Mex. 38-24-65.
MEXICO 16, D. F.

UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

•

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
NUMERO
5 y 6

LA PINTURA
MURAL
CONTEMPORANEA

•

TEXTOS DE
CARLOS PELLICER
RAFAEL GARZA LIVAS
ANTONIO RODRÍGUEZ
DAVID ALFARO SIQUEIROS

•

9 REPRODUCCIONES
A TODO COLOR
121 EN HELIOGRABADO

•

TEXTO EN INGLES

DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS

SIEMPRE PRODUCTOS DELHER DE CALIDAD ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207 BUCARELI Y GENERAL PRIM. ARTICULO 123 No. 62

blicó el oscuro Pedro Fernández Garfias, abogado, profesor de latín y de gramática. En torno al uso del idioma se dijeron no escasos improperios y no pocos aciertos. A la vista de sus conclusiones podría deducirse, como de toda discusión sobre asuntos de gramática, que la polémica condujo no sólo a reafirmar a cada quien en sus juicios iniciales sino a que nosotros sospechemos que lo más importante en ella fue la posición política de los contendientes.

José Luis Martínez plantea la cuestión del nacionalismo literario como un hecho cultural derivado de lo político. Fue común a toda Hispanoamérica y apasionó a todos los escritores. En un principio no se habló tanto de la independencia de la nación como de la del continente. Los "americanos" eran el tema a discusión, lo mismo en política que en literatura. Y aunque en México, es verdad, desde fines del siglo XVIII, se estudiaba lo indígena y se ponían a flote las particularidades de nuestro carácter, a raíz de la Independencia el lenguaje político gustó de referirse, más que a "lo mexicano", a "lo americano". Correlativamente, otro tanto hicieron los escritores.

José María Gutiérrez

Andrés Bello

La controversia, ya lo apunta José Luis Martínez, se había estrenado en los Estados Unidos. Las luchas políticas repercutieron en la literatura, y los argumentos habrían de ser muy similares a los empleados después entre nosotros. Los contemporáneos de Washington Irving (1783-1859) se enfrascaron en tales polémicas siguiendo o contrariando la precursora frase de Noah Webster en una declaración de 1783: "Norteamérica debe ser tan independiente en literatura como en política, tan famosa en las artes como en las armas." Sin embargo, en 1823 Charles A. Ingersoll se proclamó contra la "originalidad" que exigían sus contemporáneos en la literatura y aconsejó que debía de buscarse en las obras "de utilidad práctica" más que en las bellas letras. Y William E. Channing decidió en 1830: "No podemos aceptar la idea de que los Estados Unidos han de ser sólo una repetición del viejo mundo." A la postre habría de prevalecer la serena norma de Longfellow: "Nuestra literatura no puede ser estrictamente nacional sino en la medida en que nuestro carácter y manera de pensar difieran de los de otras naciones." (1849).

En el fondo de estas controversias, tanto en los Estados Unidos como en Hispanoamérica, latían las supervivencias de lo colonial frente a los vigorosos influjos de las ideas europeas de última hora. Esteban Echeverría (1805-1851), en la Argentina, sería uno de los "progresistas". Su repudio a España sólo fue superado por Juan María Gutiérrez (1809-1878), que —para no atenuar sus opiniones— declinó cortésmente la invitación a formar parte de la Real Academia de la lengua. En Chile, José Victorino Lastarria (1817-1888) abogaba por la "originalidad" y por su vinculación con el sentir del pueblo. En México, el más constante a las nuevas posiciones fue Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), el "mexicano sin restricciones" que concibe la teoría con mucho de lo que desde antes de la Independencia ya había aparecido en los textos literarios.

En los capítulos que José Luis Martínez dedica a nuestro país, que forman el núcleo principal de su estudio, se señalan dos importantes antecedentes de la madurez de las teorías de Altamirano en esas tareas del nacionalismo literario: Luis de la Rosa y José María Lafragua. El primero, en 1844, indicó que "en donde no hay patria no hay verdadera poesía" y hacía coincidir el nacimiento de lo literario como forma superior con el desencadenamiento las guerras de Independencia. El mismo año, Lafragua se hacía la sincera reflexión de cómo durante la época colonial no había habido literatura. Contemporáneamente, la Academia de Letrán —fundada en 1836 y concurrida por algunos sobresalientes escritores— se inclinó por hacer dominar en su ámbito esa tendencia. El costumbrismo, el popularismo, lo patriótico, el indigenismo, el paisaje nacional, se vigorizaron y ascendieron a un primer plano como temas preponderantes.

En el esporádico torbellino de las discusiones, Altamirano alza la voz con mayor coherencia en cuanto a la manera de realizar aquellos propósitos. A él debemos una estructurada doctrina sobre la nacionalidad de nuestra literatura, y a él, que poco los practicó, algunos consejos acerca de la bondad de los temas históricos de nuestro pasado indígena y aun de la época colonial. La médula de su doctrina consiste en "el convencimiento de que nuestras letras, artes y ciencias necesitaban nutrirse de nuestros propios temas y temperamento y de nuestra propia realidad; es decir, convertirse en nacionales, para que lograran ser expresión real de nuestro pueblo y elemento activo de nuestra integración nacional". Aunque no siempre con firmeza, en una época por lo menos Altamirano se negó a ir lejos en sus ideas acerca de la transformación de la lengua. Mientras en el resto del continente abríanse las puertas a aquello que contribuyera a hacer del castellano un jeroglífico sólo descifrable por los conacionales, el maestro mexicano no traspuso las razones que a este respecto dio Andrés Bello y fue cauto al afirmar que no era necesario a nuestra literatura diferenciarse radicalmente de la literatura española, "puesto que la lengua que sirve de base a ambas es la misma". A la vez se preocupaba porque se mantuviera incorruptible el carácter de la lengua para que no degenerara "en un dialecto de lenguas extranjeras".

En principio, los temas eran la obsesión de Altamirano. Cantar lo nuestro y, especialmente, hacer nacer una épica nacional. La historia literaria no lo siguió en este último punto, pues muy pocas veces los poetas líricos emplearon su pluma en asuntos de tal naturaleza, y cuando lo hicieron no siempre la calidad amparó sus producciones. Los consejos del maestro provenían, en buena parte, de que se daba cuenta de "la propensión de nuestros poetas hacia el sentimentalismo quejumbroso".

El romanticismo del siglo XIX y algo de la centuria presente habrían de arrastrarse por ese atajo de dolida queja, de confesión en voz baja y aun de falta de respeto por sentimientos que, de tan privados, a nadie discretamente inteligente pueden hoy incendiarle el ánimo. Se escribía obra personal, pero no se convertía en obra de arte la emoción de los hombres de la época. Considerada a distancia, podemos insinuar que la poesía del XIX aprendió sólo a medias las reiteradas recomendaciones del maestro. Lo épico tuvo una moderada y lógica salida por los cauces de la novela, mientras nuestros líricos, enamorados de imágenes femeninas, persistían en endechar más que en cantar la emoción.

Así como en Chile se suscitó una polémica entre Bello y Sarmiento, también en México tuvimos un parecido cambio de opiniones, entre Altamirano y Francisco Pimentel (1832-1894), en el recinto del Liceo Hidalgo. Pimentel defendió el casticismo y Altamirano repitió sus teorías. El tiempo ha sido ecléctico y ha conservado algunos puntos de vista del uno y del otro. Porque "si al fin triunfaron las ideas de Altamirano, triunfaron también —expresa José Luis Martínez—, aunque fuese en parte, las de Pimentel, en cuanto se impuso un freno a los extremos de independencia lingüística que sólo pasajeramente defendió el maestro".

La aportación de José María Vigil (1829-1909) a esta larga serie de disquisiciones la encuentra José Luis Martínez en lo concerniente a establecer diferencias específicas entre "nacionalismo" y "originalidad". "Para Vigil —dice José Luis Martínez— literatura nacional era lo que expresaba a un pueblo que tuviese un modo de ser particular, aunque ello no implicara ni expresara una independencia política. Literatura original, en cambio, era aquella que no revelara, ni por el fondo ni por la forma, la imitación servil de modelos existentes." Lo ideal, una literatura nacional que sea asimismo original —fórmula que también alentó en Altamirano—, se obtendrá cuando los escritores reflejen nuestro mundo circundante y olviden el sentimiento de inferioridad que heredaron de la Colonia. A Vigil se debe también el

abordar concepciones que sobrepasan lo simplemente temático. Lo que fué un arma política —la exaltación de lo autóctono— para Vigil empieza a perder significación, pues él induce a los escritores a desistir de la idea de que lo nacional debería sustentarse fundamentalmente en el tema, y en cambio pensaba en que se hacía improrrogable poner la atención en "aquella otra sustancia más sutil que constituye el carácter de una literatura".

En su conclusión, José Luis Martínez afirma que el modernismo —y las manifestaciones literarias posteriores— fué el paso último que reveló la madurez de nuestra literatura. La originalidad y la nacionalidad encontraron ahí por vez primera su cumplimiento. Acerca del contenido de esta afirmación podría escribirse otro libro, pues sabemos de las polémicas que en su tiempo se desataron a causa precisamente de lo "no nacional" de aquella escuela y también conocemos de qué manera, paralelamente, grandes escritores nada modernistas se autonombraron los campeones de "lo nacional" en la literatura. Tal como abordó Altamirano el problema, apenas López Velarde le habría colmado el gusto. En sustancia, el modernismo, que representa esa tan presentida mayoría de edad de nuestra lírica, desemboca en cauces que eluden las normas señaladas por el maestro, tanto por la temática como por la castidad de la lengua.

Como postreras acotaciones quiero decir que en su estudio —rico en materiales de primera mano— José Luis Martínez procede con honradez al hacer la interpretación de los textos de que se ha servido y es lógico en el desarrollo de los distintos capítulos. Su importancia no se restringe a lo puramente literario sino que toca puntos relacionados con la evolución de las ideas en la pasada centuria. Por otra parte, es un primer paso susceptible de ser enriquecido posteriormente con investigaciones que completen las que ahora ha iniciado este joven escritor.

Ambrosio Ramírez traductor de Horacio. Introducción, transcripción y notas de Joaquín Antonio Peñalosa. Universidad Autónoma de San Luis Potosí. San Luis Potosí, 1954. 306 pp.

Ambrosio Ramírez nació en Villa de Reyes, San Luis Potosí, el 2 de diciembre de 1856; murió en San Luis Potosí, el 1º de marzo de 1913; fué profesor universitario, funcionario público, orador, poeta, crítico, traductor, y uno de los mejores latinistas potosinos.

Ramírez, antes de intentar traducir a Horacio, realizó profundos estudios sobre la época y el espíritu del poeta latino, además estudió numerosos de sus comentaristas y traductores al español. Consciente de las dificultades que ofrece una traducción decorosa de Horacio, no pudo menos que confesar: "Preciso es convenir en que nuestro idioma carece, en ocasiones, del vigor latino para expresar con la energía correspondiente, las ideas elevadas... (Hay cosas) intrasladables a lengua castellana, aunque no tanto como a cualquier otra, con la misma fuerza, con la misma energía que en el original tienen"; pero si admitió en algunos lugares la paráfrasis, no por esto dejó escapar la esencia del verso, y siempre fué fiel al espíritu de Horacio. Tres cualidades, que se pueden resumir en una, pedía Ramírez al traductor horaciano: "Corrección en el decir, giros elegantes del lenguaje y sobriedad en el estilo"; su principal preocupación es la métrica, agente que conserva la música del original: "una de las cosas en que, según creo, debe fijarse más la atención de quien traduzca a Horacio, ha de ser en la elección del metro, el que, si no es el mismo del original —ya se trabajen traducciones, ya paráfrasis—, deberá ser el que más se le parezca". Por su parte, Ramírez emplea en sus versiones gran variedad de metros: dísticos, tercetos, cuartetos, romances, sonetos, silvas, verso libre, y el que más frecuenta es la lira, combinando heptasílabos y endecasílabos, no sólo a la manera clásica, sino de otras maneras de su invención.

Entre sus trabajos como crítico e historiador del Venusino, que se distinguen por su cuidado y profundidad, dejó inéditos unos *Apuntes para la vida de Horacio*, y *Datos sobre el Tíbur;* más una no terminada *Colección de Odas de Horacio traducidas por ingenios españoles, mejicanos y sudamericanos. San Luis Potosí, 1911;* adelantándose en muchos años a Gabriel Méndez Plancarte, emprendió sin llegar al fin un estudio sobre *Horacio en Méjico;* también escribió algunos ensayos sobre gramática latina; y se interesó por libros y autores de su tiempo, a los que dedicó algunos estudios, entre otros a Montes de Oca, Pagaza, Othón, Roa Bárcena, Emilio Amaury Martínez, Casimiro del Collado, Zorrilla. En su haber existen 23 poemas: religiosos, patrióticos, elegíacos, de circunstancias, de los que opina Peñalosa: "Algunos son muy del gusto de la época. Los primeros, en orden cronológico, no pasan de ser ejercicios retóricos, en que la técnica —sin que tampoco sea extraordinaria—, supera la inspiración creadora".

Este trabajo de Joaquín Antonio Peñalosa es meritorio por varias razones: la cuidadosa y metódica recopilación de datos; el conocimiento que implica —además de los habituales— de la lengua y de la literatura latinas; la imparcialidad para juzgar las diferentes facetas de la obra de Ambrosio Ramírez; dar a conocer a un autor casi ignorado y sus traducciones inéditas o de muy difícil acceso al público. Sólo es lamentable la abundancia de erratas tipográficas que afean esta edición, y el estilo del prólogo que, en momentos, se vuelve de una melosidad arcaica que molesta a los oídos educados en la sobriedad; pero tratándose de un trabajo de investigación es fácil perdonar el estilo, más cuando revive la figura de un gran traductor, al que Othón dedicó un soneto elogioso: "Ya de Gliceris la mirada ardiente,/de las blondas pestañas bajo el manto,/ hizo latir tu corazón, y en tanto/probaste el agua en la Castalia fuente./Viste bañarse en la humida corriente/faunos y ninfas con divino encanto/y en el triclinio resonó tu canto,/coronada de pámpanos tu frente./Al acre jugo de las vides nuevas/en ánfora pagana mezcla ahora/sangre de Pan y leche de Afrodita./Verás qué versos en el canto elevas,/ pues ya en tu flauta rústica y sonora/la divina Alma Genitrix palpita".

C. V.

José Pascual Buxo, *Tiempo de Soledad.* Universitaria de Guanajuato. Guanajuato, 1954. 64 pp.

El poemario comienza con una invocación de Miguel Hernández, el poeta más admirado y querido, entre los más recientes, por el autor.

En *Tiempo de Soledad* impera, aparte de la soledad, una constante sensación de asedio. El espíritu está acosado por el silencio, la noche, la ausencia de la amada. La mayor parte de las imágenes aluden a esta situación: "Cercado estoy, cercado/por tu ausencia", "Sangre mía,/¿hasta donde te acorralan?", "¿Qué puede hacer, sino,/un hombre rodeado/de recuerdos y ausencia,/ qué puede un hombre solo,/ con su sólo latir/y con la voz henchida/entre tanto silencio?" Alrededor del hombre todo es duro, metálico, hostil. Los poemas contienen un rico vocabulario de cosas duras, hirientes, opresoras: "puntas de metal, palabras", "Dura ciudad dormida/en un sueño metálico/y herrero", "hierro móvil aprieta", "Por fuera presionaban heridas cual derrumbes". Es un mundo que acosa, que encarcela en la soledad y se opone al vuelo del amor, haciendo crecer la tristeza. El poeta suspira por liberar a su amada y liberarse él de ese tenebroso cerco, y dice:

"Si yo pudiera, amor,
—si con las manos
pudiéramos izar
las frentes cual banderas—
arrancarte el silencio dolorido
y hacerte sonar la pena."
(14, p. 37)

Y es que el asilamiento es terrible. Llega a convertir a la amada en objeto frío y enemigo:

"Eres como el mar; la calma
del mar, aterradora y pálida".
(7, p. 23)

También la tierra patria está lejana, desligada, acosada. Pero el poeta no se conforma con su tristeza; la levanta vigorosamente, como un arma, en rebeldía. A ese asedio que aprieta y hace sangrar opone una lumbre interior (ojo: lumbre y no sólo luz). En el caso de la amada:

"Es de noche.
Digo tu nombre en silencio,
digo tu amor y lo oigo
como una lumbre subiendo."
(12, p. 33)

En el caso de la patria reconoce que hay olvido, pero el olvido no evita que ella esté presente:

"¡Ay! olvido, ¡ay! olvido
que cese tu negra saña,
aunque estés detrás del mar,
detrás del mar está España".
(11, 11, p. 60)

El poeta afirma su voluntad de lucha contra la cerrazón que le acosa, contra el silencio, la oscuridad y el olvido, pues dentro del poema está "su lumbre/—su sonido—/embistiendo en la niebla". Su primer acto de lucha es la claridad. El que la circunstancia que hiere al poeta sea oscura no quiere decir que lo sea también el poema. Por lo contrario, la expresión de Buxó es clara, inteligible, luminosa. Buxó se ha apercibido de que una expresión conscientemente oscura y caótica no lleva a ninguna parte y es el saldo de un movimiento que se ha quedado veinte años atrás, con el laboratorio hecho trizas.

Miguel Hernández es buen compañero en el camino de la

poesía. En el caso de Pascual Buxó buen compañero y nada más. Sería difícil descubrir la influencia del poeta oriolano en este libro si no se conociera la devoción de Buxó. Con todo pueden hallarse indicios: "arena desaforada", "corazón de la piedra", "sueño metálico y herrero". No se encontrará copia, pastiche o plagio. Además, ¿dónde está el poeta que no ha sido influído?

Es de lamentar que la fuerza anímica, triste, pero de una poderosa tristeza, que se refleja en estos poemas, se apague a veces con el agua fría de una actitud melancólica, otoñal. Enfermedad ésta que es endémica en la joven poesía emigrada española. Por mi parte prefiero los momentos en que hay levantamiento y se opone al asedio un grito como: "¡Izar banderas, náufragos,/alerta!" Creo que ese debe ser el tono de Buxó, porque es tal vez el poeta que, dentro de esa generación emigrada de que hablaba arriba, tiene más aliento vital, más honradez y sinceridad.

J. de la C.

Juan José Arreola, *La hora de todos*. Los Presentes. México, 1954. 72 pp.

El cuentista mexicano Juan José Arreola ha ganado pronta resonancia en Hispanoamérica. De sus cuentos (*Varia Invención* y *Confabulario*), igualmente influídos por un refinamiento europeo y por una vocación americanista, sobresale la prosa —tan bien engastada en los argumentos y cuya exquisitez sabe dar paso a la espontaneidad, al lenguaje popular— y aquella atmósfera salida a medias de lecturas de Franz Kafka. Además, notable a sido siempre su cualidad de versátil, capaz de llevarle, de autor de un brevísimo relato con nervio de aguafuerte (como es "Corrido"), a una sátira fresca, llena de gracia y color: ahí está, digamos, "Pueblerina".

Arreola ha escrito esta vez una pieza de teatro. *La hora de todos* es un "juguete cómico en un acto", sorprendente por su originalidad y por su espíritu rebelde, encendido en contra de la injusticia. Para él, todo miembro de las clases altas ha ganado un sitial debido a acciones delictivas. Bienvenida, pues, la hora en que un juez simbólico revela las culpas de quienes suelen olvidarlas, fundando apenas sus vidas en la desigualdad social y en la humillación ajena.

Dominada por este pensamiento, la obra acude a los recursos técnicos de los espectáculos ofrecidos por la radio, que suelen ser guiados por el *speaker*. Harras, el *speaker*, ha montado esta vez, para el público, un "programa" merced al cual podrá revelar, y en presencia del reo, también simbólico, la índole perversa de Harrison Fish, el magnate industrial. Y mientras se suceden, dirigidas por Harras, las escenas, con ayuda de personajes que salen de bastidores y a fin de "ilustrar" aquéllas, hay una "bateria" adecuada que acompaña a toda la pieza. Así, hasta que, al fin, Harras deviene ya no únicamente el juez, sino el verdugo de Fish, a quien no deja en paz ni siquiera cuando le oye decir que siente asco de sí mismo, debido a que la sentencia debe ir más allá, hasta la muerte del culpable.

La sola lectura de la espléndida pieza hace presumir su éxito para cuando se la vea representada. Arreola muestra en ella, en suma, cuán factible es que los escritores "fantásticos", "imaginativos", o no realistas, se decidan, con su riqueza formal, a explotar la caudalosa vena de una edificante literatura de combate.

C. Z.

Ulyses Petit de Murat, *El guión cinematográfico*. Editorial Alameda. México, 1954. 318 pp.

En este libro, escrito en el tono de los populares *How to make* norteamericanos, nadie que aspire a libretista cinematográfico encontrará sugestiones para desarrollar su talento. El señor De Murat no se ha propuesto dar una guía para la creación de una buena obra cinematográfica; más bien enfoca el asunto por el lado de las aspiraciones comerciales en la industria del cine. El libro tendría valor en el aspecto puramente técnico si no se basara, en su mayor parte, en la confección de recetas "infalibles", encaminadas a satisfacer al productor, o sea, al que maneja los dineros: "Lo que el argumentista potencial debe conocer o intuir es qué tipo de asuntos son asimilables por la enorme masa a la que el cine se dirige por razones imperativas de dinero, ya mencionadas". Con este criterio, ni *Enrique V* ni *Ladrones de Bicicletas* hubieran sido filmadas. Pero el autor tiene sus razones. A él se deben películas como *Mulata* (con la bailarina Ninón Sevilla) y *La entrega* (con Arturo de Córdova —sin corbata— y Marga López), "basada" en una novela corta de Unamuno.

J. de la C.

PRETEXTOS

De Andrés HENESTROSA

Qué pueda significar el capítulo "México y los Mexicanos" contenido en La flor de los recuerdos *del poeta español José Zorrilla, es algo que no está acabado de definir. Pocos lo mencionan con elogio, pero son muchos los que han abrevado en sus páginas o coinciden con sus afirmaciones. Urbina al hablar de Rodríguez Galván, trae a cuento la misma estrofa que Zorrilla emplea para asomarse al alma melancólica de aquel mestizo triste:*

Abrasa mi corazón,
la ardiente voraz pasión
de la gloria.
¡Oh, si en mi patria querida
durase más que mi vida,
mi memoria.

Carlos González Peña transcribe más de un lugar de sus textos, cuidando siempre, claro está, de darle el crédito respectivo; así al señalar la influencia de Zorrilla en Pedro Contreras —ya apuntado por Francisco José Gómez—; transcribe su opinión sobre Rodríguez Galván, y hace otro tanto al indicar su influencia en Manuel Acuña. Julio Jiménez Rueda se apoya en él para situar a Marcos Arrangoiz, a José Joaquín Pesado y a Cuéllar, Facundo; *señala su probable influjo en la poesía de Altamirano, "de una musicalidad esencial". Y, en fin, se le encuentra aludido en historias y manuales de nuestras letras. Los redactores de la* Antología del Centenario. *—Urbina, Henríquez Ureña y Nicolás Rangel— consignan* La flor de los recuerdos *entre las obras de historia y literatura mexicanas que hay que tener en cuenta en esos estudios. Y aunque don José Luis Martínez tache de caprichoso el panorama que Zorrilla traza de nuestras letras en "México y los Mexicanos", parece indudable que a vuelta de todos sus defectos, con algo puede concurrir a historiar las letras nacionales sin olvidar que su autor, que era un poeta vagabundo, incapaz de profundizar ninguna materia grave por su falta de saber y por la versatilidad de su carácter, más se propuso escribir una impresión entusiasta que un tratado, según dijo de sí mismo. José Zorrilla la escribió al correr de la pluma, sin tiempo al parecer para detenerse en primores de estilo, de donde viene esa contradicción entre su —descuidada— prosa y su verso —casi siempre correcto—, que en los buenos poetas vale el uno por la otra. Hay allí indicios de que con frecuencia citaba de memoria; así nos lo hacen sospechar las estancias que cita de Pesado que aparecen tergiversados, a no ser que el autor los haya retocado a propósito, para atenuar las fallas de versificación que señala en ese autor. Abunda su trabajo en observaciones generales sobre nuestras costumbres y fiestas, sobre nuestra idiosincracia, a veces muy penetrantes, a ratos invadidas de una entrañable simpatía. Excepto cuando alude al "monomaníaco odio de los mexicanos contra los españoles", todo ese capítulo de* La flor de los recuerdos *es un encendido canto a México, es un intento de superar las apariencias y captar nuestra esencia. ¿No estuvo en un triz de decir que era el Valle de México "la región más transparente del aire"? Sus observaciones acerca del español hablado por los mexicanos, acerca del andar de los indios, más un trote que un andar; sobre las deficiencias métricas de nuestros poetas por virtud de sus defectos de pronunciación, después señalados por otros, denuncian una inteligencia despierta, directa, buena para cazar al aire un matiz de nuestra manera de ser como pueblo. El nos habla del ingenio natural de los mexicanos, de su instinto para el epigrama, de su carácter un tanto burlesco y decidor, de su oído musical y de su decidida afición a la poesía. ¿No encontramos en Reyes, en Henríquez Ureña, en Urbina una asonancia y consonancia de estas reflexiones de Zorrilla, sobre todo del don mexicano para concretar en un epigrama, en una frase sentenciosa y oportuna, todo un estado de ánimo, inaugurado por Alarcón?*

No es este el lugar ni tal vez sea yo quien pueda medir la influencia de José Zorrilla en nuestra literatura romántica, pero quizá valiera la pena que otro con más tiempo y corazón lo intentara: su aversión a México no anula sus lecciones, ni la noble emulación que su presencia provocó en nuestros poetas de ahora cien años. ¡Ojalá alguno lo intentara!

DON ARTEMIO DE VALLE-ARIZPE

(Viene de la pág. 22)

lo, don Artemio trabaja con empeño sus originales, habiendo hecho de este esfuerzo un lema: "Dejar oscuro el borrador y el verso claro", gusta decir. Como consecuencia, se propone un estilo de franciscana sencillez.

—Me propongo en cada una de mis obras formar con palabras comunes un estilo no común. He vuelto a escribir pacientemente, una y otra vez, mis textos, para adquirir el medio tono de la sencillez.

Una obra reconocida

—En 1924 —nos dice— fuí electo académico y por entonces yo era el más joven de la docta corporación.

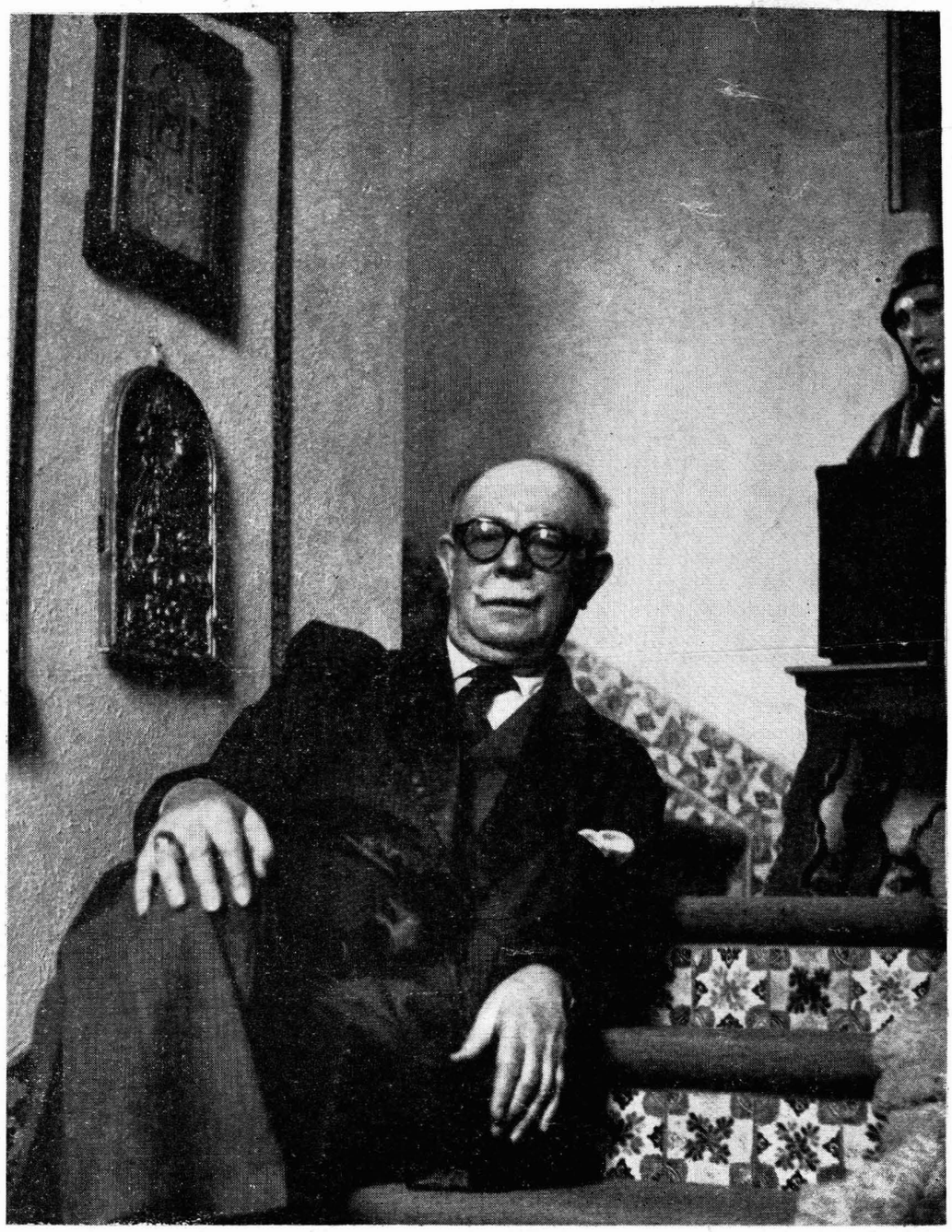
Don Artemio de Valle-Arizpe ha llegado a la plenitud de su vida con la satisfacción de

De la historia, una novela

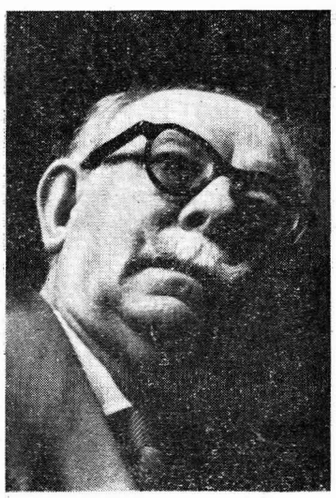
merecer el reconocimiento general. Tanto en México como en España y en los países hispanoamericanos, sus obras encuentran un público amable y bien dispuesto a incursionar en la vieja realidad de la Colonia, llevados de la mano por la prosa galana y arcaica del autor. La Ciudad de México lo ha nombrado su cronista oficial y honrándose lo ha honrado dándole su nombre a la calle en que vive. Es el único escritor contemporáneo a quien en vida se le ha hecho este homenaje.

En el género que, según Ricardo Palma, se debe señalar como iniciador al soldado irlandés Richard Longeville, de las huestes libertadoras de don Simón Bolivar y quien escribió una crónica de Venezuela, es don Artemio, por ahora, el más distinguido cultor.

En un erudito artículo que le dedicara el Marqués de Lozaya, indica que el valor principal del género de la tradición, consiste "en que sustituye la historia científica por la tradicional" y señala que don Artemio ha logrado hacer de la



... Don Artemio se queda entre los "suyos"... (Fotografías de Ricardo Salazar.)



De la leyenda, una crónica

interpretación poética de la Historia, el objeto casi exclusivo de su actividad literaria.[5] Y, algo más: Don Artemio, como un demiurgo, hace de la historia una leyenda o una novela; de la leyenda, una crónica; de la conseja o la anécdota, un relato bien aderezado de gracia y donosura. En todo caso, al placer de la reconstrucción de escenarios y personas, une el goce de la lección que sabe extraer de cada uno de los asuntos en que ocupa su pluma y que siempre son una valiosa contribución para dar a conocer la grandeza de México.

Al despedirnos del autor de tanta obra celebrada del viejo México, tratamos de ver su imagen tal como nos viste la prosa de la vida contemporánea. No es posible. Le vemos aún como uno de sus apacibles castellanos de centurias pasadas. La virtud de la atmósfera de su hogar le inunda. Una cohorte de frailes, de dignatarios y cortesanos, de caballeros y gentes de los varios estamentos virreinales aureolan su imagen.

"Don Artemio se queda entre los suyos", pensamos, sintiendo cerrarse tras de nosotros la puerta de su casona.

De la conseja, un relato

1 Artemio de Valle-Arizpe, *Cuentos del México antiguo*. Espasa-Calpe, Buenos Aires. Sexta edición, 148 pp.

2 Carta de don Enrique González Martínez a don Artemio de Valle-Arizpe, de 21 de agosto de 1936. Vid. *Abside*, núm. 3, 1954.

3 Carlos González Peña: *Historia de la literatura mexicana*. México, D. F., 1928, p. 515.

4 Carta a don Artemio de Valle-Arizpe, de 28 de septiembre de 1922. Vid. *Abside*, Núm. 3, México, 1954.

5 Vid. *El Debate*. Madrid, 1934.