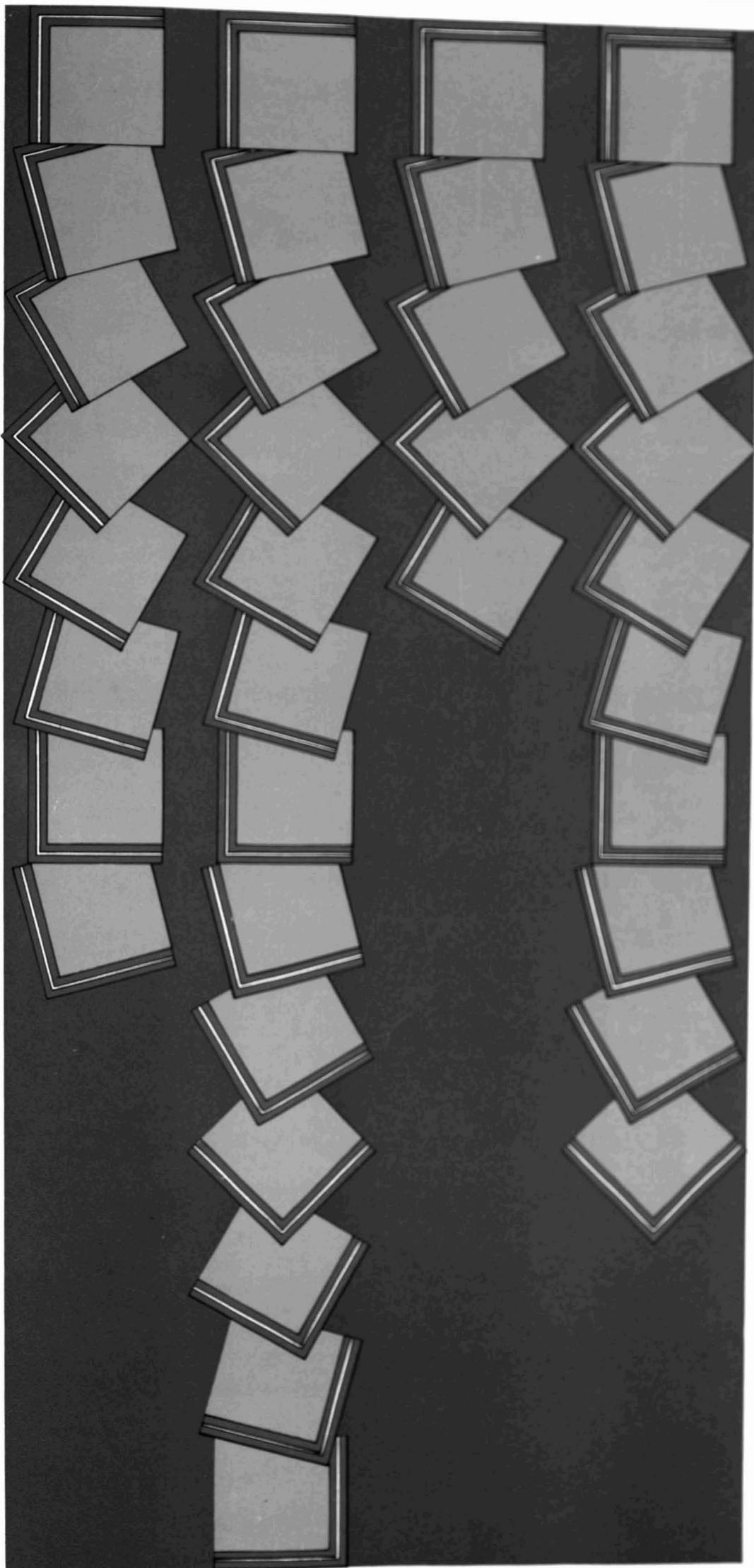


**REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MEXICO**

**NUMERO
CONMEMORATIVO
DEL TRIGESIMO
ANIVERSARIO
DE LA REVISTA
JOSE
VASCONCELOS
SAMUEL RAMOS
JAIME
TORRES BODET
JULIAN
CARRILLO
DR. ATL
AGUSTIN YAÑEZ**



SUMARIO

SUMARIO Volumen XXX, números 8 y 9, abril-mayo de 1976

Presentación, 1

José Vasconcelos

Goethe y el derecho, 2

Emilio Uranga

50 años de filosofía en México, 11

Samuel Ramos

El espectador, 16

Agustín Yáñez

De la novela, 20

José Luis Martínez

La obra de Martín Luis Guzmán, 22

José Rojas Garcidueñas

"Estridentismo" y "Contemporáneos", 25

Max Aub

Poesía encrucijada

A propósito de la poesía de Xavier Villaurrutia, 28

Francisco Díaz de León

La muerte y el diablo en el grabado de Posada, 34

I Las Universidades y la unidad del espíritu humano
por Jaime Torres Bodet

La Universidad de México,
por Alfonso Pruneda

Julián Carrillo

La física purificará a la música, 41

Dr. Atl - Rafael Heliodoro Valle

Diálogo con el Dr. Atl, 57

Justino Fernández

*La mirada de Julio Castellanos
(1905-1947), 62*

Gonzalo Aguirre Beltrán

La magia del peyotl, 65

LIBROS

Mariano Azuela

*A propósito de un libro sobre
novela mexicana, 72*

Alfredo Cardona Peña

Ulises viaja al castellano, 73

Juan José Arreola

*Jorge Luis Borges y las literaturas
germánicas, 76*

Justificación

3a. de forros

Portada:

Fernando González Gortázar, *Diseño*

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Antonio Millán Orozco

Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez / Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124

Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado

en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 10.00

Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Instituto Mexicano del Seguro Social

INFONAVIT



**REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO**

Índice del volumen XXIX
Septiembre 1974-agosto 1975

ARTES	NÚM.	PÁG.	EDUCACIÓN		
Bayón, Damián <i>Tamayo después de Tamayo</i>	5	37	Soberón, Guillermo <i>La investigación como función universitaria esencial</i>	12	I
Dallal, Alberto <i>La danza en Cuba: un movimiento nacional</i>	6-7	39	Soberón Guillermo y Rebeca Mendoza de Flores <i>La investigación y la Universidad</i>	5	I
Lefebvre, Henri <i>Música y semiología</i> (traducción de Bernardo Ruiz)	9	13	<i>La información en la Universidad como especialidad y como servicio</i>	1	38
Peralta <i>Siete dibujos</i> (nota biográfica de Carlos Meade)	10	33			
Rodríguez Prampolini, Ida <i>La academia de artes. Su función presente</i>	6-7	25	ENSAYO		
Sánchez Mac. Gregor <i>Siqueiros: unidad de los opuestos</i>	10	37	Arguedas, Sol <i>Una teología para ateos</i> (La historia del hombre tal como yo me la cuento)	8	37
			Arguedas, Sol <i>Una teología para ateos</i> (2a. parte)	9	38
CIENCIAS			De la Selva, Salomón <i>El intelectual</i>	12	35
Collado A., Rolando <i>El pensamiento en las medicinas paralelas y el pensamiento médico científico</i>	6-7	17	Forster, E. M. <i>El arte por el arte</i> (nota y traducción de Sergio Pitol)	8	33
Fernández del Castillo, Francisco <i>La botánica prehispánica y el origen del hospital de Huastepic</i>	8	25			
Mc Gregor Loeza, Raúl <i>Los insectos y las antiguas culturas mexicanas, un ensayo etnoentomológico</i>	6-7	8	FICCIÓN		
Medina, Andrés <i>Antropología e indigenismo. Los compromisos contradictorios de la ciencia en México</i>	2	13	Azuela, Arturo <i>Un tal José Salomé</i> (fragmento)	2	21
Noguera, Eduardo <i>Desarrollo y paralelismo de las civilizaciones prehispánicas</i>	11	25	Babel, Isaac <i>Relatos de Odesa</i> (1924-1925) (traducción y notas de Rafael Vidiella)	10	1
Noguera, Eduardo <i>Tenochtitlán, metrópoli prehispánica</i>	1	31	Capetillo, Manuel <i>Plaza de Santo Domingo</i>	11	39
Valdés G., Javier <i>Los jardines botánicos</i>	1	11	De Carvalho-Neto, Paulo <i>La matanza de los ruseñores</i> (fragmento)	3	25
			Fernández, Macedonio <i>Textos</i>	2	27
CIENCIAS SOCIALES			Fernández, Sergio <i>Segundo Sueño</i>	5	30
Flores Caballero, Romeo <i>¿Cambios o reajuste en el sistema internacional?</i>	8	21	Geeraerts, Jef <i>Tercera carta en torno al amor y la muerte dirigida a Hugo Raes</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	20
Rama, Carlos M. <i>La población de América Latina: mitos y realidades</i>	3	16	Hamelink, Jacques <i>Horror vacuú</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	13
Villalobos Calderón, Liborio <i>Los productos naturales en la lucha con los sintéticos</i>	5	19	Krol, Gerrit <i>El chofer se aburre</i> (fragmento) (traducción de Ulises Carrión)	4	25
Witker, Jorge <i>Derecho y cambio social en América Latina</i>	6-7	22	Lara, Ángel María de <i>La noche sin riberas</i> (fragmento)	8	13
			Marco Polo <i>La montaña del paraíso</i> (traducción de M. Cardona y S. Dobelmann)	3	15
DOCUMENTOS			Mejía Sánchez, Ernesto <i>Las primas del pueblo</i>	1	23
Bonifaz Nuño, Rubén <i>Premio nacional de letras</i> (discurso)	5	25	Raés, Hugo <i>Explosión</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	15
<i>La Constitución Mexicana de 1824</i> (selección de textos)	2	I	Rivas Iturralde, Vladimiro <i>El otro, la vida</i>	6-7	34
Joriguchi, Daigaku <i>La semana trágica</i> (presentación y traducción de Atsuko Tanabe)	3	27	Robberechts, Daniel <i>Escribir a Praga</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	2
O'Gorman, Edmundo <i>Premio nacional de letras</i> (discurso)	5	27	Ruiz, Bernardo <i>Ahora el mar</i>	9	28

Svevo, Italo			Rama, Ángel		
<i>La conciencia de Zeno</i> (presentación y traducción de Carlos Montemayor)	2	6	<i>Una primera lectura de "No oyes ladrar a los perros" de Juan Rulfo</i>	12	1
Ten Berge, H. C.			Rodríguez Monegal, Emir		
<i>La autoestrada</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	31	<i>Borges, lector del barroco español</i>	10	25
Vogelaar, Jacq Firmin			Ruiz, Bernardo		
<i>Se solicita enemigo</i> (fragmento) (traducción de Ulises Carrión)	4	40	<i>Agustín Yáñez</i> (cuentista)	12	11
			Seligson, Esther		
HISTORIA			<i>In illo tempore</i> (aproximación a la obra de Elena Garro)	12	9
Comas, Juan			Torres Fierro, Danubio		
<i>Fray Bartolomé, la esclavitud y el racismo</i>	3	9	<i>Aproximación a la joven narrativa uruguaya</i>	2	37
Díaz y de Ovando, Clementina			Valdivieso, Jaime		
<i>El colegio máximo de San Pedro y San Pablo, cuarto centenario</i>	2	30	<i>Con los espíritus de William Faulkner</i>	11	12
Rojas, Carlos			Vitale, Ida		
<i>Juan Negrín</i>	8	1	<i>Las partituras secretas de un poeta: Enrique Casaravilla Lemos</i>	8	17
Uchmany, Eva Alexandra					
<i>Un encomendero ante el primitivo tribunal de la inquisición en la Nueva España</i>	9	31	LIBROS		
Valadés, José C.			<i>Arte</i>		
<i>Remirando a Bustamante</i>	2	1	Quintana, José Miguel		
			<i>Un retablo barroco</i> ("Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza." Instituto de Investigaciones estéticas. UNAM. México, 1974)	10	43
LETRAS					
<i>Los principales poetas latinos</i> (inédito) (transcripción de María Eugenia Pastrana)	8	1	<i>Ciencias Sociales</i>		
Balza, José			Bautista, Miguel		
<i>Joyce y Faulkner: la ruptura temporal</i>	11	5	<i>Objetividad y compromiso en las ciencias sociales.</i> (Michel Lowy y otros: "Sobre el método marxista")	5	42
Bruce Novoa, John D.			Bautista, Miguel		
<i>Literatura chicana: la respuesta al caos</i>	12	20	<i>La praxis internacional del gobierno de Allende</i> (Varios "Teoría y praxis internacional del gobierno de Allende", UNAM, 1974)	8	43
Bruce Novoa, John D.			Carranza S., Consuelo		
<i>México en la literatura chicana</i>	5	13	<i>Los mexicanos que devolvió la crisis</i> (Mercedes Carreras de Velasco: "Los mexicanos que devolvió la crisis 1929-1932." SRE 1974)	2	44
Cioran, E. M.			Comas, Juan		
<i>Valéry de cara a sus ídolos</i> (traducción de Esther Seligson)	3	1	<i>Origen y destino del hombre de Jean Pivetau</i> (Jean Pivetau: "Origine et destinée de l'home." Mason editor. París, 1973)	2	40
Cuartin Torre, Pedro			F. M. S.		
<i>Góngora: apesadumbrado fantasma</i>	11	19	<i>De Alfonso XIII a Franco</i> (Diego Abad de Santillán: "Apuntes de historia política de la España Moderna." TEA Bs As, 1974)	9	43
Gallan, Richard J.			Flores, Miguel Ángel		
<i>Las manos de Dios</i> (Carlos Solórzano. "Las manos de Dios")	10	43	<i>Liborio Villalobos Calderón: Las materias primas en la encrucijada internacional</i> (Liborio Villalobos: "Las materias primas en la encrucijada internacional." SRE 1974)	3	44
García Ponce, Juan			Flores, Miguel Ángel		
<i>La ternura de Georges Bataille</i>	6-7	5	<i>Octavio Ianni: el colapso del populismo en Brasil</i> (Octavio Ianni: "El colapso del populismo en Brasil." UNAM 1974)	3	43
González Padilla, Enriqueta			Gastelum, Ma. Elena		
<i>El paraíso perdido de John Milton</i>	3	32	<i>Las Naciones Unidas y el mar</i> (H. S. Amerasinghe C. A. Starropulos, Roy S. Lee y el equipo de UNITAR. "Las naciones Unidas y el mar." México-NY 1974)	2	44
Grant Sylvester, Nigel			Noriega Valencia, Héctor		
<i>Jorge Cuesta "Retrato de Gilberto Owen"</i>	6-7	1	<i>Latinoamérica en las ideas</i> (M. Contreras, I. Sosa: "Latinoamérica en el siglo xx." Textos, y documentos. Col. Lecturas Universitarias, Núm. 19, T. I, México, 1973)	10	41
Homero			Witker V., Jorge		
<i>La Iliada</i> (canto XXII) (presentación y traducción de Enrique Zulbarán)	9	19	<i>La cultura como empresa multinacional</i> (Armand Matterlat, Era, 1974)	9	41
Jiménez, Juan Ramón			Witker, Jorge		
<i>Política poética</i>	1	17	<i>La economía del sistema internacional de patentes de E. T. Penrose</i>	2	45
Lavín Cerda, Hernán			Witker, Jorge		
<i>Macedonio Fernández la tentativa infinita del profeta porteño</i>	2	25	<i>Las fuerzas armadas y el golpe de estado en Chile de Pio García</i>	2	43
López González, Aralia					
<i>Artemio Cruz y lo mexicano: ser doble... doble ser y múltiple</i>	12	14			
Lovecraft, H. P.					
<i>El miedo a lo sobrenatural en la literatura</i> (traducción de Jorge Velazco)	6-7	1			
Miller, Beth					
<i>El feminismo de Avellaneda</i>	1	25			
Montemayor, Carlos					
<i>Ezra Pound</i>	9	1			
Partida, Armando					
<i>Serguei Yesenin</i>	10	15			
Peavy, Charles					
<i>Faulkner, un regionalista universal</i> (traducción de Jaime Valdivieso)	11	7			
Plénat, Marc					
<i>Nacimiento de Venus, nacimiento de la poesía</i> (traducción de Vladimiro Rivas Iturralde)	11	42			

Witker, Jorge <i>Nacionalización y recuperación de recursos naturales ante la ley internacional</i> (Eduardo Novoa Monreal, F.C.E., 1974)	9	45	Mallarme, Stephane <i>Toast fúnebre</i> (traducción y nota de Salvador Elizondo)	1	28
<i>Literatura</i>			Martinson <i>Poemas</i>	11	1
Arenas, Enrique <i>Rafael Cadenas o la ascesis de la poesía</i>	5	43	Maruri, Luis <i>¿Poesía helenística en México?</i>	6-7	36
Cortado y López, Antonio de <i>El libro maldito: necronomicón</i>	9	42	Mondragón, Sergio <i>Tres poemas</i>	3	13
Durán, Manuel <i>Montes de Oca: la traducción como creación, no como traducción</i> (M. A. Montes de Oca: "El surco y la brasa." México, F.C.E., 1974)	12	43	Montes de Oca, Marco Antonio <i>Tres poemas</i>	12	31
Ghiano, Juan Carlos <i>Aridjis y la aventura poética</i>	9	40	Novalis <i>Himnos a la noche</i> (traducción y nota introductoria de Jorge Arturo Ojeda)	3	1
Mejía Valera, Manuel <i>El signo y el garabato o ¿entre un nuevo Escila y Caribdis?</i> (Octavio Paz: "El signo y el garabato." Ed. Joaquín Mortiz. México, 1973)	2	41	Olson, Charles <i>El anillo de</i> (traducción de Beth Miller)	12	37
Petit de Murat, Ulyses <i>Las mil y ciento cuarenta y cinco páginas de Borges</i> (obras completas)	8	44	<i>Poemas de otoño. Poemas japoneses</i> (traducción de Norimitsu Tsubura y Antonio Castro G.)	5	10
Piñero Díaz, Buenaventura <i>Los tecolotes de Arturo Azuela</i> (Arturo Azuela: "El tamaño del infierno." Joaquín Mortiz. México, 1973)	3	40	<i>Poemas japoneses del siglo XX</i> (traducción de Atsuko Tanabe y Sergio Mondragón)	5	11
Rodowska, Kristina <i>Voces de este mundo</i> (J. Rulfo: "Llano en llamas")	12	44	Polet, Sybren <i>Ejemplar. Periódico. El soldado conocido. En el centro</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1
Ruiz, Bernardo <i>El otoño del patriarca</i> (Gabriel García Márquez)	10	41	Schierbeek, Bert <i>Entrada y salida</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1
<i>POESÍA</i>			Sologuren, Javier <i>Poemas</i>	12	33
Anaya, José Vicente <i>Poemas</i>	2	11	St. Parra, Eduardo <i>Brevísima antología a la poesía centroamericana</i> (prólogo y notas)	10	1
Arias, Olga <i>Dos poemas</i>	3	39	Ten Berge, Hans C. <i>El otro dormir</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1
Cadenas, Rafael <i>Poemas</i> (introducción de José Balza)	1	1	Valdivieso, Jaime <i>Poemas</i>	12	32
Carducci, Josué <i>Las odas bárbaras de Josué Carducci.</i> (Libro primero) (Estudio y traducción de Tarcisio Herrera Zapién)	1	1	Van Maele, Marcel <i>Autorretrato</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1
Casaravilla Lemos, Enrique <i>Poemas</i>	8	20	Verhagen, Hans <i>Autorretrato. Muchacho</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1
Claus, Hugo <i>La enfermedad de Van der Goes</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1	Westphalen, Emilio Adolfo <i>Poemas</i> (presentación y selección de Javier Sologuren)	6-7	14
Dávila Andrade, César <i>Catedral salvaje</i>	12	25	Yeats, W. B. <i>Poemas</i> (traducción de Ricardo Silva-Santisteban)	11	1
Favery, Hans <i>Man & Dolphin / Hombre & Delfín</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1	Yesenin, Serguei <i>Antología</i>	10	20
Flores, Miguel Ángel <i>Poemas</i>	2	12	<i>TEATRO</i>		
Herrera Zapién, Tarcisio <i>Tres poemas de amor de Neruda y su versión latina</i>	9	35	Eliot, T. S. <i>Sweeney agonista</i> (fragmentos de un melodrama aristofánico) (traducción de Ricardo Silva-Santisteban)	9	1
Huerta, Efraín <i>¿Quién que es no ama a Virginia Woolf?</i>	6-7	21	Horcasitas, Fernando <i>El teatro popular en náhuatl y una danza de Santiago</i>	5	1
Huidobro, Vicente <i>Las siete palabras del poeta</i>	1	30	Orgambide, Pedro <i>El teatro de Dios</i>	9	25
Kopland, Rutger <i>Conversaciones</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1	<i>COMEDIA</i>		
Kowenaar, Gerrit <i>Instantánea de un punto muerto</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1	<i>Poesía sefardita</i> (anónimo, recogido por Michael Molho)	1	3ª de forros
Labastida, Jaime <i>Humedad en el fuego</i>	12	38	Borges, Jorge Luis <i>La causa remota</i>	2	3ª de forros
Lucebert <i>Lo que el ojo pinta. Epigramas japoneses. Con volcanes de hielo. Oh Noruega en el aire. Defensa de los experimentales</i> (traducción de Ulises Carrión)	4	1	<i>Vida de Santa María Egipciaca</i> (anónimo, versión moderna de Manuel Núñez de Nava)	3	3ª de forros
			Rotterdam, Erasmo de <i>Elogio a la locura</i>	4	3ª de forros
			Reyes, Alfonso <i>El sacrificio</i> (de <i>La mitología griega</i>)	5	3ª de forros

De la Selva, Salomón
Eurípides (de *Ocho canciones de nostalgia*)
 Spengler, Oswald
El sino (de *La decadencia de Occidente*)
 Shopenhauer, A.
La moral (traducción de A. López White)

6-7 3ª de forros
 8 3ª de forros
 9 3ª de forros

Russel, Bertrand

La ciencia (del *Diccionario del hombre contemporáneo*)

10 3ª de forros

Blake, William

Milton (traducción de Enrique Caracciolo Trejo)

11 3ª de forros

Mediz Bolio, Antonio

El indio del Mayab

12 3ª de forros

PRESENTACION

La *Revista de la Universidad de México* cumple en este año tres décadas de labor editorial ininterrumpida (1946-1976). El presente número conmemora dicho acontecimiento incluyendo algunas de las colaboraciones aparecidas durante los primeros años de vida de la *Revista* (1946-1952). No se tomaron en cuenta otras etapas, porque ya antes, en un volumen doble llamado *Nuestra Década* (UNAM, 1964), se había hecho una recolección de materiales publicados entre 1953 y 1963, y porque en breve aparecerá una antología correspondiente al lapso 1964-1976. Tales circunstancias nos han permitido ofrecer mediante este número conmemorativo una imagen de los intereses culturales que prosperaban hacia fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta. La selección de los trabajos incluidos en las presentes páginas se vio constreñida por razones de espacio, que imposibilitaron dar cabida a otras destacadas colaboraciones. El orden en que aparecen las que integran este número fue dictado por sus afinidades temáticas.

La Redacción





**JOSE
VASCONCELOS**

GOETHE Y EL DERECHO

Cuando por conducto de nuestro colega y amigo muy querido, el profesor don Servando Garza, me llegó vuestra invitación para que disertara delante de vosotros sobre el tema *Goethe y sus relaciones con el Derecho*, reflexioné y repuse: ¿Cómo podré hacerlo, si por una parte soy muy poco afecto a Goethe, me hallo escasamente informado de su obra que nunca fue de mi predilección, y en cuanto al Derecho, apenas tengo para mi consumo privado alguna teoría filosófica que a mí me basta, pero que acaso no llenaría una página? El profesor Garza, entonces, con su claro talento y el afectuoso interés que me dispensa, se puso a sugerir temas y cuestiones que me abrían los ojos y me indicaban el camino a seguir. A él debo, en consecuencia, la resolución que tomé de aceptar vuestro encargo, el cual cumplo con beneplácito, por la oportunidad que me brinda de reanudar contactos con esta mi antigua y querida Escuela de Jurisprudencia, de la cual por tantos años estuve alejado, y heme aquí dispuesto a pensar en voz alta y aunque sea sumariamente y con insuficiencia notoria, acerca de *Goethe y el Derecho*.

A larga distancia del estudio jurídico y del ejercicio profesional, conservo sin embargo un rudimento de teoría del Derecho, un principio de doctrina sencilla y conocida, según la cual lo jurídico no engendra problema filosófico arduo; basta con caracterizar el fenómeno dentro de la esfera de los hechos sociales que son a su vez una porción del saber más amplio dedicado a la naturaleza, los seres y sus destinos. Vieja y precisa es la distinción que separa el Derecho de la Ética, por virtud de que aquél va acompañado de sanción pública; se manifiesta en disposición buena o mala, pero refrenada por la coacción del Estado, a diferencia del mandamiento moral que sólo reconoce sanciones de orden privado, aparte de los imperativos de la conciencia. En resumen, el Derecho abarca la parte reducida de la conducta en que el Estado interviene con mandatos y sanciones de orden legal. Sobre el Derecho está la moral que rige la conciencia, y sigo a los que fundan la moral en la Revelación. Se halla ésta, por supuesto, por encima de la autoridad de Códigos, Constituciones y Estados.

Cumplir con el Derecho produce comodidad. Los rozamientos entre las gentes y del individuo con los gobiernos, se resuelven y suavizan mediante el acatamiento de la ley; acatamiento que casi siempre resulta menos incómodo que su transgresión. Se trata de obligaciones y derechos derivados de la vida en común. Cumplir con la moral es sumamente incómodo: "la puerta es estrecha"; estorban nuestros deseos y ambiciones que presionan el albedrío. Los bien dotados de caridad, los santos, cumplen con la moral gozosamente. Con desprecio de las incomodidades bregan hasta alcanzar lo que no da ninguna disciplina puramente humana, o sea, la beatitud, la participación en el vivir celeste. Hasta aquí mi convicción.

En general podemos distinguir tres tipos de doctrina jurídica,

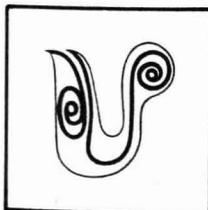
dentro de los cuales caben las distintas escuelas que sobre el Derecho han especulado.

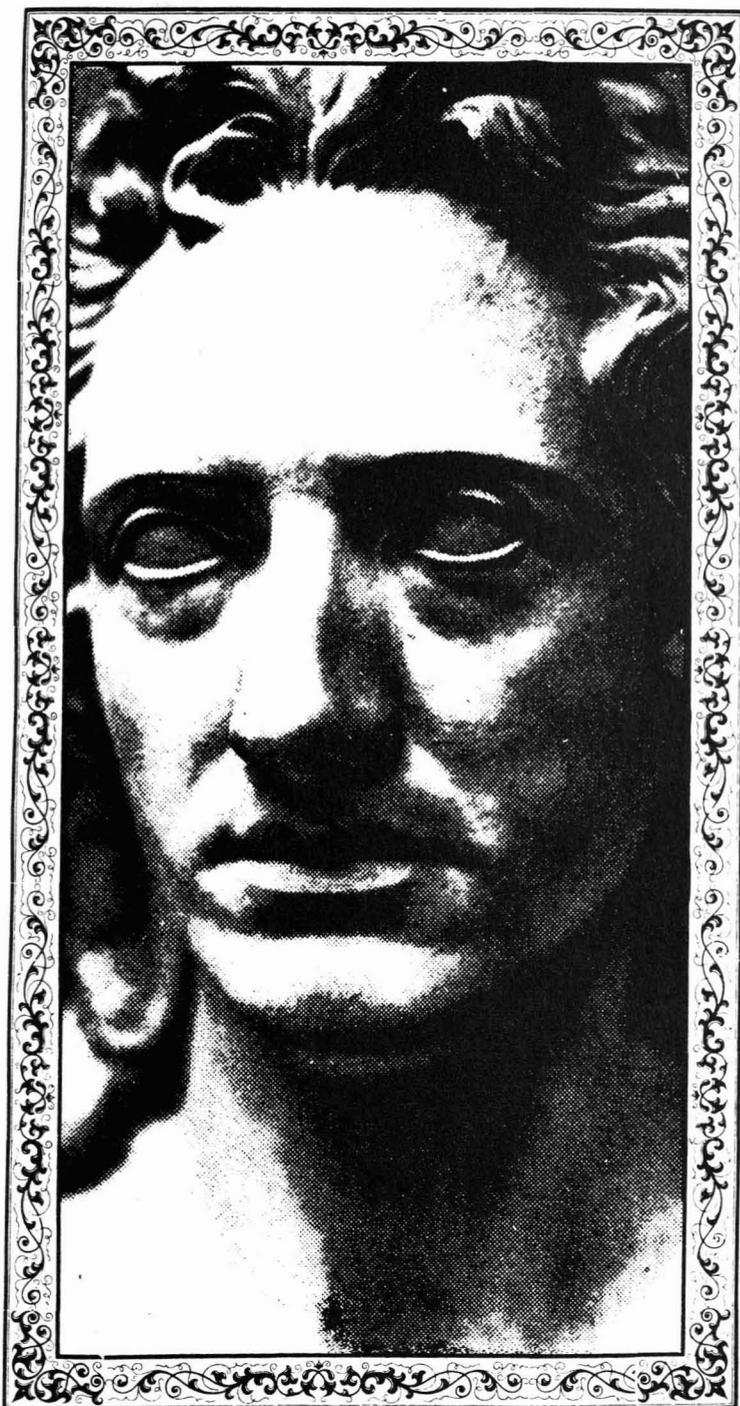
Con el fin de ubicar el pensamiento jurídico de Goethe, revisaremos someramente las tres maneras esenciales de la Filosofía del Derecho.

La escuela materialista encuentra el origen del Derecho en la costumbre y ésta se consolida con los mandatos del más fuerte. Originada en la costumbre, la moral primitiva se adapta a la misma fuerza de que procede, o sea, a la voluntad dominante en cada etapa histórica. La costumbre se vuelve ley cuando el soberano la declara obligatoria y sanciona su violación. Este tipo de moral no es exclusivo de la tribu; cuando el filósofo Dewey nos dice que la moral consiste en adaptarse a lo social, lo inmoral en violar lo social, en realidad nos somete a una tiranía de tipo colectivo, muy generalmente aceptada en nuestro tiempo y sin embargo muy primitiva.

Evidentemente tal retorno a la coacción social es un retroceso respecto de aquel período del paganismo que intenta fundar el Derecho ya no en la fuerza, ni en la sociedad anónimamente, sino en los mandatos que se derivan de la razón. A su vez ésta se expresa en leyes. Ya Esquilo hacía notar (en *Los Persas*) que el griego peleaba por cumplir con su ley, en tanto que el oriental obedecía por temor de ser azotado por el tirano. La ley en principio era expresión de normas de justicia derivadas de la razón. Toda una corriente jurídica que arranca de Sócrates, se empeña de esta manera en incorporar el Derecho a la ciencia más general del Logos. La justicia viene a ser la razón como criterio de conducta y esta doctrina se renueva periódicamente en el desenvolvimiento secular de la filosofía. Pero hay una tercera moral y es la que subordina el Derecho a la Revelación contenida en el Viejo y el Nuevo Testamento. Lo jurídico en ella es disciplina auxiliar de un propósito que lleva la justicia a superarse en la piedad y el amor. El Derecho fundado en la justicia es frío como las estatuas neoclásicas de balanza en mano, que todavía a la fecha decoran los palacios de las Cortes Supremas de no pocas naciones. El Derecho que se funda en el Dios Cristiano, postula la misericordia por encima de la justicia. La majestad de esta jurisprudencia se nos hace patente en la poesía sublime y terrible del Juicio Final. No es aquél un Tribunal de Derecho. La libertad de perdonar es su carácter propio y con ella la ejecución de las grandes justicias, proclamadas y triunfantes, en la medida en que el mundo las negó y se opuso a ellas. Se asiste allí a la condena en definitiva de los malos, pero se sobreentiende que son pocos, quizás ninguno, los condenados, porque es más grande que la culpa la capacidad de la misericordia.

Huella cristiana en el Derecho moderno la hallamos en práctica como el indulto, la regeneración del delincuente, el jurado, y, en fin, en todo tribunal que juzga tomando en cuenta las condiciones





especiales de cada caso y resuelve con criterio de caridad. El espíritu por sobre la letra de la ley, de manera contraria a la del fariseo. Vemos en este tipo de Jurisprudencia el intento de incorporarse ya no al Logos, sino al Eros. Por supuesto al Eros cristiano, cuya analogía se encuentra en el amor del Padre, a diferencia del Eros platónico que se pierde en elucubraciones sobre la relación de los sexos.

Tenemos, pues: el Derecho como disciplina del desarrollo social de la especie en sus etapas primarias; el Derecho como sección del Logos fundado en la sabiduría de Sócrates y que termina lamentablemente en las monstruosidades de cierta doctrina jurídica contemporánea que subordina el Derecho al Estado, lo identifica con el Estado. Y, por último, el anhelo inmortal de hacer coincidir la ley con la moral de Cristo.

Pese a su gran cultura o a causa de ella misma, parece que Goethe se queda en la etapa primaria que concibe el derecho como simple expresión de una voluntad que no tiene otro freno que el que le ponen las otras voluntades, y eso sí, con mucho respeto para el poder del Estado, sea quien fuere el Estado. Cierto que aparecen en el poema goethiano determinadas intervenciones de la Gracia Divina, pero de modo tan débil y tan ajeno a lo fáustico, que se les debe tomar como condescendencias con el sentimiento ajeno y no como exigencias de la conciencia del autor.

Procuraremos justificar nuestras apreciaciones. Goethe resultaría lógico en una sociedad pagana anterior a Sócrates. El ejercicio libre de la voluntad sin otro límite que las otras voluntades es en el fondo esclavitud. Pero además de las voluntades ajenas es preciso tener en cuenta a la naturaleza que nos opone más límites que la contradicción de nuestros semejantes. Las voluntades ajenas suelen tomar por su cuenta el castigo de nuestros desmanes. Ante ellas Goethe no acude al honor como lo haría un personaje español, sino que se vale de la magia para librar a Fausto de la espada de Valentín y de su complicidad con la infortunada Margarita. Fausto no conoce el honor. Tampoco sospecha los valores de la compasión. Concibe el mandato legal, pero, aparte de que procura eludirlo con lo que incurriría en la animadversión de Sócrates, cuando tiene que someterse acude a la interpretación de la letra. Entre Shylock y Mefisto no hay mucha discordancia. Por ningún lado descubriremos en Fausto un vestigio de aquella decisión que impele al héroe moral a enfrentarse al poder de las tinieblas; poder que bajo distintos disfraces opera en todas las épocas y que determino diciendo, que tinieblas son todos los idearios y los intereses que se oponen a Cristo, cuanto lo niega o pretende ignorarlo. Al contrario, Goethe es un aliado tácito, tímido, cauto, de todo lo que representa Mefisto y se halla definido desde antiguo como: el Mundo, el Demonio, la Carne.

El Derecho —creación del genio latino en su etapa derivada del Logos— no es compatible con el temperamento germánico de



Goethe, temperamento romántico que aspiraba al equilibrio por lo mismo que no podría alcanzarlo; pero también su romanticismo se quedó corto porque nunca comprendió las virtudes cristianas de la humildad, el perdón de las ofensas y el socorro del débil.

Central es en el *Fausto* su chicana en el trato con el Diablo. En su excelente análisis, el profesor Bickerman (*Fausto y Don Quijote*) estudia con criterio jurídico la ventaja inicial que se asegura Fausto en sus arreglos con el Diablo. A cambio del mágico poder que ha de asegurarle la dicha terrestre, el Diablo le pide el alma en el más allá. Fausto responde: "el más allá no me interesa". Deja así abierto el procedimiento para la acción en tercería que podrá ejercitar la Providencia, dueña verdadera de su alma. De suerte que en rigor vende lo que no es suyo. Luego, como buen rufián, no tiene Fausto inconveniente en aceptar la salvación de manos de la Misericordia Divina en quien no cree. Para ello se vale del truco de Margarita, que con su plegaria sincera mueve la voluntad divina. El taimado doctor usa el enredo para exhibirse, conforme a la moda de su tiempo, incrédulo, sin perjuicio de aprovechar por si acaso la intercesión de su víctima. Así, Goethe se empeña en hacerse retratos jupiterianos para la posteridad literaria; pese a la obsequiosidad que siempre mostró ante los poderes de su época. Ni en su instante postrero abandona la farsa, porque por un lado los ángeles a súplicas de Margarita cargan con su alma, por el otro, el Fausto-Goethe se dedica a proclamar eterno el instante en que inicia la modesta obra de irrigación que le ganará la gratitud de varias generaciones de beneficiarios. El insaciable Zeus germano claudica y se hace agrónomo. Los sueños de poderío fáustico se desvanecen y el olímpico Fausto se consuela pensando en recompensas ramplonas.

El "Fausto Cristiano" que fue Hernán Cortés —descubridor y civilizador de un mundo ya para morir—, lejos de ufanarse de su labor ciclópea, de su peculio funda un hospital. Si reviviese sonreiría de la farsa de acción que es lo fáustico. Resulta en efecto lamentable que después de renunciar la grandeza del más allá, se ocupe el pobre corazón colectivo de los pósteros, como cualquier Augusto Comte. Por lo menos Comte no presumió ni de poeta ni de héroe; pero el lector siente el disgusto que provocan las presunciones del *Segundo Fausto* con sus momentos eternos y la gratitud de los parcelarios de sus tierras nuevas, y quisiera expresarlo mediante una de esas onomatopeyas, común a muchas lenguas y que se produce adelantando la lengua y oprimiéndola con dientes y labios para expeler aire que estalla en un *ptrrrr*. . . ¡Oh la majestad de lo natural! Se atraviesa un dolor de vientre de esos que tuercen lo mismo al labriego que al semidiós y lo lanzan en busca de lugar reservado, y el espectador se sacude de risa. El ridículo cruel es el del fatuo. La pobre naturaleza humana no resiste la jactancia. El otro ridículo, el del humilde, fácilmente se hace sublime, como Don Quijote que nos mueve a risa pero al

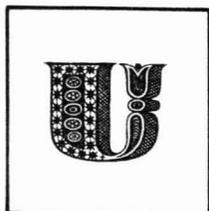
mismo tiempo nos hace sentirnos culpables de tener tanto de Sanchos.

El mensaje de Goethe

Diletante de todas las disciplinas, pero nunca un guía del espíritu ni un reformador de la sociedad, ni un filósofo de la existencia, en su metafísica, Goethe resulta pobre. Y es difícil encontrar poesía excelsa allí donde falta una sólida, coherente noción del Universo. Goethe exploró mucho, pero dentro del supuesto de que la verdad está completa en el "libro de la naturaleza"; su experiencia asomó apenas a lo sobrenatural; ciego de luz solar, no tuvo ojos para lo invisible ni oídos para la voz que habla por el alma atormentada de los profetas. Fue mal pagano y es inexcusable, dentro de su condición de moderno, el haber querido prescindir del factor mesiánico que penetra el acontecer de modo manifiesto, desde la liquidación histórica del paganismo.

■

El poeta, aun el gran poeta a lo Goethe, corre el riesgo de toda versificación que es el de las traducciones. Gran poesía es la que muestra capacidad de sobrevivir en la prosa de todas las lenguas. Una mentalidad profunda, como la de Esquilo o la de Dante, resiste victoriosa a todas las versiones, a todos los estilos y a la veleidad de las épocas. Un mensaje poético de calidad menor se diluye en la traducción y se convierte en literatura. Dentro de este género, yo prefiero la sagacidad psicológica, la profundidad espiritual de un Dostoiewsky, a todas las aventuras de Wilhelm Meister y de Werther. El universalismo de un Dante, un Dostoiewsky, es fruto de pasión desorbitada, no precisamente de equilibrio. Las reservas que nos suscita Goethe responden pues a motivos esenciales. Afán de mostrarse original, o fidelidad a su idiosincrasia, el error capital de la doctrina goethiana es su discutida creencia en la primacía de la acción, su dinamismo sin teleología y sin teología. Diviniza Goethe la voluntad sin reflexionar en que si se trata sólo de movimiento, sin calidad, basta con el girar de las estrellas, que es ya regulado y armonioso. Por lo mismo resulta un salto atrás cósmico, el afán de revertir la voluntad humana que guarda potencialidades para la espontaneidad y el milagro, hacia las normas de la armonía que opera en el orden inferior de las cosas. El alma se aniquilaría a sí misma si lograrse volver al átomo. La armonía de las almas es de signo diverso y más alto que la armonía de las estrellas. Las almas se rigen por algo más valioso que la armonía, o sea el amor. Tan helénico Goethe, y no pudo darse cuenta de que ya Platón había superado la música igual de los astros, la armonía, en favor del Eros creador. La jerarquía de los seres exige que ninguna cosa exterior determine la ac-





ción del hombre. Del hombre nacen ritmos nuevos y específicos que, al influir sobre la creación, la elevan y la transforman hacia el espíritu. Asociarse al espíritu es el objetivo de la voluntad. Y meta no lo es ni siquiera la libertad, menos la voluntad. En efecto, nada vale la libertad si no la aprovechamos para acoplar nuestros esfuerzos al más alto fin; y éste consiste en colaborar con la voluntad divina que concierta y da jerarquía a mundos y seres. La voluntad divina tiene un modo para la naturaleza y las cosas y otra es la ley reservada al hombre. Lo que nos lleva al problema del albedrío, que es de raigambre cristiana. Si alguna vez Goethe sintió lo cristiano, fue según el ambiente luterano de la Reforma. Un disgusto subconsciente lo llevó a buscar un refugio en el paganismo. Pero no puede ser de verdad pagano quien escuchó una vez el mensaje de Cristo. La derrota de Juliano es definitiva. Bastó con que se proclamase nuestra responsabilidad para que ninguna alma consciente pueda verse libre de ella. Desde entonces, todo contentamiento que no supone renuncia previa es carnaval que necesita de antifaces. La alegría perdurable se funda en la tristeza. La sublime tristeza del cristiano promueve alegría mucho más viva que la euforia helénica, pero cuesta alcanzarla. Al neopagano le queda, como a Juliano, el remordimiento de haber visto la verdad y empeñarse en negarla; por eso ningún alma moderna puede gozar dicha sino dentro de la humilde convicción de seres caídos pero redimibles, que la ley nueva nos impone. De ahí que todo neopaganismo, sin exceptuar al de Goethe, nos produzca impresión de anacronismo erudito, que no mueve el sentimiento. Caricatura es la risa de Mefistófeles y la dicha de Fausto tiene la fragilidad del engaño.

Auténtica alegría la hay en un himno de San Francisco o en uno de aquellos corales de Bach inspirados en las escenas del Evangelio. En la dicha de Fausto rejuvenecido por artimañas de magia negra, lo único real es la sorna de Mefistófeles. El episodio de Elena en el *Segundo Fausto* es erudición. El paganismo auténtico nos dio a la Diótima del Banquete platónico, astutamente dichosa porque no conoció el instrumento de salvación que es el remordimiento. Después de Platón, sólo un amor como el de Beatriz puede ganar corazones. El erotismo del *Segundo Fausto*, obsesión de viejo verde, incita al bostezo y provoca saudades del paganismo auténtico de Esquilo o de Eurípides.

Toda esta nada del mensaje goethiano se halla envuelta, por supuesto, en la magia de una poesía insuperable. Su don de hacernos amables personajes y escenas es indiscutible. Sus visiones se envuelven en esplendores de amanecer o en melancolía de crepúsculos. Poeta, claro que lo es Goethe, gran poeta de doctrina interior deleznable; canto sin doctrina, música de imágenes que no hacen sentido porque quiere aplicar al espíritu leyes orgánicas que son propias de lo biológico. El misterio de los seres y sus situaciones se queda sin resolver; en vano buscaríamos en Goethe



el instinto de atrevida penetración de las almas que hizo la grandeza espiritual de Dostoiewsky. Mundo visto desde fuera, el de Goethe nos fascina un instante, pero su médula está roída.

Por momentos el poeta se impone al ideólogo y podemos disfrutar escenas de alegría del alma, como cuando Fausto arroja de sí la copa del veneno para escuchar los coros de Pascua que anuncian una vez más el milagro de la Resurrección. En seguida, incapaz de sostenerse a la altura de una revelación que su conciencia repudiaba, vuelve a las ingenuidades filosóficas de su teoría de la acción y funda lo fáustico; es decir, en vez del ángel nos da de modelo al mecánico. De esta suerte inicia la estirpe moderna que Spengler señala y que el Conde de Keyserling llamó la aristocracia del chofer. De tal filosofía tenían que derivarse todos los contrasentidos y confusiones que plagan el drama de Fausto y la conciencia personal de Goethe. De ella procede también ese absurdo credo según el cual luchar, esforzarse, es lo esencial aunque no sepamos el fin, el objeto del bregar. Su naturaleza de poeta le hace traicionar a menudo a su ideología de la acción. Es el poeta también quien se rebela cuando condena el análisis kantiano en la famosa crítica del estudiante. "Para estudiar

algo que tiene vida, primero sacas fuera del cuerpo el espíritu; luego tomas entre las partes y naturalmente te falta de ellas el lazo espiritual." Pero, ¿qué es el espíritu? Goethe no responde. Permite que Fausto disfrute una ilusión: el rapto que de su alma consuman los ángeles; truco literario inconsecuente con el pesimismo trascendental del drama. Y ni siquiera cabal, porque no es Dios quien salva a Fausto, sino la *Madre de la Creación*, el eterno femenino, otro mito antiguo que no retiene la atención del hombre moderno. No puede hacerlo porque sabemos que una Virgen llamada María aplastó la cabeza de la serpiente. Es decir, libértó a la mujer de la fatalidad de sus seducciones encaminadas a la reproducción de la carne y le ganó un alma, igual a la del hombre.

Civilización y cultura

Todo un edificio de falsedades y convencionalismos anda por ahí aposentado en el aire, originado en el cisma de la Reforma y el mito del progreso. Inicia su construcción el nefasto siglo XVIII, que al secularizar la cultura le robó los cimientos, la dejó sin



médula. Vino después el siglo XIX, al cual debemos por lo menos grandes avances en las ciencias Física y Matemáticas, pero al ocurrir la prueba de las dos últimas guerras, todo se ha derrumbado estrepitosamente. Una de las supervivencias de aquel ideologismo kantiano, materialista y racionalista, es la teoría de la Cultura que se nos dice es: invención y creación, a diferencia de la civilización que declaran por sí y ante sí es disciplina imitativa y mecánica ausente de espíritu. Pero el espíritu de que en seguida nos hablan es un conceptualismo sin contenido sobrenatural, un logicismo que engarza ideas en "cuanto que tales", es decir ajenas al ser concreto y a la vida que es inseparable del pensamiento. Por mi parte, y no siendo ni espiritista ni idealista, sino un realista extremo, rechazo el espíritu así concebido en abstracto y lo imagino según la Revelación, como vida y persona. Y lo hallo en el Espíritu Santo como una de las Personas Divinas, o encarnado en seres como los ángeles o los hombres. Fuera de un realismo así de riguroso y concreto, la palabra espíritu en boca de los hegelianos y sus continuadores me suena a escamoteo que no satisface ni a la realidad ni a la teoría. De él no se originan seres, sino fantasmas entitativos. Y que este espíritu sea el que mueve la historia, es otra patraña que ya historiadores modernos, como por ejemplo Toynbee, nos autorizan para relegarla al archivo de las patologías de la mente.

Consecuencia hegeliana es la pretensión de colocar la cultura por sobre la civilización. Cierto que el cultivo es anterior a determinadas formas de la organización social, pero eso mismo prueba su carácter primitivo, es decir, inferior. Al cultivo le debemos el trigo que la naturaleza no ofrecía espontáneamente, pero nuestra deuda con la civilización es mucho mayor. Ella nos coloca más allá del cultivo en el seno de sociedades que residen en urbes, o sea, ciudades provistas de servicios materiales y de foro para la justicia y plaza para las discusiones de la mente. La dialéctica misma halla su comienzo en los diálogos de la plaza pública, al centro de la *civitas*. Es esto tan obvio, que la pretensión contraria sólo se explica por el afán de negar las bases latinas del pensamiento humano; para ello se acude hasta el absurdo de dividir las ciencias en doble rama arbitraria: naturaleza y espíritu; como si el estudio de la naturaleza no fuese obra también del espíritu. No ciertamente del espíritu objetivo, creador de entes, pero sí del espíritu vivo que es la conciencia. Lo indigno es que nosotros, latinos, soportemos y aun adoptemos todas estas prestidigitaciones, sin pestañear. Un falso sentido de reverencia para todo lo que deriva de la Reforma protestante se nos ha infiltrado y nos mantiene perplejos. Desde hace tiempo cierta *élite* de los pueblos católicos vive atermorizada de pasar por retrasada, si encuentra natural sentir y pensar dentro de la síntesis cultural que nos da el dogma y se cree obligada a fingir veneración por todo lo que procede de la otra banda. En nuestra América esta posición corre

pareja con el repudio de todo lo que es español producido durante la guerra de independencia de España: quisimos entonces medir nuestro patriotismo por la distancia a que nos poníamos de todo lo peninsular al mismo tiempo que manifestábamos sumisión servil frente a todo lo inglés o francés. Que de ello nos absuelva un tanto el hecho de que la propia España, a través de la generación lamentable que padeció las derrotas de Santiago de Cuba y de Cavite, renegó de sí misma al convertir su pensamiento en satélite del idealismo alemán. Pero es tiempo ya de preguntarse: ¿hasta cuándo hemos de seguir de coloniales del saber?

El esfuerzo de los nórdicos es admirable y cuenta con toda mi simpatía; creo con pensadores ingleses del más alto renombre, que la supremacía que han alcanzado los anglosajones en los últimos siglos en el orden material, no se debe a la Reforma. Se ha consumado pese a la Reforma y gracias a una serie de circunstancias de tipo físico y geográfico, como son el hecho de que en el Nuevo Mundo hayan quedado en poder de los anglosajones las zonas de los grandes ríos, al centro de extensas llanuras cultivables. Y esto en el momento en que la revolución industrial, fruto del carbón de Inglaterra, hizo posible la maquinización de la agricultura. Añádese que junto a las fértiles praderas aparecieron montañas de hierro y yacimientos incalculables de hulla y se comprenderán las causas del atraso en que quedamos los latinos, agotados en la explotación inclemente del trópico. En el caso es evidente que nada tiene que ver ni la sangre ni el credo religioso. Y por lo que hace al factor que representan en el progreso las instituciones libres, baste recordar que ellas son Creación del espíritu latino, y funcionan antes que en Inglaterra, y sin conexión alguna con la Revolución Francesa, en los municipios italianos y en las Cortes hispanolusitanas.

El alma es libre, se repite hoy, aun por los que niegan el alma. En nombre de esa libertad yo confieso mi predilección por *La Divina Comedia* y Dante, por *El Quijote* y Cervantes, por encima de todo lo que se ha escrito en poesía desde Esquilo a la fecha.

El voluntarismo fáustico y su fábula de las ideas madres, acaso muy dentro del libre examen, no resiste, a mi juicio, comparación con el sólido edificio de la síntesis católica que es orden y jerarquía aplicables a la Naturaleza y al hombre, a la Tierra y el Cielo. Un orden que va desde una creación voluntaria pero inteligente y movida por amor, cuyo comienzo es el *cuanto* que engendra la luz, hasta el hombre y el ángel. Y dentro del orden de lo creado un ritmo vario y una serie de mundos y reinos en jerarquía ascendente. Lo que hay en el comienzo del ser, nos lo dice la Física moderna; lo que es el hombre, lo proclama la Sabiduría; lo que se encuentra más allá de lo sensible, quedó consignado por el Areopagita en su Jerarquía Celeste, verdadera geografía de los cielos. Ciencia y Revelación concuerdan. Con elementos tales se construyen *Divinas Comedias*; sin ellos ni los dos



Faustos alcanzan a darnos una cosmovisión elevada y armónica. Pensamiento como el nuestro tradicional que se aloja en catedrales de la idea, tiene que sonreír de lo fáustico, se aburre también de todas esas complicadas ficciones como el "deber ser" kantiano o los "aprioris éticos" de la llamada axiología que ha estado en boga en los últimos quinquenios en ciertos sectores. De suerte que no veo que los frutos justifiquen la existencia del árbol de la teología cismática.

Y en cuanto al progreso, lo defino como el tránsito que va de la caída a la redención, y basta; lo demás es variación sobre el mismo tema robusto. Y me afirmo en mi posición cuando pienso que *Fausto* es el poema de la cultura. Y me quedo con *La Divina Comedia* que es síntesis de la civilización y de ella paso a otra cumbre latina y universal que es el *Quijote*.

En resumen, y por lo que hace a la filosofía, encuentro que el pensamiento de Goethe es no sólo insuficiente sino arcaico y está superado dentro de la misma tradición nórdica a que Goethe pertenece. La filosofía, en los Estados Unidos del Norte, se encuentra a mil leguas del famoso "mensaje goetheano". Me basta con referirme a la posición filosófica profunda del neonaturalismo y entre los pensadores individuales señalaré únicamente a dos entre los de más calidad: Brightman y Northrop. Conocido es el criterio del filósofo personalista Brightman, que ha dedicado toda una vida gloriosa a buscar la síntesis de ciencia y religión a fin de consumir la tarea filosófica de nuestra época que es de verdadera totalidad. Contra lo que sospechó Goethe, una nueva suma es lo que hace falta: una suma del saber natural y del saber religioso. Por su parte Northrop, en el libro reciente titulado *La Lógica de las Ciencias y las Humanidades*, se ensaya en lo mismo, es decir, en reunir lo que llama saber de postulación y saber de inferencia, o sea el saber de lo invisible que reveló San Pablo. Goethe no alcanzó ni la primera etapa, etapa científica, en su plenitud.

Fausto y el Quijote

Segun hemos visto, Goethe os presenta un derecho de índole primaria, corrompido además con astucias innobles. Fausto vive ensoberbecido con la culpa y no sólo impenitente, sino jactancioso e impune. Mientras exista en el mundo un alma de caballero, Fausto provocará buena dosis de disgusto y el sentido del honor hallará recompensa en el contraste que nos ofrece Cervantes. El también halló delincuentes convictos. Pero los vio humillados y se arrepintió por ellos al tenerles compasión y los puso en libertad. Vio el Quijote, en los reos, hermanos hombres en aprieto. Eso le bastó para extenderles el apoyo de su conciencia y expuso por ello el brazo. La jurisprudencia de Cervantes pertenece a la etapa superior del Derecho: aquella en que el hombre acude a remediar la aflicción allí donde se encuentra.

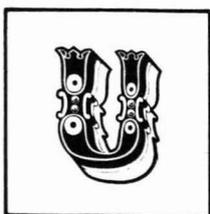
Entre el Fausto mañoso que con engaños conquista a Margarita y más tarde, porque tiene poder, celebra nupcias con Elena, no pocos preferimos al Quijote que pasa por alto la pobre realidad de Dulcinea y por piedad y bondad le da, mediante la ilusión, los encantos que la naturaleza le ha negado. Esta es la obra del amor, cada vez que el amor envuelve en su halo una criatura. La imaginación cervantesca corrige la obra de la naturaleza, según la filosofía de Fray Luis y de los demás místicos españoles que conciben un más allá "mejorado". El Quijote pretende bajar a la tierra los beneficios del cielo. Y sucede que la fortuna suele ponerse de parte de estos ilusos a lo Quijote, que juzgan a la sociedad capaz de subir a la altura de sus anhelos. El premio que les está reservado es el nimbo de belleza en que se envuelven y del cual nos hacen partícipes. Y si por acaso despiertan a la verdad dolorosa y rebelde al bien, todavía pueden exclamar con Alonso Quijano: lo siento por la realidad; quise hacerla buena y no me respondió el acontecer, pero yo sigo fiel a la verdad y el bien por encima de la naturaleza.

El Quijote quiere reformar el mundo; el docto Fausto lo codicia tal como es, con su mezcla de bien y mal, como el glotón que engulle de todo, y acaba en hartazgo, pero el lector se aburre. El Quijote devuelto a la cordura se desconsuela, pero halla refugio en la conciencia de que su locura fue buena. Pudo causar daños involuntarios, pero su intención fue siempre pura. ¡Que cada cual escoja! Fausto con su dicha vulgar, remata en el hastío. El Quijote vive y muere en sublime. Del Fausto que duda y se agita proceden la bestia rubia, el superhombre de Nietzsche y los secuaces contemporáneos de la angustia. Don Quijote, pese a sus quebrantos, concluye con Cervantes: "que es una alegría vivir y ser hombre".

Fausto escapa a la lucha y domina su pena traduciendo la realidad a la ilusión, el hecho a su imagen, y con las imágenes construye un mundo ficticio, tan falso como ajeno a la responsabilidad. Cervantes eleva la realidad a la jerarquía nueva que halla su justificación en los cielos. Sabe que una situación dada, por mala que sea, puede transformarse al influjo del espíritu; por eso, no obstante los reiterados fracasos, el Quijote mantiene su lealtad a una existencia como redención. La realidad del mundo es ignorada, es desdeñada por el hidalgo cristiano. El otro, el Fausto, vive para el mundo de abajo que ambiciona dominar porque con toda su mediocridad le satisface.

Cervantes se burla de una realidad que reconoce incapaz de ponerse al nivel, ya no digo de la fantasía, siquiera a la altura de una conciencia honrada. Goethe no sabe despreciar; no es un señor. Su voluntad es servil, aunque se ponga la máscara olímpica. Ningún pagano es realmente libre.

El Quijote muere consecuente con el ideal de su vida, que consistió en ser bueno. Fue la suya una locura congruente en el





propósito de ensanchar la bondad y hacerla prevalecer entre los hombres.

Don Quijote quiere darse por entero a la tarea de combatir el mal. La injusticia sufrida por uno solo de los hombres le irrita y le induce a pelea en que no mide riesgos ni sacrificios. No es cierto que odie la caballería, todo lo contrario, se duele de que no tenga fuerzas para imponerse a una naturaleza baja y desdeñable. La bondad es su ley, por sobre el egoísmo y más allá de la justicia. No es que no mire la realidad, sino que al hallarla tan cruel acude a la ilusión para hermosarla y regenerarla. Esto es genuinamente cristiano; la bondad es la miel del mensaje cristiano. Por eso también, lejos de ser obra de decadencia —según han opinado no pocos decadentes— el Quijote es el contrario: una afirmación de heroísmo que pone la fuerza al servicio de los sentimientos más altos. La ilusión —don del cielo— le sirve para encubrir las fallas de la naturaleza. El Quijote está bien con Dios. Sin duda por ello su libro representa la más fervorosa incitación al bien de toda la literatura. Ninguna otra lectura nos deja igual decisión de optar, en cada caso, por lo justo y lo elevado, en contra de lo conveniente y lo prudente. Su lema es: contra lo imposible, si así lo exige la piedad. Y tiene razón Cervantes, porque algo queda de la acción atrevida y piadosa por ensobrecido que se encuentre el mal. Por fortuna suman millones los lectores que conceden más gloria al fracaso del Quijote que a todas las conquistas de Alejandro; y hallan en el Quijote más sabiduría que en Aristóteles. Y no comparo más por no molestar la memoria de Goethe, que todo lo entendió, menos el derroche del corazón. Sin embargo, en este derroche se encuentra el *cuanta* de la luz que no se apaga: la luz del Espíritu que en vano buscaba el Goethe moribundo, a través de una ventana por la cual no podía penetrar otra cosa que un rayo de sol. El Quijote sabe que la luz verdadera se enciende en el ejercicio o en el recuerdo de una buena acción.

Las gentes de letras estamos acostumbradas a pensar en la bondad como un ideal un tanto abstracto y además quimérico. Recordamos al Sócrates platónico que coloca la bondad al mismo nivel de la belleza y nos sentimos satisfechos de nuestra ilustración, pero la bondad es lo que más dista de lo entitativo y lo genérico; la bondad es ternura personal y sonrisa de piedad, dolor, de compasión, angustia de la pena propia y la ajena y alegría porque podemos remediarla. La bondad es aristocracia del corazón que no pudo desenvolverse antes de que el anhelo humano quedase ligado al divino mediante la revelación cristiana. No se es bueno por nosotros mismos ni por el prójimo; nos contemplamos y nos disgustamos de nosotros mismos y no nos amamos, pero hay que subsistir en el ser porque somos perfectibles y la bondad nos acerca a Dios. El santo no procede por altruismo ni piensa primero en sí, tampoco en el prójimo. La bondad del santo es derroche glorioso, porque su fuente primaria es Dios. Sin una confianza en



la salvación, la bondad no es viva. El estoico es inerte y el hombre del deber, el moralista kantiano, nivelador de la balanza de la justicia, equilibrista de las normas, se contenta con la equidad; no se arriesga a ensayar la bondad. Es necesario sentir que el hombre es más que el hombre, más que lo que en él se mira y se palpa, para decidirse a amarlo. Y el que ama no mide el costo, no pesa la dádiva. La ilusión encendida en amor, más allá del arte nos permite contemplar al hombre y las cosas sin horror. La creación se ha vuelto fea y es natural odiarla cuando la vemos como es. Es peligroso investigar mucho en el hombre porque su intrínseca naturaleza produce espanto. Escapamos al pesimismo radical merced a ese halo con que el amor y la bondad envuelven a la criatura.

La bondad, que no es cosa literaria, sin embargo es nota frecuente en las letras de España. Pérez Galdós lo atestigua en la etapa contemporánea. En la novelística francesa hay más lógica que ternura; no encontramos en ella ni un Quijote ni un abuelo como el de Galdós. En los autores rusos anteriores a la revolución, profundamente cristianos, volvemos a encontrar esos tipos sublimes como el idiota de Dostoiewsky. En Italia, es claro, la bondad no necesitamos buscarla en la literatura. Es tierra de santos que contemplan el vivir y le cantan con alegría celeste a lo San Francisco. Pero ¿ha descubierto alguien una vena de bondad pura en Fausto, bondad que no piensa en la retribución ni en la gratitud de los favorecidos, bondad porque sí, por placer, como la de Dios?

Hay un elemento en la literatura de Goethe que rescata al autor como hombre, demostrándonos su capacidad para expresar la ternura. Y nada hay tan próximo a la bondad como la ternura. Anoto esta circunstancia con beneplácito, ya que no es mi ánimo acumular cargos sobre la obra del gran poeta.

Hace alrededor de cincuenta años leí entre sollozos el *Werther*. No he vuelto a tener el libro en mis manos, pero he recordado con frecuencia la escena de la fiesta campestre interrumpida por una tempestad, durante la cual Werther y Carlota, refugiados en la sala de baile, viven instantes de dicha perfecta. Más tarde, cada vez que he escuchado la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven o pensado en ella, inevitablemente la asocio a la danza interrumpida por el fragor de los elementos, durante la tarde dominical que Goethe describe.

Señor Decano de la Facultad; señores catedráticos; jóvenes alumnos:

Gracias muy cumplidas os hago patentes por haberme brindado derecho de cátedra por unos instantes en esta Escuela ilustre cuyo gobierno ejercéis con gallardía; los instantes de atención que me hayáis prestado servirán para dar albergue, en vuestras conciencias, a estas cuantas ideas que quisieran mover el ánimo colectivo en

favor del resurgimiento de la verdad absoluta. Celebramos el aniversario del gran ingenio que fue Goethe; pero yo vengo de otro aniversario, el reciente de Miguel Cervantes. Nuestra Escuela de rancia prosapia y docencia moderna; nuestra raza de claro linaje en la cultura; nuestra nación que emerge a ratos de la sombra; nuestra humanidad toda, hállase en el cruce de rutas divergentes cuya oposición puede hallar símbolo en los nombres de Fausto y el Quijote. De un lado el más cabal éxito humano que haya concebido la imaginación de un poeta; amó a Margarita, casó con Elena, ganó batallas y creó la prosperidad de muchas gentes; pero no tuvo ojos para lo invisible ni tampoco intransigencias frente a la injusticia y el mal: todo lo contrario, barajó bien y mal en confusa e interesada mezcla y, según ya se ha dicho, “no acertó a comprender ni al héroe ni al santo”. Se mantuvo siempre humano, tan humano que, pese a todo su poderío terrestre, a mí se me confunde involuntariamente con una de sus creaciones: la del homúnculo. El hombre ha de ser más que el hombre para no convertirse en homúnculo. De Goethe procede en gran parte todo ese filosofismo ramplón que hoy se nos sirve con el antifaz de una tolerancia que suele ser indiferencia frente a la pelea del bien y el mal; tolerancia volteriana que es sectaria ironía hecha de vitriolo que antes de matar desfigura los rostros. Harto me siento de ese humanismo taimado que oculta la negación de lo sobrehumano con el galimatías de la cultura como meta y el hombre como mito combinados en las fórmulas de un “espíritu” que es pura dialéctica. Por el hombre y para el hombre: aquí y ahora repiten algunos perogrullos en defensa del tema sobado, tan viejo como Gorgias, tan estéril como una ecuación lógica, de que “el hombre es fin y medida de todas las cosas”. Afortunadamente nos queda, todavía despejado y abierto, el otro camino, el del Quijote y su obsesión, que parece ilusoria a quien carece de aliento para seguirle, pero es al fin y al cabo el móvil de todo lo que en la historia es gloria y es cumbre. Jamás el hombre habría escapado a su angustia y su abyección, sin el arrojo de los que frente a las realidades brutales de la naturaleza y delante de los abusos de los Estados, irguen su rebeldía y proclaman que sólo es soberano lo que es noble y eterno. El alma emerge de la naturaleza, pero no le debe acatamiento ni veneración; su destino es corregirla y superarla. Más allá de los límites descubre el vidente los derechos de lo imposible. Y no hay para el pensar otro contento que el de buscar las huellas del Supremo invisible que sostiene los mundos y satisface las almas. Hoy como ayer con el Dante y con Don Quijote, por encima del hombre y su angustia; con el fin de superar al hombre, no en cantidad de fuerza, que eso daría un superhombre caricatura del héroe, sino en calidad de esencia, según escala que va del pecador al santo. Hombre redimido que a la luz inmortal contempla, en vez del homúnculo, el arcángel. Relámpagos en la eternidad. Certidumbre de salvación. Hosana que entonan los siglos.



50 AÑOS DE FILOSOFIA EN MEXICO

**EMILIO
URANGA**

Se trata de lo siguiente: cincuenta años de actividad filosófica en México se supone que han arrojado algunos resultados apreciables. Como se trata de relatar una historia me atengo a los principios que parecen regular toda indagación de índole historiográfica. A tenor de estos principios el pasado no determina al presente y al futuro sino a la inversa, es nuestro presente y futuro inmediatos quienes dan la pauta para hacer hablar lo que llamamos el pasado. Desde nuestro presente interrogamos al pasado inquiriendo por el sentido de algunos problemas que hoy nos preocupan. El pasado en sí nada sabe decir, sólo cuando el presente lo mueve y remueve es capaz de arrojar de sí una enseñanza para los que viven en el presente. En definitiva; la historia es el presente beneficiándose del pasado y dotando a este de un sentido que aquél quizás ni barruntó.

Se preguntará por los componentes de este presente privilegiado que hace del pasado su botín, y respondo, sin reticencia alguna, que son los hombres que en la vida pública de México tienen hoy la posibilidad de modelar dentro de sus capacidades y límites el futuro inmediato. Son los personajes activos de la vida de la nación los que se preocupan por poner en claro cómo se ha de entender el pasado y cómo interpretar sus enseñanzas. El hombre que despliega su vida en el horizonte de la acción, cualquiera que sea su índole: política, económica, científica, educativa, filosófica, etc., es por eminencia el generoso: dispone y distribuye la suerte del pasado y del futuro, proyecta y hereda. El inactivo, soñador, visionario, añorante o nostálgico se ve confinado en alguna de las celdillas que para el activo es sólo una parte de la totalidad de su horizonte.

Pues bien: nuestra historia se inicia con la crítica que el Ateneo hizo de la doctrina filosófica *oficial* del porfiriato: el positivismo. Esta crítica reside esencialmente en un anhelo de libertad, de libertad como amplitud. Por razones que no podemos hoy comprender con toda nitidez, los ateneístas, y en concreto, Antonio Caso, sintieron que en aquella doctrina estaban encarcelados, que se les cortaban las alas, se les entumecían los entusiasmos. El espíritu de Caso exigía un espacio más amplio que el que podía brindar una filosofía en que la ciencia era interpretada como inflexible acotadora del campo en que con legitimidad debía moverse nuestra indagación teórica. ¿Cuál es la obra del positivismo? Y en sus propias palabras: "La obra del positivismo, la obra de la indiferencia por el ideal, la obra de la educación fundada sólo en la ciencia. . . educación unilateral que desdeñó, sin justificación posible: la cultura artística, moral, cívica, religiosa, histórica, humana. . . jamás logrará reunir los sufragios de las generaciones venideras."

Como se ve por esta cita característica de una actitud general, el reproche que se enderezaba a los hombres de la vieja generación era su enjutmiento, su cerrazón, su aldeanismo espiritual. Ser positivista significaba dejar a un lado fértiles regiones de la



Antonio Caso

experiencia humana, excluir o extirpar porciones de lo humano que no encuadraban con las prescripciones de un dogma.

No es posible explicar a quien no lo sienta así de antemano, por qué el universo de la ciencia suscitó en aquellos mexicanos la asfixiante conciencia de estar encerrados, limitados, copados. Los que viven dentro de ese universo se mueven en él muy a gusto, y en modo alguno es evidente que en sí sea un universo finito, acotado. Saltar afuera para verle sus contornos es un movimiento que jamás lograremos explicar de manera racional. El hecho es que Antonio Caso se emplazó en una perspectiva en que todo el positivismo se le apareció como una monstruosa negación de lo humano. Vio que el hombre era más grande de lo que decía de él el positivismo, pero lo notable es que logró no tan sólo plantear este salto que había dado sino hacerse acompañar por la opinión de los mexicanos de generaciones ulteriores.

Hay que subrayar una correspondencia esencial. La exigencia de libertad que en el doctor Caso asumió la forma de crítica al positivismo es simultánea de la exigencia de libertad política que el pueblo de México tradujo entonces como un movimiento revolucionario. Son dos expresiones de un mismo anhelo de libertad, de una misma incomodidad, o sensación de parálisis y estancamiento. Se vive entonces amargado por la idea de un espacio más amplio, de una apertura, de un ensanche del horizonte. Equivocación imperdonable sería, empero, interpretar o ligar estos dos hechos por un esquema causal. El pensamiento de Caso no es efecto de la Revolución ni mucho menos su causa. Son dos escorzos o aspectos de una misma realidad, como el verde de un limón se corresponde precisamente con su acidez.

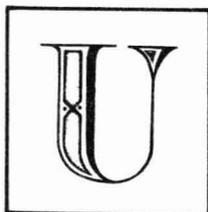
La correspondencia de estos dos hechos reside en escapar de una coacción, en rechazar un confinamiento, o en palabras filosóficas es una libertad meramente negativa que busca despegarse o desgajarse de una inflexible serie causal para quedarse en un punto muerto condición de toda posterior determinación. Positivamente la obra de Caso significa la interpretación de la libertad como un anhelo de apropiación del mundo espiritual, es decir, que Antonio Caso reclamaba la libertad para poder llenar sin cortapisas con toda la experiencia humana el hueco que se había tallado al desprenderse de la ciencia.

Lo que se anhelaba era una inmersión en el mundo histórico creado por la Humanidad que no se había cuidado de respetar en su ímpetu las reglas de juego dictadas por el positivismo. La comunicación estética con la totalidad de la creación humana sería quizás una interpretación adecuada de esta actitud. Por eso es que sintió Caso en el bergsonismo una filosofía afín a sus propias inquietudes. El impulso vital, el ímpetu de la vida que en su expandirse va configurando las especies, los géneros, el hombre, el universo entero, es una corriente de fresca proyección que saciaba los anhelos de un entusiasmo por todo lo que es creación

animación, forma y sentido. Más tarde Caso ha de deslizarse de esta interpretación demasiado biológica quizás hacia una interpretación histórica, en que la Humanidad, no tanto la vida, es la que va configurando sus propias creaciones. A su vez hay que advertir que cuando hablamos de inmersión no suponemos en modo alguno que al echarse ahí el individuo se cancele, se anule, sino por el contrario, se conserva en cuanto tal, pero sumergido en una amplísima atmósfera de vida histórica. Ello nos explica por qué el doctor Caso conservó siempre despierta la conciencia para la individualidad y por qué bregó siempre en contra de todo colectivismo, en especial el marxismo.

Antonio Caso fue un polígrafo que enseñó al filósofo mexicano el esencial derecho de apropiarse de toda forma de cultura y de reflexionar sobre sus contenidos. De ahí su enorme curiosidad por toda suerte de disciplinas y de dedicaciones del espíritu. Junto con ello hay que poner su vigorosa capacidad de retórico y dialéctico. El se procuró acceso ilimitado al mundo histórico, reclamó el derecho de viajar por él sin absurdos temores o respetos a los dogmas, con pasaporte, diríamos, de diplomático. Pero si bien fue viajero del mundo del espíritu, en cuanto a desplazamiento especial fue más bien un sedentario. Su preocupación espiritual acercaba los objetos de la cultura, pero la distancia real, geográfica no se sintió en la obligación de franquearla. Filósofo universalmente, sentado en México, y apenas una escapada a Sudamérica hay que contar como sus viajes. ¿Cuáles fueron las razones de este sedentarismo? ¿Por qué no compartió con sus amigos José Vasconcelos y Alfonso Reyes esa vocación de viajeros y de trotamundos que presta a sus respectivas obras tanta densidad de humana experiencia? Estas cuestiones pueden quedarse aquí sin respuesta, ya que lo que primariamente nos interesa destacar es el segundo momento de la filosofía mexicana que a partir de esta dimensión viajera se constituye precisamente en la obra y persona de José Vasconcelos.

Partimos también aquí de la misma ansiedad por un espacio más amplio, de la misma sensación de incómodo confinamiento producida por el positivismo. Pero la amplitud a que se accede no es ya el mundo del espíritu sino ante todo la vastedad geográfica. Vasconcelos ve en el *nacionalismo*, entendido a su peculiar manera, un estilo de estrechamiento que urge rebasar para reconciliar el propio espíritu con su espacio adecuado. El espíritu es esencialmente continental, iberoamericano. Sólo en esta dimensión espacial abre sus alas, pues en las nacionalidades en que pretenden enterrarlo los incomprensivos no se manifiesta, no se expande, no toma cuerpo. "La generación a que yo pertenezco ha visto renacer el anhelo iberoamericano", nos dice Vasconcelos en un ensayo de *Indología* (pág. 25). La ruptura con el positivismo significa la reconquista de un campo geográfico más amplio que el de una nacionalidad iberoamericana, el de una totalidad metafísica a la





José Vasconcelos

cual está coordinada una *raza* iberoamericana como condición de su realización: "La raza iberoamericana recobra la conciencia de su unidad y camina hacia la fusión espiritual y hacia la confederación política" (pág. 26).

La realidad de Iberoamérica como continente sólo es sentida por el viajero. Es el viaje la única manera de despliegue y de descubrimiento de esa entidad. Es claro que nos podemos apropiarnos imaginariamente de Iberoamérica por medio de lecturas, pero con ello se falla a la esencial manera de patentización de esta realidad y en cierto modo se le vuelve la espalda. No hay otro camino de apropiación del espíritu iberoamericano que recorriendo sus caminos, conociendo sus ciudades, transportándose físicamente por sus regiones. "Cada habitante del planeta, por lo menos dentro de ciertos límites de edad, debiera disfrutar del derecho natural de transportarse gratuitamente o a muy poco costo de un extremo a otro del mundo" (pág. 29). En una filosofía como la que propugna Vasconcelos nada es más lógico que la exigencia de este derecho "natural" al viaje. Estamos ya muy lejos de la concepción de Antonio Caso. No se trata sólo de conquistar el derecho de un acceso al mundo del espíritu. Este derecho no basta, es irreal y abstracto, es una refutación de palabra, pero no de camino, si se nos permite la expresión. Vasconcelos descubre a Iberoamérica como "paisaje", y saca el espíritu de este paisaje. Es ésta una concepción absolutamente peculiar, una privatísima manera de entender la encarnación del espíritu.

En correlación con este ensanche de la libertad en la dimensión del paisaje se encuentra la crítica al confinamiento que con mucha agudeza Vasconcelos liga a los afanes del altiplano, y muy en especial al altiplano mexicano. "Yo no creo mucho en el altiplano como tierra de vitalidad" (pág. 49), nos dice. Y a continuación, y a grandes rasgos, esboza la "psicología" del hombre del altiplano. En primer lugar el hombre del altiplano es aventurero, lo que quiere decir que en este carácter reside una esencial tendencia "a esperarlo todo de lo imprevisto" (pág. 52). "De ahí que nuestra psicología sea como la del jugador; jugamos a la riqueza y jugamos con la vida y nos mantenemos en una suerte de constante actitud de apuesta." El abandonarse ilimitadamente al azar cree Vasconcelos que resulta de una impotencia para dominar por la técnica a la naturaleza. "La suerte da y quita al capricho, pero este capricho de la naturaleza no es una fatalidad permanente, sino una simple consecuencia de la pobreza de nuestros métodos de aprovechamiento" (pág. 53). En definitiva el logos del azar es un logos provisional que espera la intervención de la razón técnica para desvanecerse. Y el logos iberoamericano, el espíritu que expresará la raza iberoamericana, no puede ser otro sino la conquista técnica de ese paisaje, "una naturaleza de la que sólo seremos dignos el día en que nuestra mecánica y nuestra técnica se hayan hecho capaces de utilizarla" (pág. 20). Lo que conviene retener del pensamiento

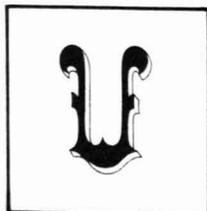
de Vasconcelos es la conciencia de que el altiplano será salvado por el trópico y no a la inversa. No entiende que el avance hacia el dominio del trópico, que contrapone al altiplano, surgirá de esos montañeses "aventureros" y "azarosos", sino que vendrá a ellos mántádoles por fin los rasgos de carácter hasta hoy exhibidos.

Con esto tocamos la cuestión decisiva que plantea a la reflexión el pensamiento de Vasconcelos. Lo mexicano que va a ser el tercer momento de nuestra historia de la filosofía en medio siglo, es pasado por alto en esta filosofía iberoamericana. Lo mexicano, en efecto, no tiene nada de tropical y es más bien su antípoda. Conviene recordar a este propósito las agudas observaciones de Villaurrutia en que se contrapone, a la poesía tropical de Carlos Pellicer, toda la tradición mexicana de poesía, y cómo en poetas tropicales como Díaz Mirón, hay un retorno, tarde o temprano, a los temas no solares sino crepusculares del espíritu. Pero en Vasconcelos no ha habido este retorno. No pudo haberlo. Su tropicalismo es invulnerable. En las tres dimensiones de su pensamiento: iberoamericanismo, paisajismo y tropicalismo, con su correlativa aversión al altiplano, se manifiesta Vasconcelos ajeno al espíritu mexicano. Quien pretende ubicarlo entre nosotros no puede menos que reconocer que tal tarea carece de sentido. En cambio los que le han visto en Sudamérica lo encuentran en cuadro hecho a su medida. El sentido del paisaje es desde luego la nota dominante. Como ha dicho muy atinadamente Laín Entralgo, Hispanoamérica es fundamentalmente geología. Con esto se quiere decir que la tierra desnuda forma todavía gran parte del paisaje de Sudamérica. Propiamente no se puede hablar del paisaje, ya que lo que el hombre ha transformado con su esfuerzo es mínimo en comparación con lo que resta de virgen y selvático. Sudamérica, es un vasto continente en que los datos geográficos son lo predominante y lo humano es adjetivo, demasiado adjetivo. La visión estética de Vasconcelos es la verdadera dimensión de su filosofía. La transformación técnica sería el ideal que bien a bien no se compadece con estas efusiones líricas. Vasconcelos es sudamericano más que mexicano. Su naturalismo en que raza y paisaje se conjugan no encaja en las tendencias dominantes de la filosofía mexicana del medio siglo. En este punto de vista se encuentra más cerca que ninguno de nosotros a lo anglosajón. O para decirlo con una palabra: siempre *descentrado* hacia el sur o hacia el norte. Vasconcelos ha interpretado su vida como si México lo hubiera excluido y no merecido, pero en la realidad de las cosas ha sucedido a la inversa. Nuestro Ulises se ha centrifugado de México y es por ello por lo que en nuestra generación tiene escasa influencia. Su filosofía tropical no gana ya adeptos, hemos perdido esa dimensión que en su época lo hizo tan vibrante.

Más que de raza y paisaje, nuestros problemas son morales. Y con esta acentuación o enlazamiento de lo mexicano y lo moral se inicia la tercera etapa de nuestro camino filosófico. Es Samuel



Alfonso Reyes



Ramos el que lleva a conciencia reflexiva esta tendencia mexicana. Ramos explica que el mexicano vivió una época de profunda depresión. Después de la Revolución el mexicano no se sentía seguro. Había realizado un vasto movimiento social y moral cuyo significado no se veía por entonces con claridad y en esa ambigüedad de si lo hecho era bueno o malo no podía menos que deformarse el carácter del mexicano. Surgió así toda una serie de tretas y de mañas mediante las cuales el mexicano intentó darse una seguridad rotunda. No era aún el momento de despejar sin equívocos el sentido de la Revolución Mexicana, todo estaba en marcha, y por tanto, a medio definir, pero se quería ya tener un juicio seguro y favorable y como las cosas no permitían tal rotundidad se tuvo que arbitrar una innumerable copia de groseras estimaciones para decidir de una vez por todas que lo realizado era bueno y excelente.

Lo que perturbaba este juicio y hacía vacilar las convicciones sobre el mexicano era la opinión que en el extranjero se tenía de este mexicano que se adjudicaba airadamente la superioridad. Dentro de nuestras fronteras podíamos engañarnos sobre nuestras excelencias, mecerse en la ilusión de que todo se había conseguido sin un pero que oponer, mas los que viajaban se topaban con la ingrata realidad de un juicio adverso y tenían que hacer frente sin subterfugio a críticas duras y malévolas. Por eso suele repetir Ramos que al mexicano sólo se le puede juzgar a distancia, que era necesario alejarse del país y habitar en el extranjero para caer en la cuenta de que no todo lo hecho era irreprochable. El llamado complejo de inferioridad brotaba precisamente en estos viajeros que se las tenían que ver con otros hombres y responder a los que nos increpaban.

Pasaron los años y el mexicano que puso su convicción en la obra revolucionaria vio coronada esa confianza con el éxito. Después de momentos de incertidumbre y de zozobra está consolidada la obra revolucionaria y hoy podemos sin enmascaramiento declarar que lo que hicimos era bueno. Lo que hoy urge es constituir nuestra alma a la altura de esta nueva realidad ya lograda y por tanto desterrar del carácter todo aquello que como resabio de los años inciertos pudiera entorpecer nuestra acción. Es ésta precisamente la obra que han de cumplir nuestros pensadores. De ahí que diga Ramos que se impone una catarsis del mexicano, es decir, una limpia del alma, que dé confianza y ponga en la vía de afirmar cada día con mayor rotundidad nuestros propios valores.

Hemos así llegado a ese momento en que la meditación sobre lo mexicano adquiere el sentido de la tarea filosófica por excelencia. De lo que se trata es de adquirir una definición de nuestro carácter o de nuestro ser, como quiera decirse. No sería aquí el lugar de hablar de los resultados a que ha conducido esta meditación, aunque sí de subrayar que lo esencial de esa meditación es su dimensión filosófica y por tanto la necesidad en que se halla de

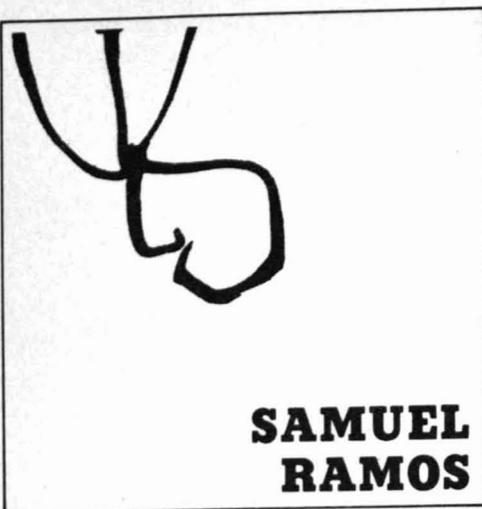
responder a las exigencias que la filosofía impone a un trabajo de esta índole.

José Gaos es entre nuestros maestros el que más ha hecho por rigORIZAR a la filosofía. Rigor no sólo quiere decir exactitud y probidad de investigación sino ante todo conciencia problemática. El reflexionar sobre la inflexible circunstancialidad de nuestro pensamiento es tarea de Gaos. Por eso ha dedicado lo mejor de sus esfuerzos a formar una serie de investigadores que en el campo histórico, en la historia, tomen conciencia del condicionamiento que impone la circunstancia mexicana, única capaz de explicar las peculiaridades con que entre nosotros se da la filosofía. Pero junto con ello Gaos es el pensador que más sentido tiene de las exigencias de una filosofía académica. Contra todas las interpretaciones precipitadas y efusivas, contra toda falta de probidad en el manejo de las ideas, levántase la austera responsabilidad de ir a los textos de los filósofos, de conocerlos pormenorizadamente.

Leopoldo Zea ha seguido por el primero de los caminos señalados por Gaos. Sus libros de historia de las ideas son ya clásicos. Pero al lado de esta valiosa dimensión de su pensamiento hay otra que ha concretado en la postulación de una filosofía americana. Zea se une en este punto con Vasconcelos. Filósofa, por lo menos en los inicios de su carrera, con los *ojos puestos* y los *pies en viaje* por toda Sudamérica y quiere una filosofía que exprese esa peculiaridad continental. Pero ¿en qué reside esta peculiaridad? Zea no lo ha dicho nunca. Sus últimas reflexiones han reducido el campo de su atención y empezado a roturar junto con el *Hiperión* el problema de la definición del ser del mexicano. Lo que Zea aporta de privado en este campo es la idea de que a pesar de que la filosofía se haya hecho mexicana no por ello ha renunciado a la universalidad, a esa universalidad a que nos abrió Antonio Caso, sino que tiene que avanzar hacia ella, pero pasando por la circunstancialidad de ese ser peculiar que es el del mexicano.

En este despertar académico de la filosofía a que hoy asistimos juegan un importante papel tres filósofos mexicanos discípulos de Antonio Caso; Francisco Larroyo, Oswaldo Robles y Eduardo García Máynez. En los tres se da la idea de la filosofía como "ciencia rigurosa" y los tres han enseñado a despreciar las improvisaciones. Configuran el pensamiento universal a tenor de las exigencias más tradicionales del saber científico. De especial importancia es la obra realizada por García Máynez con la fundación del Centro de Estudios Filosóficos y de la revista *Filosofía y Letras*. Estos son los órganos cordiales de la elaboración filosófica hoy en día.

Hemos visto así que en medio siglo la filosofía inicia un periplo que termina en la propia casa. Pero a partir de aquí tiene puestos los ojos en América y en el mundo, aunque de una manera concreta no sabe todavía decir cómo ascenderá hacia ellos, y apenas conozca cómo es que vino a centrarse la atención en el propio lugar.

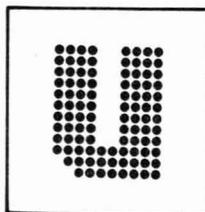
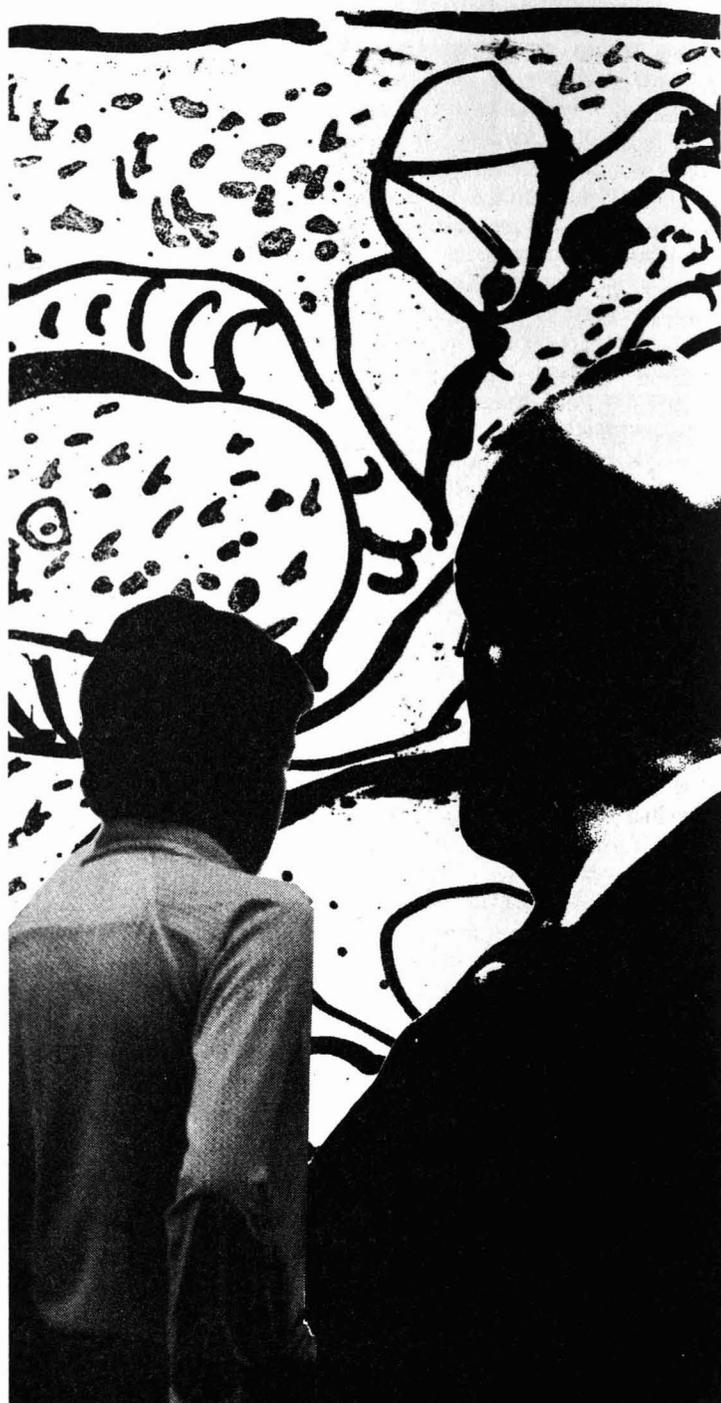


SAMUEL RAMOS **EL ESPECTADOR**

El arte tiene, entre otras finalidades, una función social que desempeñar. En la urgencia de crear sentida por el artista cuenta como factor poderoso la necesidad de la comunicación con los demás, el propósito deliberado de influir en otros espíritus mediante la acción de la obra artística. El arte nunca es para el artista un monólogo, sino un diálogo que sostiene con un espectador real o imaginario y por lo tanto este último constituye una pieza esencial e indispensable en el movimiento de la vida artística. Sin la perspectiva de un espectador que se interese y acoja de un modo comprensivo la obra producida, el artista sentiría debilitarse la urgencia de crear. Entre los motivos que actúan en la mente del artista está siempre presente, con más o menos conciencia, la idea de las reacciones que su trabajo va a provocar en el público. A medida que el artista va siendo más conocido, se entabla, por decirlo así, un diálogo entre él y su público. El comentario, la crítica, el aplauso son las reacciones del público que casi siempre influyen en el espíritu del artista para estimularlo y también para orientar y corregir la marcha de su producción. El verdadero artista crea siempre para el espectador que no es artista profesional, pero que tiene el gusto por el arte y la capacidad para comprenderlo. Por más que estime la opinión de otros artistas, sería un error crear exclusivamente para ellos, porque haría caer su arte en el esoterismo y lo confinaría a la atmósfera enrarecida de los cenáculos. Es el público el verdadero depositario que se encarga de hacer vivir el arte y de perpetuarlo una vez desaparecido el artista.

La relación simpática entre el artista y su público es permanente, excepto en ciertos momentos, cuando aquél crea nuevos valores que chocan con la tradición y la rutina. Es que el público, por lo general, evoluciona en sus gustos más lentamente que los artistas, pues aun los espectadores más inteligentes y avisados están propensos a sufrir las sugerencias colectivas. Las masas en conjunto tienden a la estabilidad y son más difíciles de mover que los individuos aislados. Por eso las innovaciones artísticas penetran lentamente en el público y sólo tardíamente logran el reconocimiento general. De todos modos, cuando con el tiempo el público alcanza la altura del arte nuevo, se establece, aunque tardíamente, el contacto simpático entre el espectador y el artista. Estas consideraciones muestran que no es indiferente a la vida del arte la existencia o no existencia de los espectadores y que, por lo tanto, éstos son entidades que participan y colaboran en la vida del arte.

El espectador que aquí vamos a considerar no es el transeúnte curioso que ocasionalmente se asoma a la obra de arte. Se trata, al contrario, del hombre que consagra una parte de su vida a la frecuentación de un arte especial con amor y devoción. Sólo el individuo que posee ciertas disposiciones originales y las ha cultivado mediante la experiencia y el estudio disciplinado puede llegar a ser verdadero espectador del arte. La comprensión del arte



no puede reducirse a la mera recepción pasiva de las impresiones estéticas. En cada obra particular el sentido estético no se ofrece al descubierto, sino que casi siempre se oculta y aun llega a revestirse de misterio.

El espectador debe interpretar y a veces describir ese estudio oculto de la obra de arte, lo que, desde luego, le exige desarrollar un esfuerzo de comprensión. Pero antes de colocarnos en el centro de la contemplación estética observemos ciertas actitudes previas que son condiciones para que aquélla pueda realizarse. Naturalmente la contemplación estética, como cualquier otra actividad superior del espíritu, reclama ciertas circunstancias externas favorables para realizarse; pero de ellas no nos vamos a ocupar aquí, sino de ciertas condiciones internas en el sujeto contemplador. No es posible entregarse a la contemplación si el sujeto no posee un poder de abstracción que le permita, aunque sea momentáneamente, despreocuparse de los intereses de la vida. Sólo abstrayéndose de ésta puede el individuo aplicar una sostenida atención a la contemplación de la obra. Esta última no puede consumarse sin la atenta consideración del objeto. Una atención, diríamos, que es casi una concentración de toda la conciencia hacia el logro de un objetivo. De la música se ha dicho, precisamente por la concentración que requiere del oyente, que es "el arte de la atención". Pero de hecho, todas las artes requieren un esfuerzo atencional semejante.

Considerando ahora el acto mismo de la comprensión estética, repetiremos que ésta exige una participación activa del espectador en el objeto externo que le envía sus impresiones. El espectador individual aislado es más apto para la colaboración que cuando entra a formar parte de una masa de espectadores. Los públicos de teatro o concierto son, por lo general, perezosos e inertes y sólo reaccionan favorablemente ante la obra fácilmente accesible. Las obras de éxito inmediato son aquellas que imponen al público el menor trabajo mental.

Todas las reacciones que se producen en el espectador concurren a la interpretación o comprensión de la obra de arte. Tales reacciones son de la más variada naturaleza. Piénsese en el cúmulo de resonancias subjetivas a que da lugar la impresión estética: pensamientos, recuerdos, emociones, deseos, etc. Fechner piensa que este factor asociativo es una de las partes esenciales de la contemplación, lo que enriquece y da colorido al placer estético. Es indudable que tales resonancias subjetivas representan la reacción expresiva individual del espectador provocada por la impresión estética y esta expresión constituye, al menos en parte, el fenómeno que Aristóteles designó con el nombre de *catarsis*. En otro sentido, las propias reacciones subjetivas son el despliegue de actividades del sujeto que Lipps coloca a la base de la proyección sentimental (*einfihlung*). El placer estético sería el sentimiento de esta actividad que la índole del objeto permite desenvolver libre-



mente, dando la ilusión de que de él emana tal actividad. La experiencia psicológica confirma que todos estos elementos se encuentran como contenidos en la conciencia del espectador del arte. Pero una reflexión que analiza tal vivencia revela que todo este complejo de resonancias subjetivas, incluso el placer, no constituyen el centro del interés estético del espectador. Al contrario, la mira de esta vivencia estética se proyecta hacia afuera en dirección del objeto que constituye el verdadero foco de la contemplación. La meta de la contemplación es una intuición de los valores estéticos del objeto, sin atender a sus efectos subjetivos. Estos, como se comprende, son de muy variada cualidad e intensidad, según los individuos, en tanto que los valores de una obra particular se presentan siempre los mismos.

El intérprete

Existen, como es bien sabido, varios géneros de arte que se

distinguen de los demás, porque las obras a ellos pertenecientes, una vez creadas, deben pasar por una interpretación a fin de adquirir plena actualidad. Es el caso del teatro y de la música cuyas obras sólo atraviesan por una realización pasajera cuando son representadas o ejecutadas por intérpretes idóneos. Tales tipos de arte imponen pues la necesidad de que existan hombres destinados especialmente a la función interpretativa, y que son llamados artistas por más que a ellos no incumbe la producción de obras nuevas. ¿Poseen los intérpretes, como sujetos artísticos, alguna modalidad peculiar digna de ser señalada?

Por lo tanto, salta a la vista que la actividad artística de los intérpretes debe quedar enmarcada dentro de ciertos límites trazados por el espíritu mismo de la obra por interpretar. En este sentido, se puede afirmar que el intérprete no es autónomo, puesto que debe someterse a los designios del autor expresados en su obra. Puede ser el intérprete un creador, y así lo confirma el





hecho de que muchos actores de teatro, muchos músicos, han conquistado la reputación de genios dentro del arte que cultivan; es decir, que el arte de la interpretación permite el desenvolvimiento de un cierto espíritu creador. Pero es evidente que tal creación no es libre, porque todo se halla prescrito en el texto original: tema, dirección y alcance que debe tomar su desarrollo. Si el intérprete abandona esta norma de fidelidad, cediendo al atractivo de la creación libre, desvirtúa el sentido de la obra que el autor pone en sus manos. Lo que hace, en tal caso, es aprovechar la sugestión de aquella obra como un pretexto para intentar la producción de otra obra ajena por completo a la mente del artista original.

El problema de lo que debe ser rectamente el intérprete y la interpretación, se plantea principalmente a propósito de la música. Sucede que la música dispone de una notación que, por más detallada que sea, es siempre un conjunto de signos convencionales, insuficientes para que el músico comunique por medio de ellos, la forma concreta en que ha concebido su composición. Sin embargo, la técnica mecánica moderna ofrece a los músicos el sistema de las grabaciones, que les permite fijar la idea concreta íntegra de sus obras, interpretándolas personalmente o dirigiendo su ejecución. Esta música grabada será de un valor incalculable para la posteridad, que no podrá recurrir al testimonio del propio autor vivo. Una situación muy diferente es la que hoy prevalece respecto a los músicos del pasado, porque ellos no pudieron legar de modo inequívoco su voluntad interpretativa, sino mediante una tradición fundada por los contemporáneos del autor, que se ha transmitido directamente de maestro a discípulos a través de varias generaciones. Esto es lo que ocurre respecto a la música de Bach, Mozart, Beethoven, etc., cuya auténtica versión interpretativa sólo la poseen los músicos que la han obtenido en las fuentes vivas de los maestros que son depositarios de tal tradición. En nuestro tiempo, se ha afirmado el criterio de que la interpretación de la música pretérita no debe dejarse al azar de la intuición del intérprete, a quien las mejores dotes artísticas y técnicas no lo capacitan para adivinar cómo se debe tocar a un autor determinado. La interpretación es un arte especial que debe estudiarse con sus cultivadores más autorizados, quienes han establecido en el viejo continente escuelas destinadas exclusivamente a tal objeto. Se pueden citar como ejemplos de esta plausible empresa, la escuela para la interpretación de Chopin del pianista Cortot y sobre todo la ejemplar Wanda Landowska, quien con celo apostólico dedicó su vida a restaurar la interpretación de los clavecinistas, convirtiéndose en una gran concertista y fundando una gran escuela para transmitir su saber exquisito y raro.

Esto parece contradecir la tesis platónica sostenida en el *Ion* de que el rapsoda o intérprete del poeta no procede por arte ni por ciencia, sino en virtud de la inspiración, gracia divina, que describe

el filósofo griego como un estado inconsciente en que el sujeto aparenta estar poseído por un espíritu ajeno al suyo. El intérprete es un eslabón en esta cadena constituida por las Musas, el poeta, el intérprete y el espectador, de manera semejante a la piedra imán que comunica sus propiedades a los objetos de hierro que son atraídos por ella. La situación actual, muy diferente a la que motivó las meditaciones de Platón, es la de una humanidad que lleva tras de sí una larga tradición cargada de complejas y variadas producciones de arte. Además, nuestra conciencia histórica es, sin duda, más despierta de la que poseyeron los griegos y exige al intérprete una fiel reconstrucción del pasado que sólo mediante una completa información científica puede alcanzarse. Hoy poseemos un sentido muy claro de las diferencias que median entre nuestra época y todas las anteriores, así como también tenemos la noción de las profundas diferencias nacionales. Los públicos de hoy reclaman que en el teatro el ambiente y los caracteres se representen con propiedad histórica, que toda la interpretación plástica y dramática se ajuste con el medio local, costumbres y psicología de la época. En música se tiende a redescubrir el estilo de interpretación de cada momento histórico y aun a ejecutar la música en los instrumentos pretéritos para los cuales fue escrita. Tal es el caso ya citado de Wanda Landowska respecto a los clavecinistas.

Toda esta ciencia e información histórica sería ineficaz si el intérprete no poseyera la inspiración necesaria para insuflar un aliento de vida a la reconstrucción artística y fundir en unidad estética el material reunido de antemano; en este sentido, sigue siendo verdadera la tesis de Platón. La ciencia y el arte no excluyen la inspiración, pero sí sirven para prepararla y encauzarla en un sentido determinado que ella no tomaría si se abandonara al capricho de sus impulsos. Son procedimientos conscientes que tienden a fijar una ruta y una finalidad concretas al movimiento inconsciente de la inspiración.

No es fácil describir lo que pudiera llamarse el intérprete ideal, porque la naturaleza de su intervención es distinta en las diversas artes. En el teatro, por ejemplo, el intérprete y la materia expresiva se confunden. Es la acción humana el lenguaje propio del arte dramático, que sólo puede ser encarnado por el ser físico y psíquico del hombre. En la danza, dice Nietzsche, el bailarín se convierte en obra de arte, pero puede decirse lo mismo de todos los actores teatrales. En lo que respecta a la música, la función del intérprete es de otra especie. Aquí el intérprete produce la obra de arte sin confundirse con ella y resulta un mero intermediario para el público. El intérprete ideal de la música es el que no deja su personalidad propia penetrar en el ámbito de la obra, para permitir a ésta presentarse con sus rasgos auténticos. Es el intérprete que se hace transparente y desaparece de los ojos del espectador para dejarlo directamente en presencia de la obra original.

AGUSTIN YAÑEZ DE LA NOVELA

La novela es, entre todas las formas literarias, la que mejor capta la realidad, porque la jurisdicción y recursos del novelista son ilimitados: dispone lo mismo del diálogo, de la intensidad característica, del dinamismo concentrado, de todas las otras categorías de lo dramático, que de la quinta esencia expresiva de lo lírico, y aun se le permite incursionar por los campos del ensayo; narra y describe; sugiere significaciones o las agota; juega con el tiempo y el espacio sin leyes que se lo estorben; practica la unidad de acción mediante libérrimos principios encaminados a cerrar un mundo arquitectónico, plenamente autónomo; salta de la conciencia a la subconsciencia, de lo real a lo irreal, de lo posible a lo imposible, guiado por una lógica privativa; copia e inventa, compromete, contrapone, condena, encadena, libera, bien que al fin sea sólo intérprete y secuaz fiel de las criaturas que ha puesto en movimiento dentro de circunstancias inviolables.

En los tiempos modernos es el novelista quien cumple más directamente la función de vate, conferida de antiguo a los poetas, pues al captar la realidad en las mallas de la ficción, el novelista descubre los signos del futuro y adivina el destino de las sociedades en la cifra de algunos personajes y situaciones, con que la imaginación creadora fija el ser, el carácter y el devenir de los pueblos. Por esto el novelista es también constructor nacional. Para Francia lo son Stendhal y Balzac, Flaubert y Zola; para España, Cervantes y Galdós; para Rusia Dostoyevsky y Tolstoi; para los Estados Unidos, Faulkner y Dos Pasos.

Menos que ninguna de las nobles artes, la novela no puede ser obra de inspiración momentánea; ni de casualidad feliz o improvisación audaz. El novelista no es narrador ameno de experiencias más o menos mezcladas con fantasías; tampoco, simple psicólogo, doctrinario ni apologista; en sí solos le son insuficientes los datos de la observación, por penetrante que se le suponga, y el caudal de sentimientos e ideas, aun cuando sean magníficos. Tarea de grandes síntesis, el arte del novelista se asemeja al del arquitecto, el músico y el muralista unidos; pero todavía excede la problemática de la novela, con sus dobles dimensiones de tiempo y espacio, de dicción y realidad. Sí, la novela es como una catedral, como una sinfonía, como un extenso fresco; pero algo más: la vida misma recreada por el poder del artista, y una visión del cosmos encerrada en términos precisos, aquí y ahora; por eso las grandes novelas al mismo tiempo son universales y nacionales; limitadas en atmósferas muchas veces precarias por exceso de localismo, respiran aires de eternidad, en la medida en que cifran la vida humana valiéndose de personajes y situaciones con autenticidad imprescriptible.

Más que ninguna de las otras nobles artes, la novela es larga paciencia; requiere consagración absoluta en que se asocie la riqueza vital y el dominio del oficio, el sentido de la realidad y la intuición estética, el análisis de las cosas menudas y la soberana



síntesis de la armonía. Notario y fotógrafo, el novelista es ante todo poeta: el máximo poeta de la realidad inmediata, con los riesgos peculiares de lo anecdótico, lo accidental y transitorio; poeta, sí, es decir: transformista de lo secundario en lo esencial; de lo miserable y feo, de lo repugnante y vulgar en lo inmarcesiblemente bello; transformista de lo natural en lo artístico, sin desfigurar los datos de la percepción, pero recreándolos en superior especie de realidad contra la que nada pueden los reverses del tiempo, las vicisitudes de los gustos ni las modas.

Creador de destinos, estados, opiniones y coyunturas, el novelista debe tener la pureza del santo y la malicia del protervo, la sabiduría del entendido y la ignorancia del necio, el cálculo del

comerciante y la generosidad del artista, el desencanto del viejo, la ilusión del joven, la ingenuidad del niño, la complejidad de la mujer y la fuerza del varón; sacerdote y forajido, médico y paciente, abogado y reo, director y hombre de la calle, la sensibilidad del novelista exige maleabilidad máxima y, sin embargo, tiene que ser hombre de una pieza, con estarle impuesta la más escrupulosa impassibilidad, que lo convierte en espectador oculto de sus propios manejos, hallándosele vedado el tomar partido, emitir opinión personal o hacer acto de presencia precisamente allí donde todo él está presente, y opina, y toma partido, y sentencia, y ejecuta.

¡Cuán larga paciencia! , ¡qué nutrida preparación y abso-
luta entrega exigen las voces que llaman a este oficio que tanto tiene de divino; cuánto el novelista es creador de universos; cuánto sale de sus manos un género de criaturas convocadas a la inmortalidad! Soberbia y desaliento lo tientan y a la vez grandeza y miseria son las dimensiones en que se mueve. Lo sublime y lo ridículo estrechan sus pasos. Lo demasiado humano lo amenaza, tanto como la idealización desmesurada. Las tesis y las antítesis le salen constantemente al encuentro. El idioma le ofrece vulgaridades y tropiezos. La vida se rebela a ser aprehendida. Los problemas del grupo a que pertenece rechazan la veste con que se trata de representarlos y el orden del arte que quiere imponerles. Ha de andar por el barro sin mancharse. Toca las estrellas y no puede poseerlas. Encuentra el amor, forja las riquezas, descubre los placeres, para enajenarlos. Al través de otros, no más que fantasmas, goza las aventuras que para sí desea, incapacitado de arrebatárselas. Demiurgo de paraísos, espejismos, ilusiones en suma, se paga con saber o proveer que su obra será más fuerte que la muerte, que la belleza de las mujeres que ha creado resistirá el oprobio de los años y las pasiones que ha encendido permanecerán inmutables, y los diagnósticos hechos por él se cumplirán, y los caminos que ha trazado se alcanzarán.

Cómo pensar que un pueblo plasme su compleja realidad y descubra los signos de su futuro en la novela, si la considera como trabajo marginal, de aficionados, en el sentido peyorativo del término. Pueblos con esta despreocupación por sus hombres de letras quizá pudiesen conseguir la luz relampagueante de la lírica; pero no la vía láctea de la novela ni el teatro auténticos.

Nuestra literatura vive de milagro, al azar, como la lotería; por eso es raquítica y desigual. Vocaciones poderosas no faltan; pero se malogran. Cuando apunta una estrella pronto se apaga; cuando parece que a la gran pintura de México seguirá el gran teatro, la novela en grande, la lírica definitiva, desvanécense las esperanzas, los buenos augurios. Condiciones iguales a las que hicieron posible nuestra indiscutible grandeza plástica universalmente consagrada, existen para el advenimiento de novelistas equivalentes a los maestros de la pintura mexicana moderna; la temática, las urgen-



cias y solicitudes de la vida nacional son materia común del arte; pero los estímulos y el ambiente de trabajo son diversos; en tanto unos pudieron entregarse por completo a su obra de creación y viven por ella y para ella, los otros han de trabajar en los espacios que les dejan libres las exigencias perentorias de su ocupación principal. El arte, para ellos, es la casa chica. Ni pueden objetarse casos de excepción en cuanto a obras sobrealientes. El panorama general es lo que cuenta.

La edad de hierro, la etapa heroica, que siguen viviendo las letras mexicanas debe tocar a su fin. Como la del músico, la del pintor, la del arquitecto, la principal actividad del escritor debe ser escribir; por ella y para ella debe vivir.

**JOSE LUIS
MARTINEZ**

LA OBRA DE MARTIN LUIS GUZMAN

Aunque haya figurado inicialmente dentro de la generación del Ateneo de la Juventud y compartido con algunos de sus miembros empresas culturales, Martín Luis Guzmán (nacido en Chihuahua, Chih., en 1887) tiene pocas afinidades ideológicas con dicho grupo. Sus experiencias revolucionarias no sólo le ofrecen, como a José Vasconcelos, el tema de una parte significativa de su obra sino que aun definen el carácter de su pensamiento. Prosista dueño de un eficaz estilo, ha cultivado el ensayo, la novela y la biografía alrededor de una preocupación preponderante, la de la política mexicana. Pero antes que apartarlo esta preocupación del espíritu del Ateneo —si se piensa que lo constituyen únicamente aquellos temas exclusivamente culturales profesados por sus miembros representativos— pudiera pensarse que al practicar aquella gravedad intelectual, mucho más distintiva del grupo que los temas mismos, aplicándola a la reflexión sobre nuestra política, enriquecía el repertorio de intereses de la generación de 1910.

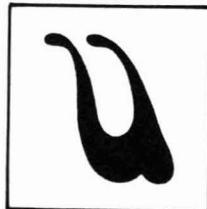
Como ensayista inicia Guzmán la publicación de su obra, con *La querrela de México* (1915), fragmento de un libro futuro, que anticipa algunas de las características de su pensamiento y de su estilo. Acaso provocado por el desencanto nacido de la Revolución —cuyos rigores estaban demasiado próximos—, un pesimismo exacerbado, respecto a la condición moral de los hombres de México, penetra estas páginas juveniles que, con serlo, revelan ya la sagaz visión política que caracterizará a su autor, no menos que las posibilidades de su pluma, precisa y animada. Su siguiente obra pertenece también al campo del ensayo. *A orillas del Hudson* (1920) agrupa una serie de trabajos de diferentes especies (poemas en prosa, crítica y política), escritos en Nueva York durante una estancia de Guzmán en el país vecino. En estas páginas, especialmente, puede advertirse la huella del Ateneo, no sólo por las dedicatorias a José Vasconcelos y a Alfonso Reyes sino aun por el tono literario y por el ambiente cultural que manifiestan. Pero si hubiera que destacar algunos de los artículos de este volumen, reclamarían la atención del lector —además de algunas agradables fantasías como la dedicada a la máquina de escribir: *Mi amiga la credulidad*— los escritos políticos allí incluidos. Como lo confirmará su obra posterior, es en esta clase de trabajos donde se mueve con más seguridad y maestría el pensamiento de Guzmán, aunque los caminos —ensayo, biografía, novela— sean diversos.

La segunda etapa, genérica y cronológica, en la obra de Martín Luis Guzmán comprende sus dos obras más famosas, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1930) que, aunque suele llamárselas novelas, son con más propiedad novelas históricas o crónicas noveladas. La primera, *El águila y la serpiente*, inicia en México la producción de las llamadas novelas de la Revolución que promueve en cierta manera el descubrimiento de *Los de abajo* de Mariano Azuela realizado en la prensa de México por Francisco Monterde hacia 1924. Más que una novela *El águila y la serpiente*

es un relato o un grupo de relatos de las experiencias revolucionarias de su autor que, al igual que casi todas las obras de esta naturaleza, tiene mucho de alegato personal para justificar las intervenciones personales en aquel movimiento armado. Dos especies de elementos distingúense en esta obra: las descripciones de caracteres dedicadas a un buen número de personajes de la Revolución que, con ser hábiles y matizadas, abundan en demasía y vienen a ser un contrapeso excesivo para el resto de la obra, y las narraciones de episodios de la Revolución en los que Martín Luis Guzmán pone de manifiesto las virtudes de su estilo. Algunos de estos relatos pueden representar con justicia los mejores momentos de la prosa narrativa de México en su tiempo. Difícilmente podrá encontrarse páginas en las que se atraiga la atención del lector tan poderosamente como aquellas de *El águila y la serpiente* que se titulan *La fiesta de las balas*, *La carrera en las sombras* y *Una noche de Culiacán*. Hay en ellas lucidez y destreza antes que pasión; conocimiento sagaz del asunto —la capacidad de brutalidad y valor temerario del mexicano, casi siempre— antes que exploraciones intuitivas. La obra, en conjunto, al lado del interés que despierta y la admiración a que mueve, presenta un cuadro de la Revolución en el que, tras de las tintas ásperas de la violencia, se adivinan apenas los móviles generosos.

Otro tanto ocurre con *La sombra del caudillo* (1930), visión no menos tenebrosa de un episodio de postrevolucionario. En esta obra, sin embargo, hay una composición novelesca más franca. Los lectores mexicanos, o enterados de los acontecimientos políticos de México, descubrirán fácilmente en los hechos narrados sucesos acontecidos en diferentes épocas, tramados y reunidos con habilidad para aderezar un argumento bien elaborado. Aquí, tanto como en *El águila y la serpiente*, podrán encontrarse páginas memorables —por ejemplo, las que narran el secuestro y martirio del diputado opositorista o las que describen insuperablemente el procedimiento mexicano de elecciones—, sólo que no aparecen destacadas en un texto heterogéneo sino articuladas en una narración continua. Por ello *La sombra del caudillo* puede reputarse, como obra literaria, superior a *El águila y la serpiente*, en cuanto muestra una composición y una edificación más sólidas y no se deja impedir por urgencias de cronista la libertad de composición a base de materiales diversos y tanto históricos como ficticios.

Consideradas dentro del movimiento literario a que pertenecen, estas dos “novelas de la Revolución” ocupan un lugar destacado tanto en la obra literaria de su autor como en el cuadro del género. Ninguna otra novela o crónica revolucionaria les supera en estilo y en recursos narrativos y pocas pueden ofrecer cuadros de tanta fuerza y maestría como los que figuran en las novelas de Martín Luis Guzmán. No quiere esto decir que ellas sean novelas ideales de la Revolución, que en realidad no se han escrito todavía. Las limita la perspectiva personal del autor, su carencia de





enjuiciamiento moral —al lado del guerrero, político y social a que sujeta siempre sus personajes y situaciones— y la condición de sus temas que no alcanzan a ser ejemplares de un proceso excesivamente complejo y aún sujeto a rectificaciones de juicio.

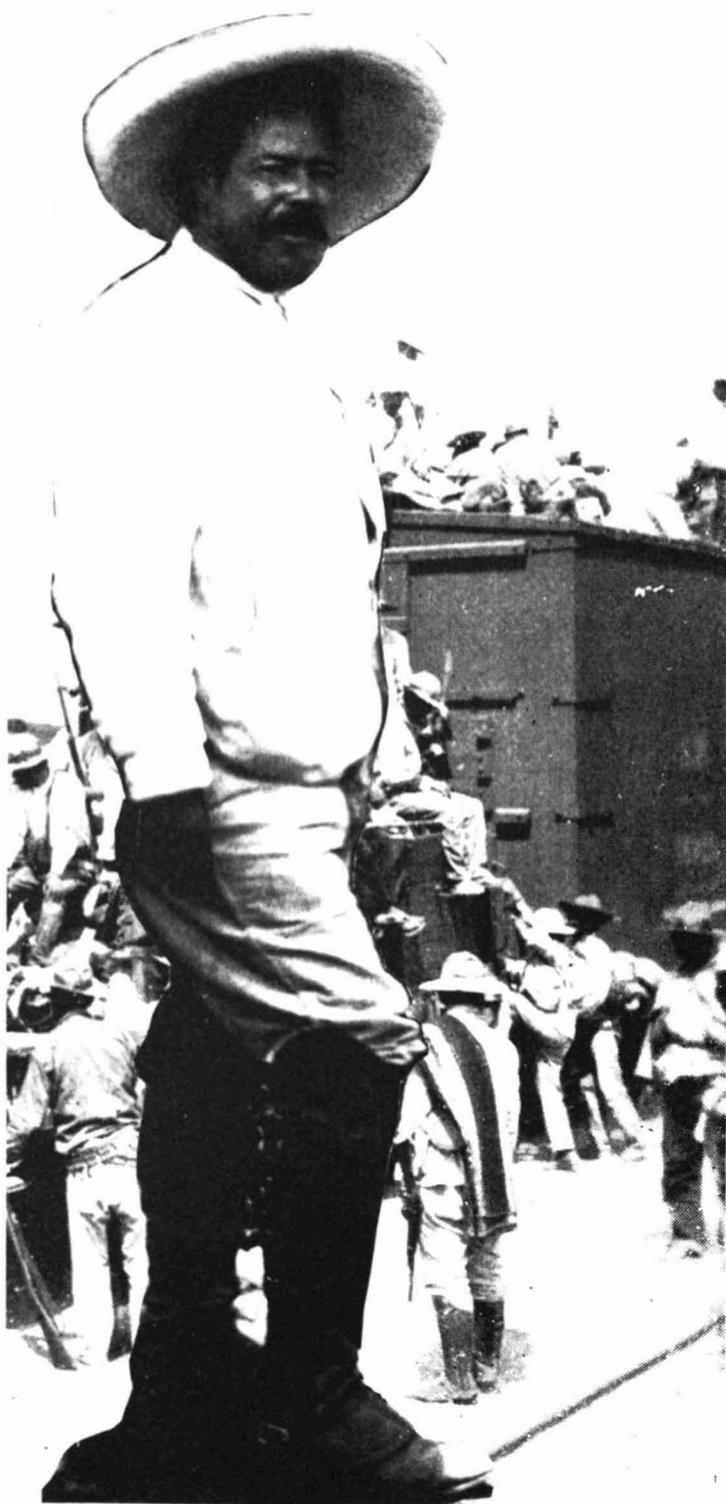
Como algunas otras novelas de la Revolución, éstas de Martín Luis Guzmán han merecido una difusión considerable, existiendo traducciones suyas, totales o parciales, al francés, inglés, alemán checo y aun al holandés.

Sin perder de vista los temas y el espíritu liberal que anima su obra anterior, los siguientes libros de Martín Luis Guzmán, y los últimos que ha publicado, son dos importantes biografías de un héroe español, la primera, y de un fabuloso personaje mexicano la segunda.

Mina el mozo, héroe de Navarra (1932) es el título de una vivaz y proporcionada biografía que narra los hechos del guerrillero hasta el momento en que embarca para México donde habrá de participar con tan fugaz fortuna en la guerra de Independencia. Al finalizar el último capítulo, el autor informa de su propósito de escribir una segunda parte de su biografía que se ocupe de Mina, como héroe de México, ya que la colección en que figura su obra no le permite añadir un segundo tomo y ya que no consideró oportuno condensar su trabajo. Pero si ello puede contentar a los lectores españoles, los mexicanos lamentarán la falta de ese relato que les hubiera ofrecido una estampa admirable de las hazañas de aquel español que luchaba contra España por luchar contra las tiranías.

La figura de otro guerrillero no menos famoso, el mexicano Francisco Villa, había interesado siempre a Guzmán, como pueden mostrarlo las páginas de *El águila y la serpiente* que narran sus encuentros con el jefe de la División del Norte. Además, el hecho de haber figurado dentro del villismo, le inclinaba también a elaborar una amplia justificación de aquel personaje de quien se contaban tan encontrados hechos y que aun había merecido otros esbozos biográficos (de Rafael F. Muñoz, Teodoro Torres, Ramón Puente y Elías L. Torres, entre otros). Todo lo cual, unido al encuentro de las memorias de Villa —existentes según afirmación de Guzmán—, lo llevó a emprender una obra ambiciosa, sobre todo por las dificultades cuya superación planteóse, las *Memorias de Pancho Villa*.

Impuesta la ficción literaria y olvidada la posibilidad de que Villa escribiera su autobiografía, estas memorias aparecen suscritas, como corresponde, por Martín Luis Guzmán quien, sin embargo, formula siempre su relato como salido de los labios o de la pluma del guerrillero. Esto le propone una de las mayores dificultades literarias a que se haya avocado un escritor de nuestro tiempo: la de reconstruir un lenguaje y unas formas de pensamiento característicos tanto de los hombres del norte como de la mentalidad especial de Francisco Villa. Lo cual no es sólo el esfuerzo del novelista por crear un personaje ni el del biógrafo por interpretarlo, sino estos dos esfuerzos agregados a un voluminoso “pastiche”, cercado



por el doble peligro de naufragar en la confusión muy posible del espíritu de su personaje, si se ajusta demasiado a su verdad, o de elaborar un estilo y un pensamiento ajenos a la realidad del asunto, si agrega liberalmente galas a tan bronca humanidad.

Prescindiendo del examen de la exactitud histórica de los hechos narrados en las *Memorias de Pancho Villa* —asunto ajeno a la historia literaria—, consideraremos solamente las características formales de esta obra. Iniciada su publicación en 1938, con el primer tomo intitulado *El hombre y sus armas*, Martín Luis Guzmán hizo aparecer, en los dos años siguientes, tres volúmenes más: *Campos de batalla* (1939), *Panoramas políticos* (1939) y *La causa del pobre* (1940), subtítulos todos de las *Memorias*, aún no concluidas en estos cuatro volúmenes que narran la vida del guerrillero desde su nacimiento hasta sus desavenencias con Venustiano Carranza. Apenas es posible destacar algún episodio memorable en un texto que, habiendo encontrado su camino y sus recursos, no modifica ya más ni su tono ni su calidad literaria ni su interés. En *El hombre y sus armas* podría señalarse quizás una mayor viveza y emoción en el relato de las injusticias que violentan la adolescencia de quien se llamara Doroteo Arango y que habría de ser Pancho Villa, por obra de esas injusticias y de un temperamento irrefrenable. Pero cuando se ha iniciado el proceso de las batallas, cárceles, riñas, insidias políticas, venganzas, etc., la lectura de las *Memorias* no reserva más sorpresas. Martín Luis Guzmán forja para su memorialista guerrillero un estilo que se caracteriza por ciertos arcaísmos y peculiaridades lingüísticas empleados por el pueblo del norte de México, por una redundancia constante, por el empleo de fórmulas paralelísticas en las enumeraciones, por el uso incorrecto, gramaticalmente, de algunas locuciones, por una prosopopeya a menudo excesiva y por las muletillas que apoyan los parlamentos de Pancho Villa; y aprovecha luego, no sólo para articular los hechos de armas memorables de su héroe, sino aun para convencer al lector de su épica sencillez, de su notable intuición de la estrategia, de la rectitud de sus acciones y de la pureza socialista de los propósitos que lo llevaron a la lucha armada. Tan complejo aparato revela un arduo trabajo de creación literaria y un propósito plausible de convertir en paladín de la justicia y en sentencioso memorialista al personaje que, en la mente popular, es sólo un guerrillero brillante y afortunado; pero difícilmente interesará al lector tanto como las otras crónicas revolucionarias de Martín Luis Guzmán. La elaboración literaria, la recreación del asunto y el afán justificador exceden, en las *Memorias de Pancho Villa*, a la fuerza espontánea de la vida a que se aplican. Y si en los mejores relatos de *El águila y la serpiente* y en *La sombra del caudillo* las aptitudes narrativas y estilísticas de Martín Luis Guzmán acrecentaban cada uno de sus elementos temáticos, en las *Memorias* recargan y desfiguran las líneas de una figura, irreconocible ya ras de un peso retórico que ha perdido su eficacia.

u

**JOSE ROJAS
GARCIDUEÑAS**

“ESTRIDENTISMO” Y “CONTEMPORANEOS”

Después de los años violentos de la Revolución, cuando ya la lucha civil había cuajado en ciertas transformaciones políticas y sociales, el deseo de renovación se manifestó en el campo de la cultura: primero en las artes plásticas, produciendo a partir de 1922 la gran pintura mexicana moderna y, casi al mismo tiempo, en las letras, por medio de una inquietud y una búsqueda de temas nuevos y de renovación de valores.

Varios fueron los cauces o modalidades de esas nuevas formas literarias, entre las que pueden contarse la llamada “novela de la revolución”, el “provincialismo” que tuvo por genial epígono a López Velarde, el “colonialismo” de vida efímera y, entre ellas, otras dos que se caracterizaron por su orientación distinta de las primeras; dos corrientes que se inspiran en fenómenos literarios exteriores, con finalidades casi opuestas, pero con el rasgo común de un afán de modernidad que, con razón, han sido ambas calificadas de movimientos de “vanguardia”, en el momento de su plenitud. Tales son los grupos llamados, uno de los “Estridentistas” y otro el de “Contemporáneos”.

Para entender el “Estridentismo” es preciso recordar el ambiente artístico y literario europeo *d’après-guerre*, convulsivo y distorsionado en el *dadaísmo*, el *futurismo* y otras tendencias similares, todo ello explicable por diversos motivos, seguramente ajenos a nuestro ser, pero que, en aquel momento, polarizaron la atención por el escándalo de sus expresiones.

Inspirándose muy de cerca en tales fenómenos, un grupo de escritores quiso, allá por 1924, hacer aquí algo semejante a lo que sucedía en París, con idéntico deseo de lucha y destrucción de las viejas corrientes artísticas. Siguiendo aquellos modelos denominaron su tendencia con un nombre arbitrario, el “Estridentismo”, bajo el cual se agruparon Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla y algunos más, junto con pintores y escultores como Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Germán Cueto. Lanzaron manifiestos llenos de invectivas violentas y de frases propias de suscitar la espectación y el escándalo, que claramente buscaban desquiciar valores consagrados, o que ellos pensaban eran así, más bien que proponer orientaciones nuevas en la literatura mexicana. En 1923, en su “Primera declaración”, definía List Arzubide la posición del estridentismo.

“Hora de las ‘botas de siete leguas’ y el ‘caballo con alas’ te perfumas con gasolina y sabes la locura del sol. Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe las teorías de la gravedad; somos ya estridentistas y apedreamos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz; las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos porque después de leídos, servirán para envolver la

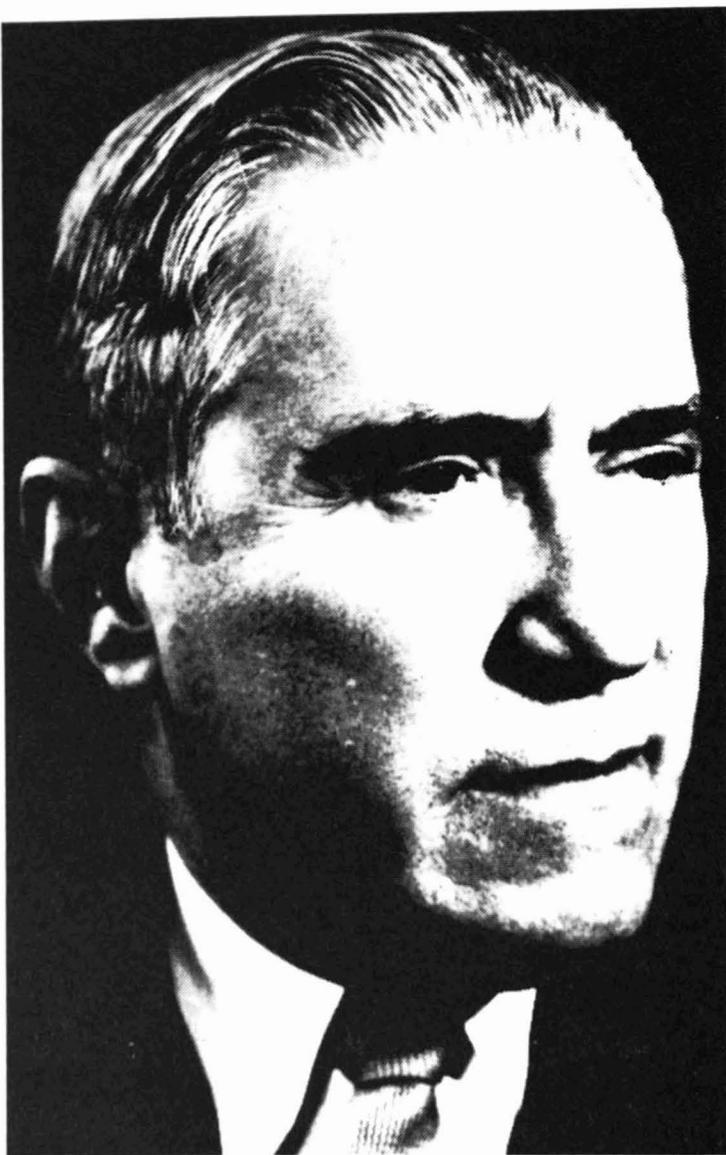


Jorge Cuesta

azúcar y nosotros, erizados de minúsculos rayos, iremos dando toques a los enfermos de indolencia. . .”

Solían reunirse en un café de la Av. Jalisco (hoy Alvaro Obregón), donde leían sus poemas, redactaban sus manifiestos, exponían máscaras de Germán Cueto y Angel Salas ofreció alguna vez una “Sonata para piano, máquina de escribir y dos cadenas”. Todo ello era, naturalmente, más divertido que trascendental, por mas que luego List Arzubide, en el estilo del grupo, lo recordará con gran énfasis al hacer una especie de historia en su libro *El movimiento Estridentista* (Jalapa, 1927), en párrafo como este:

“Después del momento destripado de la sorpresa, los académicos reaccionaron desdoblado su inercia, se prepararon a la lucha. Crepitaron algunos esqueletos en obligada extensión y algunas bolas de papel salieron por las cerbatanas del diccionario. El estridentismo se atrincheró en *El Universal Ilustrado* y haciendo cardillo con los anteojos de Carlitos Noriega Hope, se entretuvo en achicharrar las calvas creencias de los alborotadores. Pero la batalla se compaginaba y gesticulaba el pasado al estridentismo detrás de las vidrieras, cuando Marín Loya



José Gorostiza

propuso recurrir a la brujería para despilfarrar al enemigo; se buscaron los últimos manuales editados por la política, y bajo la jefatura de unas lágrimas de pornografía de Santa, mirando hacia todos los rumbos por donde sale el sol, Marín Loya lanzó sus exorcismos. Don Filogonio Gamboa derrapó en sus comentarios sin ancla, y Carlos González Pérez aterrizó sin fronteras, y bajo las butacas de la Academia, los hongos siguieron enfermando de rectitud."

Su obra quedó consignada en algunos números de revistas efímeras, como *Irradiador* y, sobre todo, en algunos libros de poesía y escasas novelas editadas entre 1923 y 1928. Como ya algún crítico ha hecho notar, lo más constructivo de ese movimiento preponderantemente negativo fue un claro contenido político de franca tendencia de izquierda. Los valores literarios de esas obras no fueron, ciertamente, abundantes y, en cambio, fácilmente apreciables son sus fallas que consistieron, sobre todo, en hacerse eco de corrientes extrañas y proponer objetivos casi irreales pues, si en Europa era explicable y justificado el esfuerzo por destruir formas anquilosadas, aun cuando fuese con un puro deseo de catarsis, aquí eso resultaba inoperante por la carencia misma de enemigo al qué combatir y porque además, el choque renovador ya lo había dado la Revolución recién terminada de modo mucho más intenso que lo que podían lograr las revistas y hojas murales de un

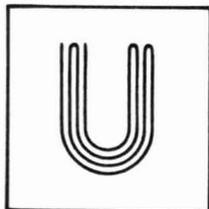


Salvador Novo

pequeño grupo de intelectuales. Pero si los valores en sí eran escasos, el significado general del movimiento fue interesante por cuanto manifestaba un deseo de algo nuevo, diferente y conectado a una tendencia revolucionaria.

Casi coetáneo o con muy poca diferencia posterior, surgió otro movimiento, parecido al susodicho solamente en que también traía sus raíces de modalidades extranjeras en las letras, pero que se iba a diferenciar del estridentismo por su profundidad y lo fructífero de sus resultados. Hacia 1927 varios escritores, casi todos muy jóvenes, lograron cierta ayuda oficial para sus publicaciones y se lanzaron a dar a conocer sus nuevas tendencias en la revista *Contemporáneos*, que acabó por dar su mismo nombre al grupo y por medio de una *Antología de la Poesía Mexicana Moderna* (México 1928). En este grupo llamado luego los *Contemporáneos*, figuraron como principales integrantes Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, José y Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, así como Agustín Lazo, Julio Castellanos y otros pintores. La obra fue importante y se produjo, a partir de 1927, durante una media docena de años aproximadamente.

El objeto que dicho grupo perseguía era, desde luego, también de renovación y creación de nuevos objetivos; una de sus tendencias, tal vez la que más claramente lo diferencia de los otros movimientos renovadores, fue el propósito de reconectar las letras mexicanas con las tendencias más actuales o contemporáneas que





Xavier Villaurrutia

estaban produciéndose y vivificando otras literaturas, pudiendo señalar como las fuentes a que acudieron, especialmente, la obra de André Gide y de Marcel Proust pero también la de Paul Valéry, la de T. S. Elliot y, en ciertos casos, la de algunos otros escritores americanos o italianos, entonces muy modernos.

El movimiento de los *Contemporáneos* desde sus primeros días fue blanco de fuertes ataques de quienes, por diversos motivos, quisieron solamente ver defectos censurándoles su apoliticismo, cierto extranjerismo que se exageró mucho y, en consecuencia, su alejamiento de la tradición y las realidades de México. Pero las cualidades o valores que hoy, en su juicio ya del todo sereno y desinteresado se pueden apreciar, son indudables y claramente perceptibles: en el cuento y en la novela muestran enfoques nuevos, tratados con agilidad e inteligencia; en la lírica se percibe una gran sensibilidad, con frecuencia tal vez fría por su tendencia reflexiva, pero dotada de una profundidad intelectual y poética, frente al sentimentalismo romántico tan arraigado en nuestra lírica y en contraste, también, con la floración un tanto superficial del modernismo. Otro carácter distintivo del grupo fue su inquietud por el teatro aunque sus resultados, en obras de creación, fueron muy limitados. Finalmente fue también una novedad el esfuerzo que desplegaron, casi todos ellos y algunos de modo muy especial, en el renglón hasta entonces casi inédito del ensayo y la crítica que se distinguen por sus calidades de precisión, cultura y agudeza y, como rasgos comunes y definitivos, una decidida tendencia que



Jaime Torres Bodet

podríamos llamar intelectualizante así como una aguda conciencia de la responsabilidad en cuanto a escritores, rigor del oficio, dignidad en el tratamiento de sus temas y, en una palabra, un completo alejamiento de todas aquellas lacras de lo impremeditado, lo impulsivo y lo improvisado que tanto daño hicieron aun a muchos autores bien dotados de épocas precedentes.

Son, por desgracia, ya numerosos los escritores que han desaparecido de entre los mencionados, y aunque afortunadamente otros quedan aun en plena producción, sin embargo, las tendencias que sostuvieron el *Estridentismo* y los *Contemporáneos* deben ya considerarse dentro del panorama de nuestra historia literaria pues, esos grupos, en cuanto tales, dejaron de existir hace más de quince años y la obra posterior de sus componentes ha ido tomando poco a poco, diversos rumbos con distintas modalidades. Por eso es posible juzgar en conjunto y de manera definitiva la obra que produjeron aquellas tendencias que, en su momento, se caracterizaron como de vanguardia y dejando el análisis cuidadoso y detallado de sus valores, negativos y positivos, para un estudio más particular y amplio que al que aquí podría hacerse, es conveniente, por lo menos, recordarlos en su significado más general, como una decisiva ruptura respecto a una tradición ya exhausta y anacrónica y como un profundo y claro deseo renovador por lo cual, en conjunto, forman una de las fases más interesantes de nuestra Revolución en el campo de la cultura antecedente ineludible e inmediato del México de hoy.

U

POESIA ENCRUCIJADA

**A PROPOSITO
DE LA POESIA
DE XAVIER
VILLAURRUTIA**

**MAX
AUB**

La poesía contemporánea pasa bajo muy estrechas horcas caudinas. Sitiada de males, sin resquicio para huir, metida en varios puños, busca estrechos pasos por donde deslizarse. Las condiciones de su difícil florecimiento fueron y son muy diversas. La variedad de temperatura no se ha dado a lo largo del tiempo, sino superpuesta. Quizá por primera vez el mundo tiene ahora varias cabezas visibles a simple vista. A las hegemonías que se sucedieron con relativa normalidad —y no me refiero únicamente a las etiquetas nacionales, sino a los intereses que revestían— ha sucedido un tiempo en el cual la lucha se ha pluralizado trastrocando valores. Ante tal confusión, debida a veces a la diferencia del progreso científico con la lentitud de las reacciones humanas, la mente se revuelve en muchos casos contra sí misma, en sí misma, y, aun a veces, queriendo progresar falla al medir sus pasos.

La nueva lectura de un libro de versos de Xavier Villaurrutia da razón de ser a estas líneas. Colocado, por razones naturales (su país, su edad, sus preferencias) en una de las encrucijadas de nuestro tiempo, neorromántico, atraído irremediablemente por una poesía que tiene vergüenza de darse entera y que también calza con cierto sentido mexicano (“Nosotros los mexicanos no hablamos nunca de los miembros de nuestra familia” dijo no sé quién en el siglo pasado), zarandeando entre la forma más libre y el corselete cerrado de la tradición, hecho trizas entre lo nacional pudoroso y lo español más chillante y desgarrador, liberal (es decir: tirado a derechas e izquierdas, sin pie firme), amigo de lo francés pinturero (las escuelas de entre las dos guerras) y hondamente trabado con la vaguedad alemana más honda, el poeta mexicano es buen indicador de distancias en la cruz de algunos caminos de nuestra edad.

Algunos poetas son de una pieza, enteros, sin falla; otros de tanto mirar se quiebran la cabeza y roídos por dentro se deshacen de pronto sin dejar más que migajas; otros aparecen descuartizados, atenaceados por los vientos de su tiempo, hechos trizas, rotas las ligaduras y los tendones por fuertes que sean por adentro, sin poder resistir el vaivén, al ser llevados de aquí allá por sus propias condiciones, y acaban arrastrados, deshechos, por sus caballos desbocados, al remolino de la hora en que nacieron. No escogen: lo quiere el tiempo, la lengua, el azar de sus padres. Los hay que flotan a la deriva sin raíces y casi sin rastro, otros se engarzan en el cauce de las ideas y mueren desangrados, destrozados, a dentelladas o golpes de lo que arrastran los ríos; ahora tan crecidos y revueltos; otros, si la gracia se lo da y el tiempo lo permite, resisten a la corriente, y, agarrados a las veras, a las raíces desenterradas o en los pretiles, empiezan a formar barreras, a favor del aluvión que se les añade, llegando a desviar cursos y a señalar nuevos cauces sospechados.

Quizá en todo lo que se nos ha dado de vida, y lo que nos reste, no podamos asistir a un acontecimiento de esta índole: no

hay en la literatura contemporánea nada comparable a los escritores que ilustraron el siglo XIX. ¿Dónde un Goethe en Alemania, dónde un Dostoyewski en Rusia, dónde un Hugo en Francia, dónde un Galdós en España, dónde un Byron o un Dickens en Inglaterra?

Y sin embargo, las condiciones literarias que formaron el romanticismo son bastante parecidas a las que cimentaron las generaciones que más o menos cumplen hoy los años de nuestro siglo.

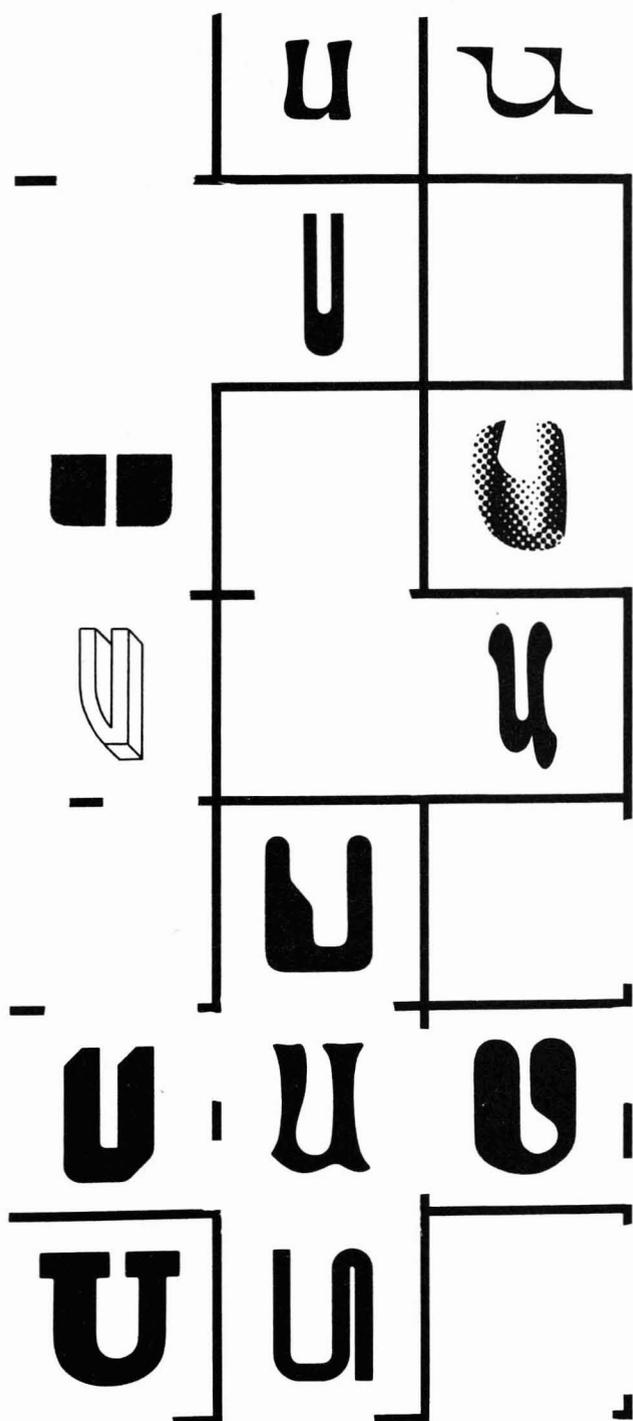
Clásico o romántico es cuestión de forma, de literatura. Nunca el hombre se puede librar de sí mismo y todo depende del lugar y la fecha desde los cuales se considere el correr de los días. Cuando la poesía viene a contar directamente las reacciones del escritor, cuando éste cree que sus miedos y esperanzas, por el hecho de serlo, de ser suyas, interesan o pueden interesar a los demás —y cuando éstas efectivamente apasionan— podremos decir, aun sin tener en cuenta las razones profundas que muevan esos intereses, que nos hallamos en una época romántica. Cuando, por el contrario, el poeta exclama su sentir en fábulas que exteriormente nada tienen qué ver con él, haciendo que la destreza de las palabras engañe a todos con respecto a sí mismo, tendremos señas de que la poesía corresponde a lo que hemos venido entendiendo por clásico, sin dejar de reconocer —hilando más delgado— que pueda haber desnudos retóricos y vestiduras románticas; pero el desnudo será académico y el trabajo carne viva.

Al despotismo ilustrado, pasando por la puerta estrecha de la Revolución francesa, sucedió el progreso organizado por la nueva clase dominante, blandamente afianzada en los sillones luisfelipescos de su poder intransigente. El gótico florido que verdece entonces en los escenarios y las leyendas poéticas que buscan en el romance su atuendo medieval y folklórico están contruidos a la medida de su público más general: es un estilo francamente burgués; el teatro, la novela, la poesía, son expresiones auténticas de su sentir. Los estrenos, las publicaciones se comentan con ardor, se discuten apasionadamente, forman parte de la vida activa en París, en Madrid, en Londres, en Weimar. . .

Un siglo más tarde el problema es muy distinto: el poder ya no está en manos indiscutibles, es objeto de controversias, de luchas, de guerras. La inestabilidad política surge, emana, se hace patente en los lugares más distintos, el combate es diario, los artistas —quíeránlo o no apartados o adscritos en la contienda a la parte que sea— se tiñen con valores que nada tienen que ver con su calidad. sí con el renombre.

Entran en la fecundación de muchas obras producidas entre las dos guerras mundiales bastantes motivos idénticos a los que originaron el triunfo del romanticismo: la reacción católica —cristiana, como se suele decir ahora— con su secuela idealista e irracional, profusión de estudios históricos y críticos, muerte de la





retórica tradicional, desprecio de la mitología clásica y sus moldes, descubrimiento - falso o no- del paisaje interior.

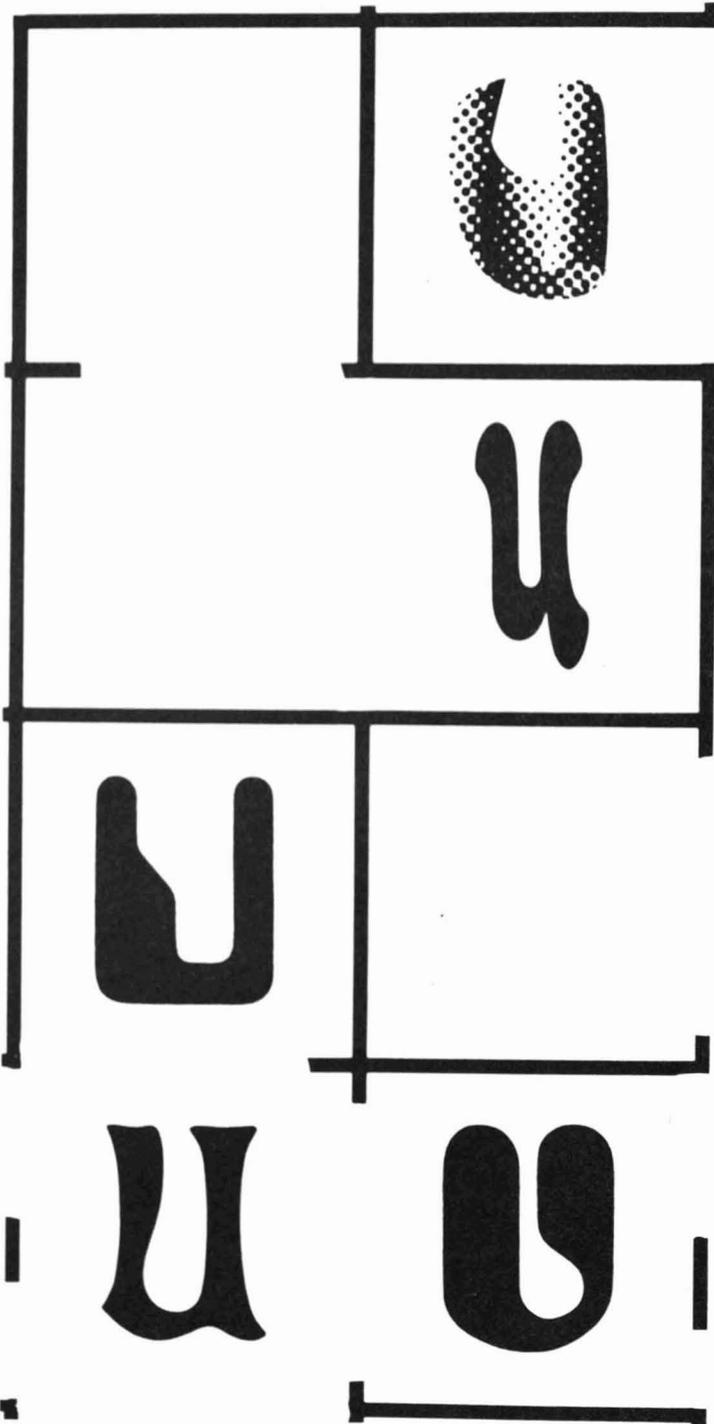
Sin equiparar en ningún momento el romanticismo con el estado de las letras cien años más tarde, cabe señalar la identidad de varias premisas con la parte señorita de la actual producción literaria. Quizá el remedio sea una de las causas de la falta de vigor y autenticidad de la mayor parte de la literatura actual. La inestabilidad social siempre ha sido enemiga de la calidad.

El romanticismo tuvo su éxito en el siglo XIX porque era la auténtica expresión del medio burgués que prevalecía en el mundo. Nuestro tiempo arrincona su interés y su éxito entre unos grupos minoritarios escasos en número por no corresponder -ni en fondo ni en forma- con el interés de la mayoría. Es decir: que le falta al neorromanticismo del siglo XX ser la auténtica expresión de su tiempo, o, aun siéndolo, buscar en y por todos los medios huir de su función primordial -como si le diera vergüenza exponer y exponerse a la mirada de todos- y contentarse con la aprobación de núcleos reducidísimos. Esa falla se manifiesta ante todo en la confusión de los géneros: la poesía se amalgama con la prosa, la novela con el ensayo, el teatro con el cine o la sociología; y viceversa. Las artes no hacen más que reproducir la confusión en la cual vivimos, la falta de un porvenir determinado, la desorientación, el destiempo.

Veamos cómo De Sanctis -tanto monta él como cualquier otro de su talla- explica el fenómeno romántico:

"La naturalidad, la sencillez, la fuerza, la profundidad y el sentimiento fueron cualidades mucho más estimadas que la dignidad y la elegancia, como cualidades íntimamente relacionadas con el contenido Dante, Shakespeare, Calderón y Ariosto, juzgados los más distantes del clasicismo, se convirtieron en los astros mayores. Homero y la Biblia, los poemas primitivos y espontáneos, teológicos y nacionales, fueron los predilectos. Y a menudo el tosco cronista fue preferido al elegante historiador, y el canto popular a la poesía solemne. El contenido, en su integridad nativa, tuvo más valor que todas las artificiosas transformaciones de los tiempos posteriores. Fueron desterrados de la historia todos los elementos fantásticos y poéticos, todas aquellas pompas ficticias que la imitación clásica había introducido. Y la poesía se acercó a la prosa, imitó el lenguaje hablado y las formas populares.

"Todo esto fue llamado *romanticismo, literatura de los tiempos modernos*. La nueva palabra tuvo éxito. La reacción veía en ella un retorno a la Edad Media y a las ideas religiosas, una condena del aborrecido Renacimiento y, particularmente, del más aborrecido siglo XVIII. Los liberales, como no podían arremeter contra los gobiernos, arremetían contra Aristóteles, los clásicos y la mitología: complacía ser, por lo menos en literatura, revolucionario y rebelde a las reglas. El sistema era tan vasto y en él se entremezclaban ideas y tendencias tan diversas, que cada cual podía mirarlo



con su lente y tomar lo que mejor le acomodaba. Los gobiernos los dejaban en libertad de obrar, encantados de que esas guerrillas literarias distrajesen las mentes de la cosa pública.”

Inútil me parece recalcar la identidad de muchos de estos indicios con los que informaron la literatura europea de 1918 a 1924, que tan decisivamente iba a influir la de habla española de esos años y los inmediatamente posteriores.

Condición primera del romanticismo es el nacionalismo —en todos los sentidos buenos y malos que pueda tener la palabra. Todos los pueblos jóvenes son nacionalistas. Toda literatura de un pueblo que se forma y tiene conciencia de ello, es romántica. Fue cierto en la Edad Media, lo fue en el siglo XIX, lo es todavía hoy.

La guerra, la guerra de hoy en la cual todo el mundo participa, trae estas consecuencias; mientras se resolvieron por choques de ejércitos profesionales no tuvieron más efecto que el de sus resultados. El servicio obligatorio, hijo de los nacionalismos, fruto a su vez del desarrollo industrial, convirtió el odio a la leva — ¡oh, frutos del liberalismo! — en entusiasmo patriótico. Lo que fue orgullo y ambición de unas minorías en el poder, o en deseo del mismo, vino a arrebato general; y cuando las armas no hicieron distingos y todo el pueblo constituyó, quisiéralo o no, en ejército, el dolor y la muerte soldaron en un país, patria y ciudadanos.

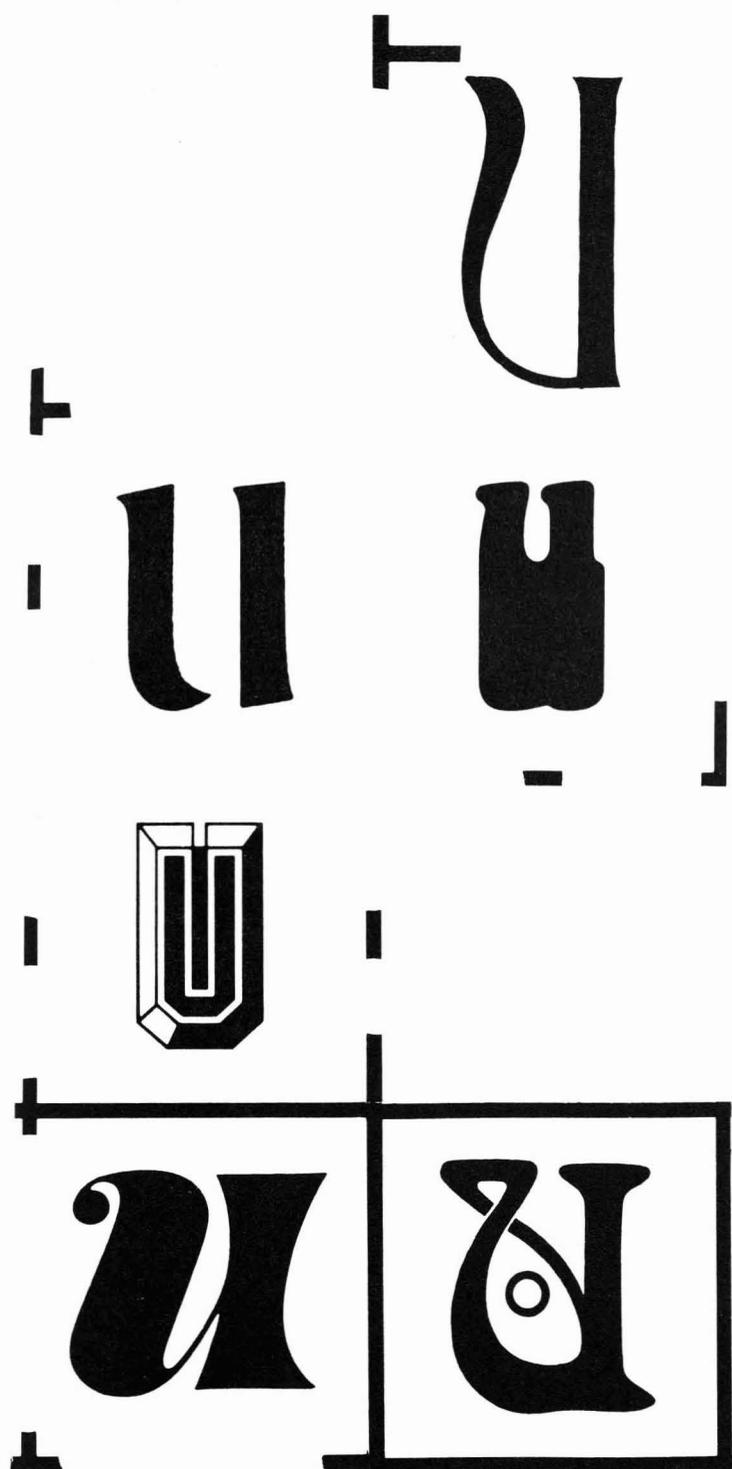
El peligro, el miedo, la ruina —no importa tanto la victoria o la derrota— fomentan los sueños, lo ilógico, lo extravagante, la inconexión, las ficciones, los contrasentidos, la enormidad y el desatino.

“Se hacen a un lado lo sencillo y lo plástico del arte clásico y se substituye por lo gótico, lo fantástico, lo indefinido y lo lúgubre.” La fealdad adquiere categorías de belleza, los vicios hallan su disculpa, la tristeza su aureola, la muerte su glorificación. Con estos ingredientes la descomposición es mucho más rápida que la de lo clásico: no existe siglo XVIII para el romanticismo, los tísicos no se hacen viejos, la novela degenera al folletín o a la cuadratura del círculo, lo populachero a la despreciativa torre de marfil sin puertas ni ventanas.

En España y en Francia, hoy, la teología vuelve a ser un tema poético, como lo fue para el romanticismo. “Es Cristo perdido y vuelto a encontrar dentro de nosotros.” Los nombres están a la vista de todos: De Patrice de la Tour du Pin y Pierre Emmanuel —pongamos por caso— a los jóvenes poetas católicos españoles. Pero no están solos, no representan sino una faceta del sentir de nuestros días, a su lado están los desesperanzados también teñidos de romanticismo (Aleixandre, Hidalgo) y, enfrente, los que creen en otras cosas: la patria, el pueblo, el progreso, que —a veces— se pierden en el folklore —a lo romántico— o en la musiquita, a lo Beranger.

Las ediciones y reediciones románticas —o pseudo románticas— se multiplican. Mas todo tiene fin: hace unos años nada nos



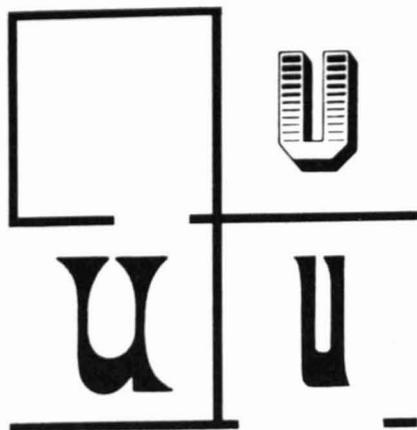


parecía tan lejano como el gusto por el neoclacismo, los parnasianos o Rubén. No diría yo tanto hoy si la paz se afianza y la guerra no revuelve, de nuevo, corazones e hígados.

“La nueva literatura se había anunciado, con la supresión de la rima. Era una reacción contra la cadencia y la cantinela. El terceto y la octava eran reemplazados por el verso libre. La nueva palabra, confiada en la seriedad de su contenido, no sólo suprimía la música, sino también la rima: se bastaba ella sola.” “El estilo se desvincula de la elocución y de todo artificio técnico y se interna en el pensamiento y en el sentimiento.” “Nos acercamos a la estética.” Así dice De Sanctis al hablar de Ugo Foscolo y determinar que así “llamaba a las puertas del siglo XIX”, es decir, del romanticismo. (No olvidemos que una de sus obras principales se titulaba *Sepulcros*.) Triunfaría la nueva escuela, caería luego martilleada por sus epígonos; el naturalismo luciría en su hora y luego la balanza, con el peso de la guerra del 14, volvería a inclinarse (bajo los más extraños marbetes) al arte inconcluso, evocador, subjetivo que caracteriza lo romántico. Sus más próximas raíces se pueden hallar envueltas en el anarquismo que tanto da qué hacer y hablar a fines del siglo XIX. El amor a la muerte —tétrica, tísica, blanca y negra— es el *leit-motiv* del movimiento. Por estos y otros motivos en México su éxito es permanente. Las miserables condiciones de vida de la mayor parte de su pueblo hicieron que —desde siempre— la vida se tuviera en poco. (La industrialización, el futuro mejoramiento del *standard* de vida cambiarán posiblemente, en un día tal vez no muy lejano, el tópico. El suicidio es recurso frecuente para toda clase de problemas. El pueblo mexicano ha vivido siempre en estrecho contacto con la guadañadora y trata con familiaridad a veces increíble, no ya en su pintura, su grabado o en su literatura, donde lo individual justifica en todas partes la importancia del término de vida, sino en lo industrial, en lo comestible, en sus adornos, en sus cantos populares.

La influencia del pueblo mexicano en la literatura mexicana contemporánea es muy profunda. Se debe a que la revolución ha marcado indeleblemente la generación que empieza ya a tener las fontanelas duras, casi tanto como a las que la siguen. Los que se mantuvieron fieles a otra disciplina que reputan universal, a pesar de la excelencia de su trabajo, se ven relegados aparte y considerados como extranjeros. Podría perfectamente diferenciarse un grupo de otro tomando en cuenta su actitud ante la muerte. Otros se han mantenido equidistantes de ambos modos de considerar la vida y han ganado con talento lo que pierden al apartarse de un movimiento general. El más representativo de este intento de equilibrio es Xavier Villaurrutia, cuya *Nostalgia de la Muerte* se ha impreso no hace mucho, para gusto de tantos, generosamente aumentada.

En el todo es “duda secreta”. Secreto, pero no secreto a voces,



secreto dicho a media voz, con luz tamizada, secreto que casi no lo es, no por él sino porque casi no se dice. Poesía del casi, penumbrosa, inusitada, poesía que no se atreve. Ahí radica una raíz de su mexicanismo, pudorosa de sí y de los demás. Se ha dado a esta introversión mil razones etnográficas e históricas —porque todo hay que explicarlo como en botica— y, sin embargo, el misterio sigue existiendo como tal.

Esa unión, esa amalgama con la muerte tiene poco que ver con la gusanera española, siempre realista. La muerte en la poesía española tiene casi siempre un resonar estoico, de los precursores de Jorge Manrique o Antonio Machado; eso tono está muy lejos de ser el grabado de Posada o el de los corridos donde muchas veces se toma la muerte medio en broma, sin darle importancia, como la cosa más corriente y natural y no como pórtico eterno de castigo o recompensa.

Sin embargo, hay en Villaurrutia luces de esta voz y respeto al misterio. Si las generalizaciones no fuesen siempre falsas, y generalmente molestas podríamos decir que su fondo es español y su expresión mexicana.

No es el "paso por el estrecho paso de la muerte" sino el respeto por el umbral. Es hallar en todo lo dormido —en la noche— las huellas previas de lo obscuro desconocido sin encomendar su espíritu a Dios sino a su propio viento interior que se pierde en largas sombras misteriosas por los muros de las calles desiertas, solitarias de adentro, antes del amanecer.

Las sombras rodean a Xavier Villaurrutia, lo constriñen a escribir, lo fuerzan. El hondo pánico interior le sale por la boca, por los ojos y los oídos y medio se le remedia entre las manos al correr de su pluma.

Hay en la poesía de Xavier Villaurrutia cierto recordar —ese sí posiblemente voluntario— de la poesía francesa de sus mayores: Duhamel (que tiene un título: *A la sombra de las estatuas* que, vuelto al revés, podría servir para nuestro poeta), Supervielle, Cocteau (en la sobra de cierto juego de palabras).

Cuando la vi, cuando la vid, cuando la vida.

Y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quemadura.

A veces la supresión de los signos ortográficos a lo Aragón.

Y, sin embargo, en los dos poemas de los cuales he entresacado los versos anteriores, podemos hallar, líneas arriba o abajo, destellos muy distintos de procedencia más honda que prueban, una vez más, el terreno de encrucijada que pisa nuestro poeta:

Hasta siento en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde,
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse. . .

o, en otro:

O cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar "¿quién vive?"
dudo si responder
a la muda pregunta con un grito
por temor de saber que ya no existo.

porque acaso la voz tampoco vive
sino como un recuerdo en la garganta
y no es la noche sino la ceguera
lo que llena de sombra nuestros ojos

y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita
porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche.

Tan diverso es en las influencias exteriores como único en el sentimiento (sin que éste logre concretarse más que en lo vago y difuso de la melancolía y la nostalgia); y se le materializa tan pronto en el verso libre como en lo más granado de las formas clásicas y aun diría yo que cuando se encierra en el esqueleto de lo medido —sea el verso o toda la composición— surge lo más hondo: como si para verse completo necesitara la trabazón ósea de la décima o del alejandrino.

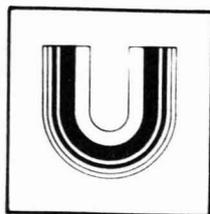
¿Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

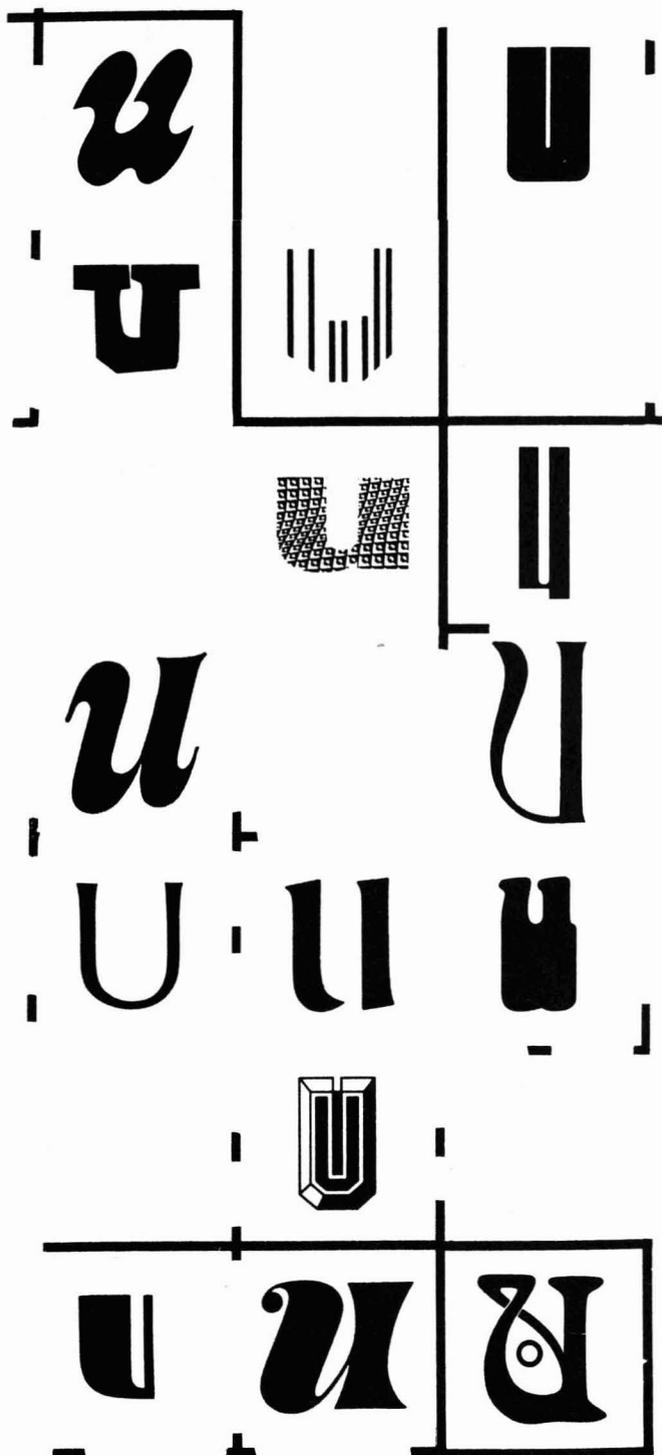
Mas a veces en tan escaso número de páginas sobre el ismo tema hallamos una expresión completamente distinta, puramente romántica:

Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo,
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda
del mar sino los restos de un naufragio de olivos.

.....
¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos
con una silenciosa marca inesperada,
a poner en mis ojos unos párpados muertos,
a dejar en mis manos un mensajero vacío!

Expresión que nada tiene que ver con lo que vemos, sí con lo que sentimos. Realidad recreada a través de la sombra, de la





niebla, del miedo, de la muerte. Gris expresión poética de un continente distinto para cada cual. Es la muerte la que explica el amor, y no al revés. La vida es una sucesión de muertes y no la cadena de muertes lo que forma la vida. Posición idealista y romántica.

—Vivo, luego soy —aseguran los clásicos.

—Puesto que muero, existo —dice Xavier Villaurrutia.

Vieja influencia germánica que tira y estira uno de los cuatro miembros del poeta. “Las melancolías le turban y asombran el corazón”, que dijo Fray Luis. Poesía de encrucijada, poesía de medias luces, poesía de dudas, de preguntas, de suposiciones, poesía de indicios, poesía átona, poesía con un pie en el aire, poesía insegura (no en su forma sino en su hondón, en su profundidad), poesía en vilo, que no distingue claramente lo vivo de lo muerto, que en toda muerte ve palingenesia y en toda vida el manto de la inmutable. Poesía fyanca que se altera, que vacila, que tiembla, sin caer ni decaer, que a veces se enreda en los pies, en la voz, en remedos fáciles de salvar cuando el poeta no oye a nadie más que a sí mismo.

Poesía condenada al tormento —que no atormentada—, poesía crucificada en aspa, descuartizada: tirada por cuatro caballos hacia puntos cardinales, desencajados los huesos entre la batahola obscura de este mundo nuestro de hoy, variable, vacilante, con varios nortes, sin fe para los que no saben ni quieren oír el gruñido subterráneo de lo que implacablemente será (todos esos que han decidido —nuevos Josués— que han parado el sol porque les convenía).

Asistimos a una reacción de tipo literario idéntica a la que movió al romanticismo. Y escribo reacción, entre otras, en su acepción política. Por principio toda poesía irracional, todo canto a lo irrazonable es reaccionario. Toda una corriente, y no de los más débiles, que intentan arrastrar hoy el mundo, llámese fenomenología o existencialismo, llámese —en otros planos— cristianismo o democracia cristiana son de la misma camada, si de distintos pelos.

Nada hay más incapaz de progreso que lo que no se entiende, lo que hay que aceptar en su todo so pena de herejía.

La poesía de Xavier Villaurrutia está destrozada por los cuatro cabos que la descuartizan: lo romántico, el destiempo, lo español y lo mexicano, el verso libre y el tradicional, la décima y el poema desnudo. A todos da beligerancia, a todos responde y al final se queda sin ropa, sin carta que jugar, ni dónde quedarse. En ese sangrar de sombras, él —como tantos otros en tantos idiomas y meridianos— espera lo que no sabe y lo que no espera.

Sólo le salvará —solo, completamente solo— la calidad y lo auténtico de su miedo entre el de cientos de indecisos, cojos, mancos, ciegos y muertos, tuertos y hélicos de nuestros heridos días oscuros.

**FRANCISCO
DIAZ DE LEON**

LA MUERTE Y EL DIABLO EN EL GRABADO DE POSADA

Muchos años han pasado desde el momento en que Posada dejó de considerarse como artesano popular para alcanzar uno de los rangos más prominentes en el arte nacional. Esta reivindicación, del todo justa, se debió al grupo iniciador de la escuela moderna de arte mexicano, cuando descubrió en la producción de Posada un camino semejante al que éste perseguía en la pintura mural y en sus balbucesos gráficos.

Entre los recuerdos de nuestra infancia, algunos podemos evocar aquellos cuentos, *sucedidos*, calaveras y romances, cuyo principal atractivo era el de sus imágenes fascinadoras. En ellas se captaba y devolvía, como en un espejo, todo el sentimiento de una nación; en las tallas suaves o enérgicas del buril vivían el alma desgarrada del pueblo y el drama de la clase media. ¡Que importa el asunto tratado por Posada! El mágico don de equilibrio que poseía este gran artista encontraba la solución fácil, aguda y finísima en sus composiciones, así fuesen el Diabolo o la Virgen, Mancera o Zapata, Don Chepito o Madero.

Con sus gustos sencillos, el pueblo ha experimentado siempre una irresistible atracción por las imágenes que grabadores anónimos le han prodigado desde los lejanos días de la Edad Media. En grupos compactos se detiene en los mercados para escuchar atentamente el relato del "cantador" que, hoy como ayer, le ofrece las más extraordinarias páginas de literatura popular de su tiempo, como las *Profecías de Nostradamus*, el *Romance de la esposa infiel* o *El descarrilamiento de Temamatla*. Terminado el canto, el trotamundos ofrece su pobre mercancía, que consiste en hojas de papel en donde está impresa la letra del romance y que uno o varios grabados visualizan. Las gentes de modestos recursos y pocas complicaciones intelectuales se dejaban arrastrar por las moralejas que encierran casi siempre estos impresos, y los adquirirían con el doble propósito de que, sirviendo de ejemplos edificantes, desempeñasen también la misión de alegrar los muros de sus pobres hogares.

Por espacio de muchos siglos el escenario que tuvo la imagería popular ha sido el más propicio para el desarrollo del ingenio de ciertos grabadores que, mejor dotados, solían destacarse por su individualidad en la vulgar y rutinaria tarea. Reclutados entre las clases más humildes, generalmente se improvisaban como grabadores desconociendo los principios académicos de este arte, y son la torpeza e ingenuidad con que interpretan el medio en que vivieron lo que presta a la imagería popular lo mejor de sus virtudes.

Muy escasos ejemplos del grabado en madera popular colonial han llegado hasta nuestros días para permitirnos estudiar en ellos el desarrollo que necesariamente debió tener en los tres siglos de dominación española. La *Virgen del Rosario* impresa en 1571, que se conserva entre los papeles de la Inquisición en el Archivo General de la Nación, es el documento más antiguo que existe en América por medio del cual nos es posible juzgar el estado de

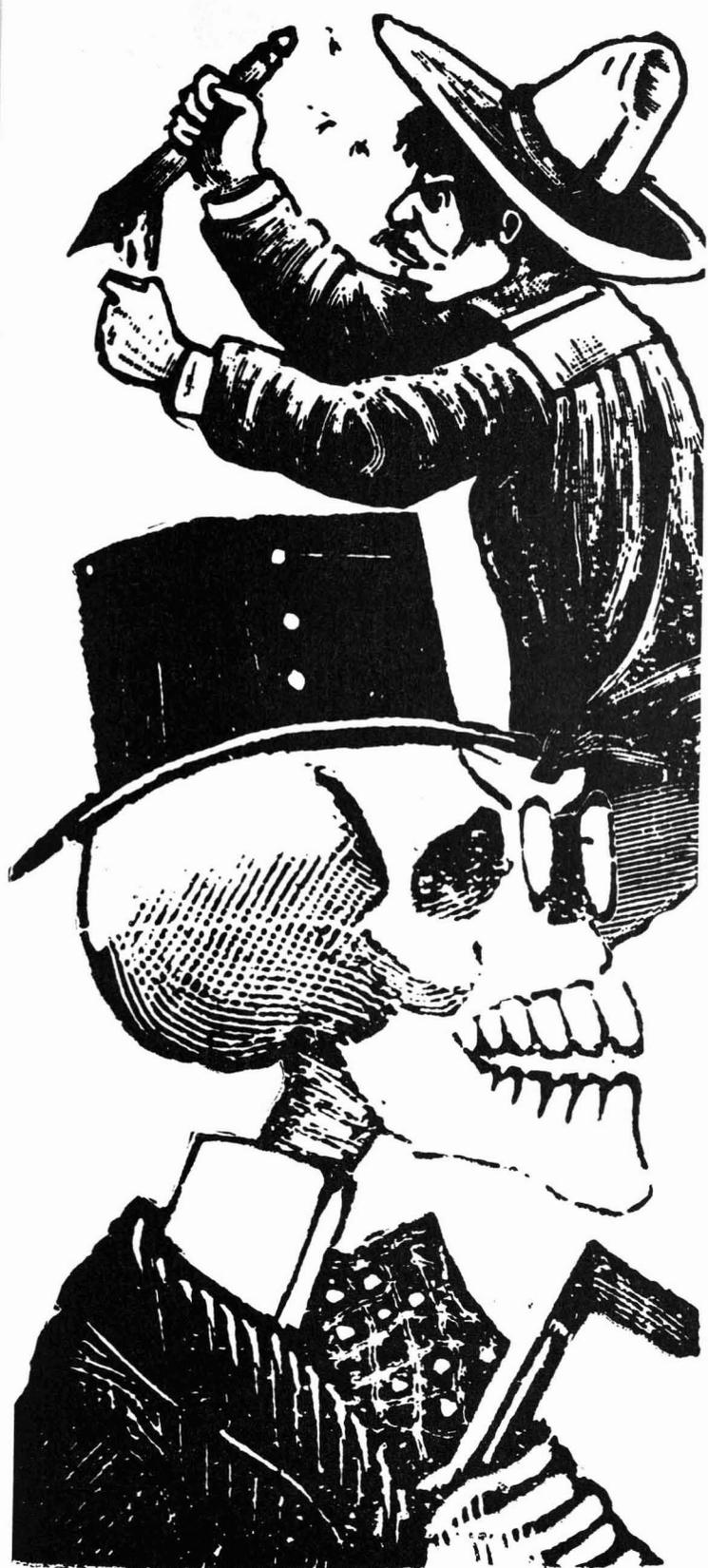
adelanto del grabado en los primeros años de la colonia. Dicho grabado tiene las mismas raíces góticas de todos los que perpetuaron hasta las postrimerías del siglo XVIII asuntos religiosos, en los que forzosamente intervienen motivos de inspiración tradicional. Estas imágenes de piedad y de preservación fueron impresas en cantidades verdaderamente fabulosas, para cubrir la demanda siempre creciente de ellas. El grabador Papillon escribió en 1766 en su célebre *Tratado* que de algunas estampas de cofradías llegó a imprimir hasta cuatrocientos mil ejemplares, sin que en la actualidad puedan encontrarse de ellas más de dos o tres pruebas.

Esta fatal destrucción a que estuvieron condenadas las estampas fue debida al vil precio de su venta, así como el objeto a que se destinaban, y bien puede conceptuarse como portentoso el hecho de que algunas hayan podido sobrevivir hasta nuestros días conservadas entre las pastas de los libros o encoladas en el interior de armarios y baúles. Así pues, los escasos documentos coloniales que en cierto modo nos ayuden a estimar este género de arte popular son tan limitados, que materialmente es imposible el formarse un juicio exacto sobre la calidad e importancia de los artesanos que participaron en esta labor.

El grabado en madera de hilo, que tan popular fue en los primeros tiempos, tuvo que abandonarse pronto en vista de la pobreza técnica de los artesanos, incapaces de imitar en las fibras rebeldes de la madera el trazo libre del aguafuerte o de la talla dulce. En este último procedimiento empieza a revelarse en el siglo XVIII un cierto nacionalismo, como puede advertirse en las ilustraciones de Francisco Agüera para *La portentosa vida de la Muerte*, de fray Joaquín Bolaños, impresa por Jáuregui en 1792. Con risueña imaginación el grabador trae y lleva a la Señora de los Sepulcros en sus pequeñas composiciones, buscando con marcada intención los puntos dinámicos que resuelven con soltura sus grabados. Esta obra, extremadamente rara en los días que corren marca en mi concepto el punto de partida que habrá de culminar en *Picheta* y Posada.

Entre las innovaciones que el siglo XIX aportó al grabado mexicano, son dos las que van a revolucionar la tradición colonial: el grabado en madera de pie y la litografía. Con estos procedimientos puestos en práctica por los progresistas editores entre quienes figuraba en primer término Ignacio Cumplido, se fue transformando la técnica de los grabadores hasta adquirir gran soltura, al igual que aconteció con los litógrafos. La litografía, como medio más directo para la reproducción artística, se prestó mejor que el grabado en madera para dar a conocer a través de los periódicos por entregas que circulaban por todo el país, las costumbres, monumentos y tipos regionales, despertando con ello una honda curiosidad entre el pueblo. El italiano Claudio Linati, autor del álbum famoso *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique*, fue el introductor de la litografía a nuestro país en el primer





tercio del siglo pasado. Sus primeros trabajos datan de 1826 y fueron publicados en el periódico, *El Iris*, sin que éstos hubiesen tenido nada de notables, pero que lograron demostrar la superioridad de un procedimiento más expedito para la ilustración. En pocos años la práctica fue general en los centros importantes de artes gráficas del país, que pudieron contar ya con talleres más o menos bien equipados en donde se practicaba este arte con fineza y calidad que bien poco puede descarse de las técnicas extranjeras.

Empleando numerosos recursos, la superficie graneada de la piedra calcárea obtiene una ventaja superior a la que ofrecen el grabado en madera y en metal; por lo mismo, se extendió con pasmosa rapidez y deben a él en gran parte su celebridad las publicaciones de los maestros de la tipografía romántica de México. Al cuadro de costumbres, vistas de ciudades del interior del país y monumentos arqueológicos o coloniales que fueron temas constantes para el lápiz litográfico, se agrega tal vez el de mayor peso en las caricaturas mordaces, sangrientas, con que se atacaban enconadamente los bandos políticos divididos por irreconciliables principios. La influencia que el gran caricaturista Daumier ejerció sobre los nuestros está claramente manifiesta en la enorme aportación de Constantino Escalante y Santiago Hernández para el periódico *La Orquesta*, cuyas estampas hebdomadarias, de alusiones un tanto obscuras ahora por su sentido político, fueron realizadas con fuego, soltura y maestría, de las que carecen por completo las que se destinaban a la ilustración del libro. Llámese esa caterva de periódicos y pasquines *La Orquesta*, *El Zurriago*, *Don Bullebulle*, *El Rascatripas*, *El Ahuizote*, *El Zángano* o *el Jicote*, a ellos, se debe la iniciación de los dos maestros más grandes de la gráfica mexicana: Gabriel Vicente Gahona, *Picheta*, en Yucatán y Guadalupe Ruiz Posada, en Aguascalientes.

■

En la Risueña ciudad de Aguascalientes, en el barrio de San Marcos, nació el día 2 de febrero de 1852 el grabador que por más de cuarenta años ejercería su oficio sin conocer, ni importarle, la aprobación de los doctos profesores de la Academia de Bellas Artes que, por esas ironías del destino, pasaban diariamente por la puerta de su modestísimo taller ignorando que aquel artesano que sabía arrancar a las entrañas del metal los secretos más recónditos del alma del pueblo, llegaría a ser reconocido un día como el iniciador de una gran época de arte en México.

Su niñez debió conocer la superstición, la angustia, el terror a los hechos sobrenaturales en donde siempre la imaginación del pueblo encuentra al Diablo; al clásico diablo medieval de pezuñas hendidas y rostro de macho cabrío que tiene por misión hacer infeliz a la humanidad, aun en los momentos más dichosos. (En la cumbre del roñoso mezquite del corral cantan las lechuzas en



noches de luna tierna; aúllan los perros y hay presagios de misterio en el ambiente. La voz del narrador se quiebra, y medrosa, se extingue en el silencio de la noche. . .) Esas raíces se encuentran por doquiera en la obra de Posada; ese terror a las sombras, esa persistencia del recuerdo, recuerdo infantil eternamente amplificado: el estertor del agonizante, la fe ciega y desbocada; los *panteras* que mueren con las tripas regadas en el arroyo, entre un mar de sangre tibia y viscosa. La feria alucinada con sus montañas de oro y plata, donde hay lujuria y se bebe de verdad y, como remate, el Diablo y la Muerte en espantoso contubernio danzando frenéticamente. . .

Los primeros años de Posada le dieron a gustar las escenas más desordenadas que conmovían a la sociedad de su tierra natal y a todo el país: las luchas de Reforma y la consolidación del Gobierno de Juárez entre motines, asonadas y pronunciamientos. El periodismo local defendía los principios de sus partidos atacándose furiosamente; para ello se arrojaban lodo y estiércol y mientras más abyectos, mejor, porque en su ofuscación ni aun la vida privada, ni la honra de mujer e hijos tenían cuartel.

En la edad escolar vio arder entre escenas dramáticas y con el terror pintado en sus ojos, la manzana comercial llamada "El Parián", incendiada y robada el 13 de abril de 1863 por las chusmas del bandido Juan Chávez, que al grito de "¡Viva la Religión!" consumaba una de sus hazañas más tristes. Fresco aún el recuerdo de las llamas inmensas que retorciéndose subían hasta el cielo, asistió el niño al espectáculo humillante de la entrada del invasor francés a la ciudad, en donde los eternos traidores de la nacionalidad se esforzaban en demostrarles su adhesión; debió asistir también al cruel espectáculo del fusilamiento de patriotas en los muros del cementerio de Guadalupe, en donde aprendería, indudablemente, muchos secretos de la reacción humana ante el pavor y la muerte.

Cirilo Posada, su hermano mayor, dirigía una escuela de primeras letras en un edificio de la acera Norte del Jardín de San Marcos y este *Don Cirildo*, como lo llamaban sus discípulos, observando ciertas disposiciones en el adolescente, se empeñó en que le auxiliase con carácter de ayudante en los grupos de "párvulos" en donde se deletreaba el clásico silabario de San Miguel. "Guadalupe, escribe un contemporáneo de quien logré valiosas informaciones, mientras sus discípulos estudiaban y escribían se entretenía en copiar santos o monos de baraja que le servían de modelo, pues desde muy pequeño tuvo la afición decidida por el dibujo. Cuando no tenía qué copiar se afanaba en retratar a los niños del plantel."

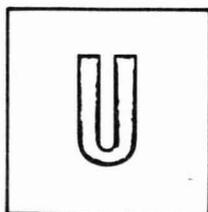
Esta afición por el dibujo lo llevó años más tarde a una Academia que dirigía un oscuro maestro llamado Antonio Varela, en la que todo debió concretarse a la rutinaria copia de estampas para "soltar la mano", sin recurrir a la menor exploración para

descubrir las verdaderas aptitudes de los alumnos. Allí, Posada aprendería a dibujar esas primeras lecciones que yo mismo aprendía en Aguascalientes, que consistían en hacer un ojo en once trazos fundamentales, caligráficos, según el procedimiento que las muestras litográficas de Julien determinaban, como prototipos, suspendidas delante del alumno.

A los diecinueve años, en 1871, Posada realiza su primera obra conocida: una serie de litografías que forman once asuntos de política local para un periódico llamado *El Jicote* que redactaban Antonio Cornejo, Urbano N. Marín, Sóstenes S. Chávez, Epignenio Parga y el tipógrafo y político don Trinidad Pedroza. Para conocer esta rarísima colección de litografías y otras que tanto en Aguascalientes como en León había efectuado Posada, me resolví hacer un viaje a la primera ciudad en el invierno de 1929, deseo de lograr la mayor cantidad de datos sobre el grabador con el ánimo de rectificar la creencia general que en aquellos días atribuía como tierra natal de Posada la ciudad de León. Don Alberto Pedroza, hijo del primer editor de Posada, puso en mis manos un grueso álbum formado por su padre, en el cual se encontraban en riguroso orden cronológico todos los ensayos llevados a cabo en el taller litográfico y también las pruebas definitivas de los trabajos de Posada.

La serie de *El Jicote* es sorprendente por el carácter impreso a los personajes, y bien puede juzgarse el éxito que debieron tener, por lo que escribe Rodrigo A. Espinoza: "En verdad, hacemos constar por ser de justicia, que los primeros dibujos de mi biografiado y condiscípulo no eran caricaturas torpes ni groseras; al contrario eran verdaderos retratos de todos los personajes de que hacemos mérito. Eran trabajos verdaderamente artísticos en toda la acepción de la palabra."

En el número seis de la serie está el retrato de Trinidad Pedroza, a quien debemos la iniciación de Posada en la litografía y el grabado. Ese hombre de rasgos enérgicos y mirada penetrante fue el verdadero maestro de Posada y a él debe reconocérsele esta calidad, porque gracias a su esfuerzo mantuvo dignamente el trabajo de su taller a un nivel artístico que no hizo descender el nombre del grabador ni el del tipógrafo. En su juventud, Pedroza fue impresor hacia 1859 con el establecimiento llamado "El Esfuerzo", en donde se estampaban los periódicos *El látigo*, *El Duende* y *El Artesano*. El propietario del taller, el ilustre patriota aguascalentense don José María Chávez, hombre progresista y de ideas liberales avanzadas, encontró en Pedroza grandes disposiciones para las artes gráficas y por su iniciativa el joven artesano grabó en madera algunas piezas que sirvieron para las cubiertas de publicaciones literarias. De éstas, poseo dos en mi colección, grabadas en 1860, las que conceptúo como algo más que trabajos de un aprendiz de grabador, porque están resueltos hasta con alardes de técnica.





Desde el momento en que Posada se incorporó al taller de Pedroza fue menester aleccionarlo en las diversas posibilidades de aplicación comercial a sus conocimientos del dibujo y fue así como Pedroza le enseñó la litografía y el grabado, resolviéndose estos principios en caricaturas, viñetas para cajas de cigarros y cerillos, imagerie religiosa, viñetas para espectáculos populares; en fin, todo lo que la clientela de la época del quinqué requería. Entre estos trabajos existe el propio anuncio de la "Imprenta litográfica" de Pedroza en el que se ven las prensas de que disponía: una Washington, la vieja prensa de propulsión manual, una de las seis mil que construyó Robert Hoe & Company, y también la metálica de litografía en la que se tiraban los dos mil ejemplares semanales de *El Jicote*.

Terminada la campaña política y suspendida la publicación, el editor y Posada salieron de Aguascalientes para establecer el negocio en León por razones que ignoro, puesto que las nuevas autoridades eran amigas y no es creíble que lo haya determinado el temor a venganzas políticas, ya que Pedroza era un hombre de gran valor civil, capaz de afrontar cualquier circunstancia.

Nuevamente el archivo de la vieja imprenta habrá de servirnos para seguir la actividad de Posada en aquella ciudad industrial. Figuran en primer término entre estos trabajos algunas cartulinas en tiros limitadísimos, que sirvieron por una sola vez para felicitar a personajes del mundo oficial o militar. En ellas se había procurado que el artista pusiese en juego todo su talento creativo en honor de los homenajeados. Las más importantes y que por fortuna logré fotografiar, ya que tengo temores de que este álbum no exista, son dos. La primera está dedicada a don Miguel A. Díaz, Regidor Comisionado de Instrucción Pública, en ocasión de su cumpleaños. El personaje se encuentra en el centro de la composición en la postura y con todo el aparato, además bien conocido de Posada, que conviene a un pedagogo del año del 70: libro abierto, esfera terráquea, pizarrón, armario pletórico de volúmenes y el tierno reconocimiento de los escolares que rodean al maestro con actitudes de sumisión y respeto. Efectivamente, Posada logró en esta pieza un delicado y fino trabajo que pone de relieve su habilidad de retratista. La otra es un medallón que remata el escudo nacional con la siguiente leyenda: "Los Gefes, Oficiales y tropa del 5o Cuerpo de Caballería permanente, felicitan al C. Gral. Prisciliano Flores en su cumpleaños. León, enero de 1874." Grupos de cuatro militares encuadran lateralmente la composición, muy bien equilibrada por cierto.

Hay otros trabajos, que son estampas religiosas litografiadas, como "Milagrosa imagen del Señor de la Salud", "Nuestra Señora de Guadalupe del Chorro" y "Nuestra Madre S.S. de la Luz", que llevan impreso al pie el lugar en que fueron editadas. También hizo algunas litografías para ilustrar portadas de libros; entre éstas *El Mártir del Gólgota* y *Moral práctica*, que llevan el año de 1876. Es



al mismo tiempo abundante la cantidad de viñetas para cajetillas de cigarros y cerillos efectuadas a pluma en la piedra calcárea, y si son ligeras y un tanto impersonales, algunas no carecen de gracia con sus ninfas coronadas de flores, como la que sirvió para la fábrica de tabacos "La Isla de Cuba".

El grabado en metal en tallas de reserva no figura en este período sino esporádicamente, en forma de pequeños grabados para aguinaldos o programas de toros y gallos. En la antigua imprenta de Pedroza y en otra más de Aguascalientes se conservan algunos de esta técnica que más tarde habría de hacer famoso al grabador en la capital de la República.

A fines de 1876 Pedroza resuelve regresar a su tierra natal y vende a Posada su negocio litográfico. A partir de este momento es difícil seguir el curso del trabajo del grabador por falta de noticias y documentos, pues tratándose de impresiones destinadas en su mayor parte a fines populares o del momento, su destrucción fue inevitable. Yo no conozco ningún impreso a partir de esta fecha hasta su arribo a la ciudad de México.

■

¿Cuál sería la fecha verdadera en que Posada llegó a la capital? Frances Toor, en la importante monografía que publicó de este artista en 1930, dice que fue en 1887; pero tal vez es anterior. Sin embargo, el valor histórico del tiempo no cuenta ya a partir de este momento, porque Posada ha encontrado al fin el lugar en que su obra alcanzará definitivamente la dimensión de su genio. Todo lo anterior y lo de sus contemporáneos, Manilla, Rangel, Valadez,

no alcanzará jamás las cimas a que llegó este poseído del delirio de producción, este monstruo de la fecundidad.

En su alianza con el editor Antonio Vanegas Arroyo parece que el destino se habría propuesto unir a estos dos ingenios, cuyas raíces de origen eran las mismas y que estarían tan íntimamente ligados en la obra común, que prácticamente no sería posible la existencia del uno sin el otro, como en efecto aconteció después de la muerte de Posada.

Los ilustradores de la literatura popular en la capital antes de la llegada de Posada, en su afán de visualizar la acción principal de coplas, romances y hojas de escándalo, no alcanzan sino efectos decorativos incapaces de retener la atención del público y de cumplir por lo tanto el destino que se les encomendaba. En cambio, la tipografía adquirió en esta época el aspecto barroco. enfiestado, que fijó su carácter específico con sus encuadramientos que van del estilo Segundo Imperio hasta las modas vegetales del 80. Los títulos o desplegados son pretextos para líneas en caracteres egipcios o didot cuando el tipógrafo respira modestia; de lo contrario, echa mano de todos los materiales grotescos que fundidores franceses y norteamericanos lanzan al mercado con los nombres de "poetiques", "mexican blanches", "Buffalo Bill" o "radiant". Así pues, la aparición de Posada en este medio editorial en que faltaba un elemento definitivo para impresionar al pueblo con nuevos argumentos debió de ser sensacional, y de golpe, Vanegas Arroyo obtuvo una ventaja superior sobre sus rivales que le oponían débiles resistencias con sus grabadores incapaces de tantos arranques y maestría.

Data de la época en que trabajó con Pedroza su práctica de grabador en madera, aprendida al lado de tan inteligente patrón.



Los trabajos que he visto de él en las imprentas aguascalentenses están ejecutados en planchas de plomo grabadas al buril según el recurso acostumbrado desde las postrimerías del siglo XVIII para imitar el grabado en madera a bajo costo y hasta con ventajas, porque la madera está sujeta al inevitable ataque de la polilla y aun se raja y tuerce a consecuencia de la humedad, inconvenientes que no tiene por cierto el metal. En estos primeros trabajos no empleaba el grabador todavía su estilo más característico; eran simplemente sus recursos, colecciones de tallas con las que modelaba las formas usando uno o varios instrumentos para lograr las tonalidades deseadas. El segundo estilo es producto de su ejercicio profesional en la ciudad de México, cuando fue menester mayor rapidez para complementar las solicitudes del editor y de su numerosa clientela. Entonces se decidió, a semejanza de Manilla o Lagarza, a usar el buril de múltiples canales o "velo" con el que se abrevia notablemente el trabajo y se obtienen calidades que si bien no poseen la solidez de las del clásico buril, son en cambio de un efecto nebuloso agradable y aparentan un esfuerzo más delicado y minucioso. La obra capital de Posada fue realizada mediante este procedimiento, que era el más a propósito para su fantasía desbordante.

Cuando Jean Charlot escribió en agosto de 1925 su trabajo intitulado *Un precursor del movimiento de arte mexicano* que fue también el primero que se haya publicado sobre Posada, exageró al afirmar que éste había inventado un género nuevo de grabado sobre planchas de zinc sirviéndose de tintas de reserva y de ácido para dejar las tallas en relieve. Después, en otras publicaciones, los comentaristas han insistido en el error primitivo que le adjudica esa invención que en efecto empleaba Posada y que le permitía dibujar directamente sobre el metal desnudo. De hecho no se trata de un descubrimiento del grabador sino de la aplicación de un derivado de la zincografía, que su espíritu curioso e inquisitivo le llevó a aplicar en sus trabajos buscando economía de tiempo. El nuevo método le sirvió para cumplir airosamente con sus numerosos compromisos, que si hubiesen sido para grabarse al buril hubiesen representado diez veces más tiempo. Por lo mismo, en su último período —que infiero se inicia a principios de este siglo— fue casi el único método de trabajo que empleó.

En la magnífica serie de obras sobre imaginería popular europea publicadas en París por Duchartre y Van Buggenhoudt, es curioso observar qué semejanza literaria, plástica y aun tipográfica tienen algunas de las piezas allí reproducidas con los impresos de la segunda mitad del siglo pasado y principios de éste en México. Por supuesto que no ignoramos que la literatura popular española es la raíz de la nuestra; pero a título de curiosidad habremos de mencionar ciertas estampas francesas e italianas de gran parecido con las mexicanas. El volumen de *L'imagerie populaire* reproduce entre los ejemplos de "canards" u hojas de escándalo una que con

el título de "Detalles exactos..." relata los pormenores de un crimen. El grabado en madera que lo ilustra, aunque con personajes de 1840, es de un estilo primitivo y representa el momento en que un perro descubre, ante el asombro del vecindario, el cadáver de un hombre que fue escondido después del crimen dentro de una alacena. Pero el que más se acerca al estilo que hizo popular a Vanegas Arroyo se encuentra en el volumen dedicado a la estampa popular italiana de la misma serie de obras. Dicho ejemplo es prácticamente igual a los nuestros, tanto literaria como plásticamente: "Una bárbara mujer que mata a sus dos hijos y luego se suicida." La ilustración grabada en madera, fue dividida en dos compartimientos, cada uno expresando el dramático instante del crimen y del suicidio, resuelto con los propios recursos de que se valió, en México, Posada.

Pero no se trata aquí de discutir influencias que no existieron. Posada está inclinado ante su mesa de trabajo entre el desorden de papeles, recipientes y pruebas frescas colgadas en los muros. Sus ojos pequeños están fijos en el trabajo que sus manos ejecutan cual resortes maravillosos. La izquierda hace girar en el pivote del cojincillo de cuero relleno de arena una plancha de plomo en la que se advierte un trazo esquemático, mientras la derecha acciona el buril que penetra en la epidermis del metal y desplaza pequeños copos en forma de vírgula, que rebotan y caen sin rumbos. En el fondo del taller, clavada en el muro, está una reproducción del *Juicio Final* de Miguel Ángel que preside la solitaria tarea del maestro. De hecho, Posada no recibió otra influencia que la del medio en que vivió y que su penetrante observación subraya en los modos especiales de actuar de cada grupo social que le sirve de tema. Ningún documento gráfico pudo ser más fiel para captar las lacras y pequeñas miserias de esa sociedad decadente de antes de la Revolución. Posada, hombre de convicciones y de cultura —no olvidemos su profesión de maestro— debió sentir agobio de una situación política que perpetraba las mayores iniquidades; sintió renacer su acometividad de los veinte años y nuevamente se entrega a la caricatura de oposición que pone al servicio de la prensa subversiva.

En su ideario político están los tumultos de la época del presidente González en los que el pueblo enfurecido presenta la débil resistencia de su pecho desnudo al filo de los sables; las predicas de Madero que llevan la esperanza a los oprimidos. Después, la rebelión y su triunfo. Con qué alegría debió asistir Posada a la entrada triunfal del Apóstol a México. Ahí está un grabado que simboliza su ideal político: Madero rodeado por el pueblo. Con él están el intelectual, la clase media y la carne morena del indígena. Ninguno de los grabados de Posada de esta serie me parece más conmovedor y más expresivo.

El río de su imaginación festiva es para los "corridos", en cuyos argumentos deja al grabador en la más completa libertad para



interpretar la sabrosa literatura con maliciosa ironía. Hierve en ellos el mundo que él conoce a maravilla: la ponzoñosa comadrería de las vecindades; la miseria crónica del petulante "lagartijo" de la calle de Plateros; el sabor del buen pulque que resbala haciendo hebras entre los hirsutos bigotes de los "malditos de barrio" y que por él combaten a cuchillada limpia frente a su templo policromo. Posada sigue exaltando la fiereza de los hombres fuera de la ley que, como Benito Canales, matan rurales antes de ser fusilados y envían palomitas de picos sonrosados, con flores y banderolas a sus queridas, diciendo: "Mataron a un gallo fino que respetaba el Gobierno."

Del recuerdo infantil plagado de consejas y leyendas —que contadas de noche causan escalofrío— ha nacido la magistral serie de grabados que sirvieron en publicaciones moralistas llamadas "ejemplos", en donde terroríficas escenas de la más cruel realidad advierten a los descarriados que aún es tiempo de volver por el buen camino. Atroces e inverosímiles maniobras aconsejadas por el Diablo: "Antonio Sánchez mató y se comió a sus propios hijos..." o bien "El desgraciado Eleuterio Mirafuentes aplastó el cráneo de su anciano padre con un enorme pedrusco" o "A José Sánchez se lo tragó la tierra..." En todo esto anda el Diablo con su cuerpo negro como el hollín, con sus patas de gallina y sus cuernos de toro. Su barba de chivo se convulsiona de alegría cuando ha ganado una nueva alma para su imperio de fuego. El efecto de terror que inspiraban los dichos ejemplos era demoleedor para la mente de la gente sencilla.

En su postrer argumento Posada llega a la expresión magistral de su arte: temor al Diablo; desprecio a la Muerte. El paso fatal de los mortales a las fronteras de la Muerte no debe intimidar al hombre que sabe cómo le late el corazón. Morir en la cama rodeado de ángeles y demonios que como en los libros xilográficos del siglo XV argumentan y pesan las acciones: morir en los descarrilamientos famosos; morir con un puñal clavado en el pecho, mirando con los ojos empañados las atropelladas historias de nuestra vida; morir de veras, habiendo conocido el amor, el celo y el vino, porque el más allá... es sólo un montón de huesos en la sexta clase de los cementerios. ¡Que siga la fiesta y que venga más vino! , gritan los esqueletos de mondas calaveras mientras un difunto arpista desgrana el prelude del jarabe que dos buenos compadres, alegres por haberse encontrado en ultratumba, van a festejar.

Una mañanita de invierno, cuando el sol de las nueve no disipaba aún la neblina, el veinte de enero de 1913, murió José Guadalupe Posada, el genio que por más de cuarenta años encontró su fuente de inspiración en el pueblo.

**JAIME
TORRES
BODET**

LAS UNIVERSIDADES Y LA UNIDAD DEL ESPIRITU HUMANO

Vol. V, no. 49, enero de 1951, pp. 1-4, 22 (discurso pronunciado en la sesión inaugural de la Conferencia Internacional de Universidades celebrada en Niza, el 4 de diciembre de 1950).

Permitidme, ante todo, que os exprese mi agradecimiento por haber respondido —y en tan gran número— a la invitación de la Oficina Internacional de las Universidades. En efecto, si no ha habido alteración en las cifras que la Oficina me procuró, 50 países y 188 establecimientos de enseñanza superior se hallan representados aquí. Semejante solicitud es particularmente alentadora para quien trata de organizar la colaboración internacional en la esfera de los estudios más elevados. Porque ésa, en rigor, es la finalidad de vuestra Asamblea.

En Utrecht, en agosto de 1948, delegados por las Universidades de 32 países formulásteis votos que realiza, en parte, esta Conferencia. Pero no os limitásteis entonces a formular esos votos. Os interrogásteis también, largamente, sobre la misión de la Universidad, a la cual consagráis vuestro tiempo, vuestro talento, vuestro saber. Nadie como vosotros puede apreciar las modificaciones que el mundo ha experimentado desde la fundación de las ilustres Escuelas que aquí os envían. ¿No sois vosotros, acaso, los encargados de enumerar esas modificaciones, de comprenderlas y, más que nada, de interpretarlas? No ignoráis los esfuerzos constantes y meritorios que han realizado —y que siguen realizando— las Universidades a fin de responder a los cambios del mundo merced a una adaptación coherente de sus tareas. Esa adaptación de vuestros empeños a las necesidades de nuestra época es, precisamente, lo que aquí os congrega.

La misión tradicional de las Universidades consiste en conservar la suma de los conocimientos humanos, y, al mismo tiempo, en acrecentarla y en difundirla. Tienen asignada vuestras Instituciones, por consiguiente, una triple labor: preservación, descubrimiento, enseñanza. Lo que distingue al profesor universitario no es tanto el hecho de que enseña una ciencia, cuanto el hecho de que contribuye a elaborarla. No la recibe, perfecta, de manos de los que saben, para iniciar en ella a los que no saben. Trabaja, por cuenta propia, a fin de acrecer la sabiduría que comparte con sus discípulos y, lo que es más, asocia a éstos en la aplicación de los métodos que contienen, en germen, el porvenir. A este respecto, para una ciencia en evolución, un método bien probado tiene ya el valor de un resultado magnífico.

¿Cómo no ponderar la gravedad de vuestras responsabilidades? Cada una implica un deber difícil, que a cada instante requiere tesoros de reflexión y de voluntad. Ese deber, a vosotros, no os amedrenta. Tenéis el propósito de cumplirlo, con la seriedad concienzuda que es vuestro orgullo. De ahí que os pregunteis, por

momentos, si conviene desdeñar en vuestras labores lo que no las afecta directamente, y si debéis apartaros de un mundo hostil para consagraros, con indiferencia y soberbia, a vuestras tareas tan límpidas y tan puras.

Tal es la pregunta que muchos se hacen ante las transformaciones, morales y materiales, provocadas en la sociedad contemporánea por esos mismos progresos técnicos y científicos, de los que sois los artífices —y no siempre los responsables. Por todas partes, la situación incita a los educadores urgentemente —y más aún a aquellos que son, como sois vosotros, educadores de educadores— a interrogarse acerca de la dirección en que deberían orientar sus esfuerzos para el futuro. No son pocos, por cierto, los que temen encontrarse algún día ante la evidencia de que su buena voluntad y su afán no sirvieron, después de todo, sino para extraviar a la juventud. La enseñanza aparece, así, indiscutiblemente ligada a la política, entendido el término en su sentido más general y más noble, es decir: como filosofía y como arte de la vida del hombre en la sociedad.

Advertidos del peligro que apunto, no os engañois con la idea de que basten, para alejarlo, ni la conciencia profesional, ni la certeza interior del deber cumplido. Ninguno de vosotros piensa, sin duda, que su oficio estriba exclusivamente en suministrar a una clientela los conocimientos capaces de asegurarle —en condiciones más o menos precarias— la subsistencia. Sois, por fortuna, maestros de un aprendizaje más hermoso. Por eso no habéis ceñido vuestro Orden del Día al examen de las cuestiones pendientes, ni siquiera al estudio de la administración del saber humano, del cual corresponde ocuparse, por modo inmediato, a una Asamblea como la vuestra. Por eso habéis previsto un debate sobre un gran tema: la función de la Universidad en el mundo actual. Por eso quisistéis que diversas personalidades eminentes introdujeran la discusión. Y por eso estoy persuadido de que, siguiendo su ejemplo, osaréis abordar el problema con la intrepidez constructiva que exigen las circunstancias.

Los progresos de la técnica y de la ciencia, la multiplicación de los centros de investigación y de enseñanza —es decir, señores, el número creciente y la dispersión geográfica de las Universidades a las que representáis—, exigen, por otra parte, colaboración. Pero, ¿habéis de limitaros a innovaciones y mejoras de este linaje? Las transformaciones del mundo, que reducen la dimensión del universo en el momento mismo en que aceleran el ritmo de la historia, contraen simultáneamente el tiempo y el espacio. Pero vuestra ambición es mayor aún. Frente a las exigencias de la situación, os negáis a ser testigos desconcertados o dóciles servido-

res. Al favorecer las transformaciones de que hablo, y al darles, merced a vuestro talento, mayor impulso, no queréis exponeros a sufrirlas pasivamente.

Los valores intelectuales de que os sentís depositarios son como seres vivos: sólo se conservan ejercitándose; si no, se frustran y se anquilosan. Por respetable que sea, el cuidado con que los protegéis ha de ir acompañado de la voluntad de defenderlos, afirmándolos, propagándolos, y del celo de acrecentarlos, cultivándolos sin cesar. Si os dierais por satisfechos con conservarlos, los disminuiríais paulatinamente y los condenaríais a la inmovilidad; esto es la muerte misma porque la vida es acción.

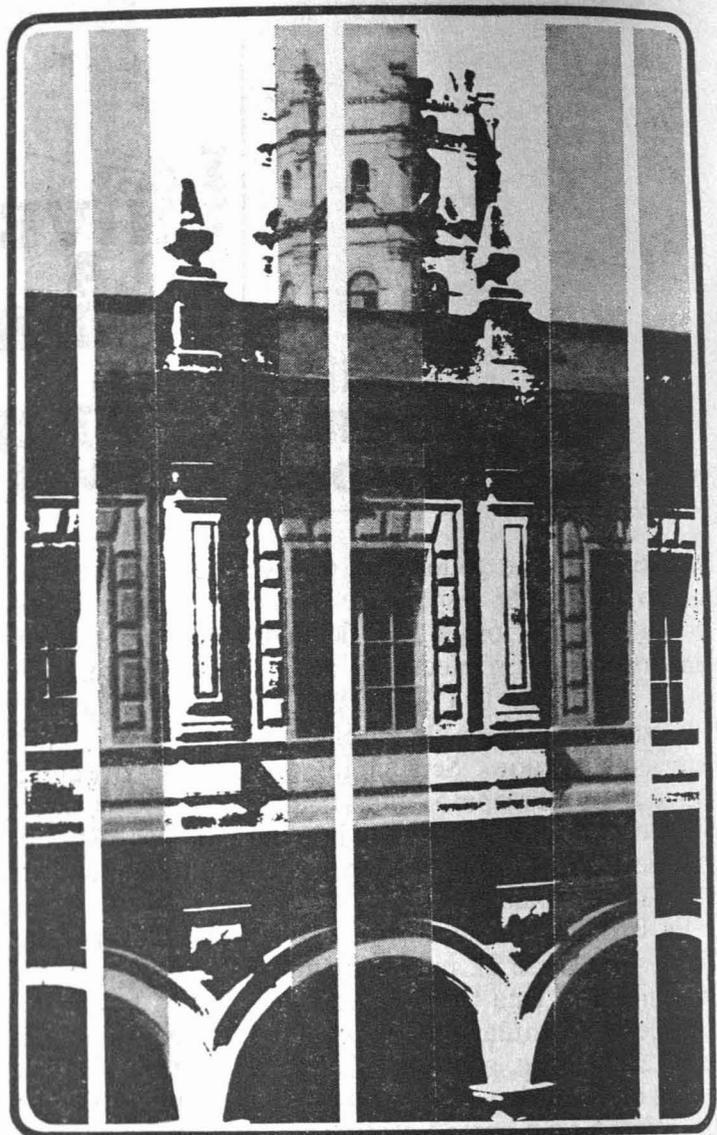
Por eso sin reduciros a iniciativas de orden puramente administrativo, habéis instituido este gran debate sobre la misión de la Universidad en el mundo actual. Ignoro cuáles serán vuestras conclusiones; pero sean las que fueren, quiero deciros toda la satisfacción que me produce vuestra decisión de interrogaros sobre las razones profundas del malestar que experimentáis. Es sintomático que os consideréis en el deber de abordar las cuestiones más amenazadoras. Y que os parezca insuficiente, aunque necesario, crear organismos de centralización y coordinación.

Os felicito por vuestro valor. Porque, después de todo, podríais limitaros perfectamente a formar a otros investigadores y a otros profesionistas contentándoos con distribuir títulos y diplomas entre aquellos que a juicio vuestro los merecieran. Las incertidumbres de nuestro tiempo no me impiden recordar cuán tentadora podría ser esa actitud de repliegue y de burocrático automatismo. No hace falta un gran esfuerzo de imaginación para representarse, hoy, a ciertos espíritus alarmados en sus prédicas sistemáticas de prudencia y desistimiento.

Pero lo que me pregunto es si en todas esas prédicas de prudencia no existe, en el fondo, un tremendo engaño. Es poco probable, en efecto, que los dogmatismos de toda índole permitan a las Universidades mantenerse como refugios estancos, a salvo de las mareas del exterior. E incluso en ese caso, ¿cómo no habrían de comprender las Universidades que también ellas tienen algo que decir, y que sus dirigentes darían muestra de insensatez si se desinteresaran de una evolución que, seguramente, no se desinteresará de ellos?

No pienso, por supuesto, en preconizar la menor confusión entre el campo de la universidad y el de la política militante. Es esencial que la Universidad permanezca tan apartada de la lucha de los partidos como de las consignas de las ideologías oficiales a fin de que mantenga celosamente su independencia y, también, su serenidad. Pero independencia no supone indiferencia, ni serenidad quiere decir ceguera. Una enseñanza imparcial, fundada en la objetividad científica más estricta, no está obligada a huir de la realidad, porque, si la ignorase, o si informase de ella insuficientemente, ¿cómo podría preparar a los jóvenes que acuden a las aulas para afrontarla?

Decía, en amarga fórmula, Valéry, que los diplomas universitarios sólo atestiguan que el hombre que los obtuvo poseyó en cierta hora de su existencia, unos cuantos conocimientos especializados. El desarrollo científico ha hecho necesaria una extremada fragmentación de las disciplinas. Cada cual es instruido, ni siquiera en una ciencia, con exclusión de los demás, sino, dentro de una sola ciencia, en una fracción cada vez más restringida de sus dominios. Esta obligación de



aislar al estudiante en un sector ínfimo del saber es, por hoy, garantía máxima de eficacia. Pero ¿no resulta inquietante que el progreso de la ciencia haya de pagarse, ahora, con el renunciamiento casi total a una visión, panorámica y exhaustiva, de los datos fundamentales de la herencia cultural de la humanidad? La ciencia que puede adquirirse en el espacio de una vida corresponde, hoy, a un sector cada vez más reducido del saber. Los estudios a que el sabio se circunscribe le obligan a dejar de informarse acerca de una parte cada vez más extensa de la realidad; de suerte que, en numerosos terrenos, de los que apenas hay quien no posea por lo menos algún conocimiento empírico, el sabio se presenta como torpe y cándido a los ojos de los demás.

De igual modo, los jóvenes que salen de la Universidad provistos de prestigiosos pergaminos se hallan en posesión de conocimientos extraordinariamente sutiles y elaborados, que exigen una larga y meticulosa iniciación, un vocabulario arduo, nociones nada habituales, hasta el punto de que, obtenidos como producto de análisis sumamente abstractos, tales conocimientos parecen, en ocasiones, ir contra el sentido común.

La distancia que separa al conocimiento científico del conocimiento vulgar se hace más grande a cada momento. El sabio describe cada vez menos el nivel de realidad en que vivimos. Para dar cuenta de lo que observa, tiene que inventar vocablos y conceptos inéditos; llega a las estructuras íntimas de la materia con ayuda de instrumentos perfeccionados que le procuran informes faltos de todo nexo con los de los sentidos. El iniciado se halla incomunicado con respecto al mundo vulgar por la poca extensión y, a la vez, por la profundidad de su saber.

¿Qué ocurre a esos adolescentes, cuando dejan los anfiteatros ufanos de los títulos expedidos para recom pensar estudios tan especiales? ¿Están suficientemente informados de los problemas que plantean, hoy, las condiciones de la vida colectiva, problemas cuyas consecuencias repercuten en todos los dominios y que rebasan, ineludiblemente, el angosto marco de su especialidad?

¿Se les advirtió siquiera de las responsabilidades inherentes a la ventaja de poseer una cultura y una técnica superiores? ¿Saben que tienen deberes? ¿Poseen el medio de cumplirlos? . . . Se les abandona, en la alta mar de la existencia, con un puñado de conocimientos y con un título. El título les sirve, a veces, para obtener un empleo y los conocimientos hacen de ellos expertos de horizontes muy limitados. ¿Qué se intentó, en suma, por mejorarles en su calidad entrañable y definitiva, en su condición esencial de hombres?

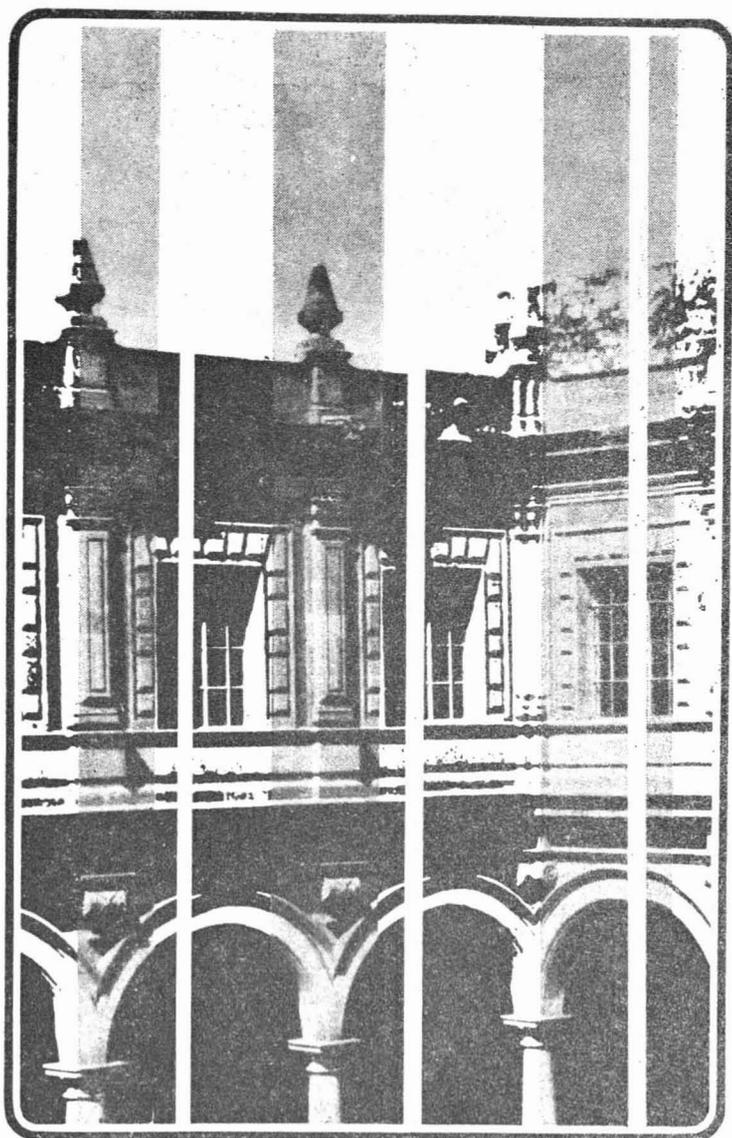
¿Y qué decir de esa masa creciente de autodidactos que vive al margen de las Universidades, tributaria oscura de su saber? Conocemos algunos, admirables por cierto, en quienes la avidez de aprender no ha corrompido el sentido crítico, ni alterado el equilibrio interior. Pero ¿cuántos otros no adquieren sino una ciencia insegura y, tras de desplegar un esfuerzo inmenso, obtiene el título codiciado, cuando no caen, desalentados, en la muchedumbre de esos semicultos y semidoctos, cuya insuficiencia no disfraza ningún certificado universitario? Con ellos se pierden multitud de aptitudes y de talentos. Por falta de un desarrollo normal y armónico, por falta de dirección, esos autodidactos yerguen a menudo contra la sociedad, que los descuidó, las fuerzas intelectuales y morales de que disponen. Convendría que las Universidades pudiesen acoger muchas de esas aspiraciones, tan legítimas y tan insatisfechas . . .

Toco aquí un problema agudo: el de la enseñanza superior para aquellos que, no obstante estar bien dotados, se ven obligados prematuramente a ganarse la vida, o residen lejos de los centros universitarios. En el fondo está el problema de la formación, de la renovación y de la circulación de las minorías, y más aún el problema de la rapidez relativa de la circulación de las minorías fuera de todo prejuicio de casta y clase.

Contrariamente a lo que había podido pensarse, el gran público que representa al autodidacto anónimo y colectivo, no siempre ha sido liberado por la ciencia de sus cambiantes supersticiones. Ha encontrado en ella, al contrario, nueva materia de credulidad. El peligro no es nuevo. Paul Bourget lo señalaba ya a propósito de una novela del siglo pasado, al definir *Bouvard* y *Pécuchet* como una "bufonada filosófica en la que Flaubert analiza, como al microscopio, los estragos producidos por la ciencia en ciertas cabezas a las que nadie preparó para recibir la ducha formidable de todas las nuevas ideas". Y añade: "problema importante sí lo hubo; puesto que de su solución depende el porvenir mismo de lo que estamos habituados a considerar como la obra de los siglos". . .

No parece, desdichadamente, que el problema haya encontrado solución. La ciencia ha favorecido algunas formas de superstición, tanto más peligrosas cuanto que parecen apoyarse en ella, y para justificar sus estragos, utilizan el crédito del saber.

A veces me siento aterrado ante los progresos temporáneos de la credulidad. Basta que un charlatán tome el vocabulario de la ciencia para persuadir a un

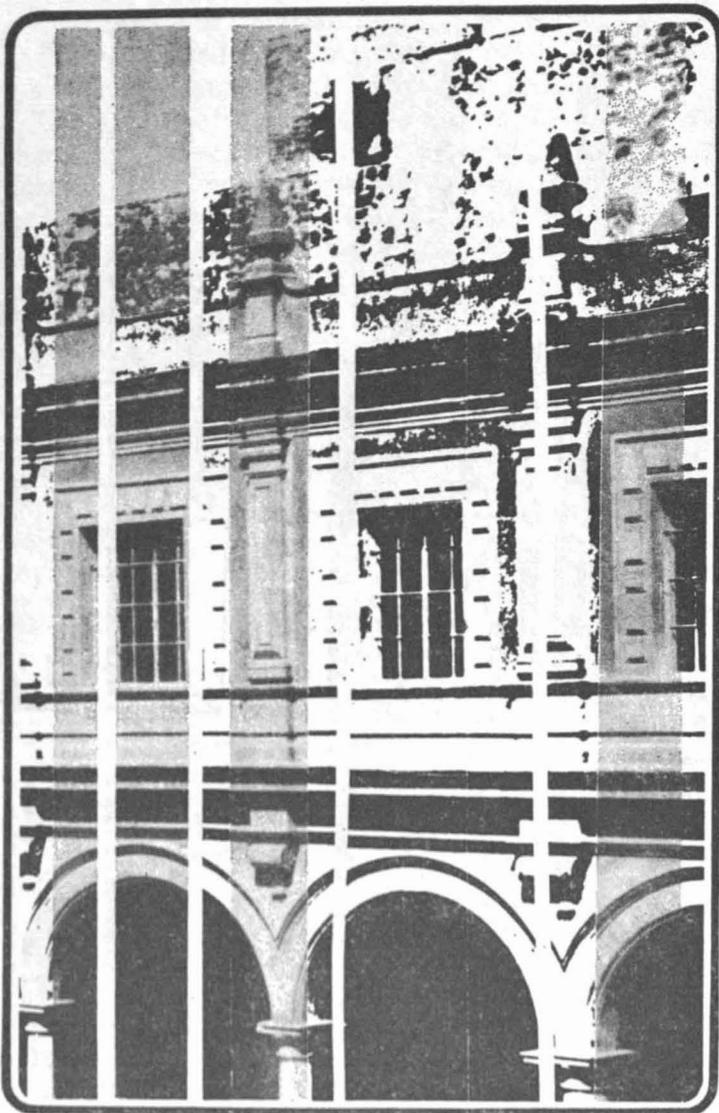


vasto público de las virtudes maravillosas del remedio o del aparato con los que comercia. Hay, señaladamente, en el habitante de las grandes ciudades, incluso culto, una aptitud absolutamente alarmante para respetar las más quiméricas patrañas, a poco que se presenten con un antifaz científico.

El dilema en que se pretende encerrar a la enseñanza universitaria —cultura general, necesariamente vaga y superficial, o especialización excesiva pero eficaz— ¿encontrará una solución viable que evite, para ambos extremos, la inadaptación? La iniciación en cada disciplina, desde las matemáticas hasta las ciencias humanas, debe ir acompañada de una enseñanza metodológica, ampliamente comprensiva, que subraye la unidad del espíritu científico a través de sus numerosas ampliaciones, que acostumbre a las inteligencias a recordar continuamente sus preceptos esenciales: ausencia de prevención, crítica, objetividad, imparcialidad, intrepidez en la concepción de las hipótesis y extrema prudencia en la ejecución de las experiencias y en el establecimiento de los resultados.

No hay ciencia cuya familiaridad no proporcione ocasiones para el desarrollo de esa indispensable gimnasia del espíritu, hacia la cual convendría que las Universidades derivasen la enseñanza de las ciencias, a fin de contrapesar las desventajas de la especialización.

Pero no han de esperarse beneficios puramente intelectuales. Los principios del razonamiento científico, y más sinceramente los de toda investigación sincera, constituyen la moral o, por lo menos, la higiene de la inteligencia. Ésta al acatarlos, aprende a conocer el valor de la verdad, por las dificultades con que tropieza para descubrirla y establecerla. Aprende, asimismo,



a conocer el valor de la libertad, porque se da cuenta de que de nada nos serviría conocer la verdad si nos hallásemos forzados a profesar la mentira. Por último, aprende a respetar al prójimo, lo cual no sólo es la condición de la libertad intelectual, sino de la libertad humana.

De ahí que el valor de la ciencia sea independiente de éste o aquél de sus resultados. La mala fe puede manipular esos resultados en un sentido o en otro. Incluso puede hacerlos servir en apoyo de la injusticia y de la tiranía. La voluntad de dominio puede ponerlos al servicio de la guerra y de la muerte. No ocurre lo propio con el espíritu científico, que, por su categoría misma, implica y difunde el ejercicio de las virtudes de objetividad, de independencia y de tolerancia. Si la ciencia necesita especialmente de ellas para desarrollarse, no por eso dejan de tener tales virtudes aplicaciones que van mucho más allá del campo científico. Cuentan, incluso, entre las virtudes cívicas primordiales. Constituyen, por sí solas, temibles obstáculos a las tentativas de opresión. Es excelente, por tanto, que la tentativa universitaria las desarrolle. Pero esas virtudes —enteramente negativas, enteramente defensivas— ¿son suficientes en las circunstancias actuales?

El mundo, hoy, no sólo reclama hombres objetivos, independientes y tolerantes. Exige más. Quiere espíritus desinteresados, pero no espíritus que se desinteresen y que se desvíen con indiferencia, a veces con desdén, de las dificultades entre las cuales se debate la humanidad.

Ahora bien, las cualidades mismas de la enseñanza dada en las Universidades corren peligro de alejar intelectual y moralmente a los jóvenes del examen de

estos problemas. Intelectualmente, la enseñanza a que aludo no los prepara siempre para afrontarlos. Moralmente, los estudiantes, al ver que se mantienen esas cuestiones al margen de los programas, se acostumbran a estimarlas indignas de su atención, consideran natural eludir toda responsabilidad de los asuntos públicos, dejan a otros el cuidado de ocuparse de ellas, como si se tratase de tareas inferiores, incompatibles con la pureza de la ciencia, o bien van a buscar a otras fuentes de información que no son ni críticas ni científicas. Evidentemente, los hombres de gobierno han frecuentado, en general, las Universidades. Pero, entre el considerable número de los que salen de ellas, año tras año, ¿cuántos no ignoran, deliberadamente, que la cultura impone un deber sagrado? Se ha hablado mucho, en un sentido por completo diferente de la "traición de los doctos". ¿No procedería más bien hablar de una abdicación de los doctos?

Señores: he aquí tal vez el mayor de los males a que podríais, por vuestra parte, poner remedio. Lo que conviene es, sobre todo, un cambio de espíritu. Que las Universidades formen eruditos y especialistas, nada mejor. Pero que no los confinen en su especialidad, hasta el punto de que los desarmen frente a los problemas generales que plantean un universo que empieza apenas a organizarse materialmente y una multitud que, en el sufrimiento espera, ansiosa: Urge que la Universidad informe de los problemas del mundo a los estudiantes, en lugar de invitarlos, con el ejemplo de su reserva, a desconocer la importancia de esos problemas, y a desdeñarlos. Las Universidades no deben procurar solamente ornato a las memorias y ejercicio a las inteligencias. Deben también persuadir a cada uno de sus hijos de que, por el sólo hecho de ser un privilegiado de la cultura, ha contraído responsabilidades particulares en el civismo internacional y en el nacional.

Las Universidades no pueden ser museos del pensamiento. Las investigaciones, las exploraciones y las encuestas, las fichas de las bibliotecas y de los eruditos, están destinadas, sin duda, al progreso de las ciencias, pero, también, al progreso del hombre y de la sociedad. El hombre del siglo xx, al que importa salvar de la dispersión presente, el que busca su unidad y su vida a través de las mortales desuniones de nuestra época, ese tipo de hombre por formar debería ser el punto en que convergieran los trabajos de todos los especialistas de las Facultades y de los Institutos. Cada ciencia tiene, desde luego, su objeto, sus métodos peculiares. Nada más peligroso que su confusión, como no sea, acaso, su aislamiento. Por vocación única, las Universidades están llamadas a salvaguardar la unidad del espíritu humano, que es el principio de toda unidad, individual y social.

Sabemos que, en biología, lo que asegura la integración de toda la estructura y la armonía del funcionamiento orgánico es el nivel superior. En el cuerpo docente, diría yo de buena gana que la Universidad debe desempeñar un papel análogo, de energía consciente.

En el curso de su historia, al mismo tiempo que ayudaba al sostenimiento y al desarrollo de los valores humanos, la Universidad ha favorecido la comprensión recíproca de los pueblos y el conocimiento de sus respectivas contribuciones al tesoro común de la civilización. Es preciso que siga uniendo hoy las formas activas a las formas pasivas de la simpatía. Es preciso que sea una verdadera escuela de solidaridad.

**ALFONSO
PRUNEDA**

LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Vol. VI, no. 69, septiembre de 1952, pp. 13-17.

Por gestiones del Ayuntamiento de la Ciudad de México, de los preladados de las órdenes religiosas y muy especialmente del primer Virrey de Nueva España, don Antonio de Mendoza, el Emperador Carlos V expidió en la ciudad de Toro, el 21 de septiembre de 1551, la cédula por la que fue fundada la Universidad, que poco después habría de llamarse Real y Pontificia Universidad de México y sería así la más antigua del Continente Americano.

El cumplimiento de lo mandado en la real cédula correspondió al Virrey don Luis de Velasco, inaugurándose la nueva institución el 25 de enero de 1553. Ocupó, al principio, la casa de Juan Guerrero, antes de la propiedad de doña Catalina de Montejó (esquina de las calles de Moneda y Seminario); más tarde, las casas propiedad del Hospital de Jesús, en la antigua calle de las Escalerillas, donde la Universidad estuvo hasta 1554. En este año se trasladó a las casas del Marqués del Valle, ocupadas hoy por el Monte de Piedad, y, por fin, a principios del siglo XVIII se estableció definitivamente en el bello edificio situado al oriente del mercado del Volador, donde estuvo a fines del siglo XIX el Conservatorio Nacional de Música y que después fue demolido.

Fue primer Rector de la Real y Pontificia Universidad de México el Oidor don Antonio Rodríguez de Quezada y maestro escuela el Oidor Gómez de Santillana. Se establecieron en ella cátedras de teología, escritura sagrada, teología eclesiástica, cánones, instituta de Justiniano, leyes, artes, retórica y gramática. Sus primeros catedráticos fueron de lo más escogido. Se podían obtener los grados de bachiller, maestro y doctor y había dos Facultades: la de teología y la de leyes. La de medicina fue establecida hasta 1578, siendo el primer catedrático don Juan de la Fuente.

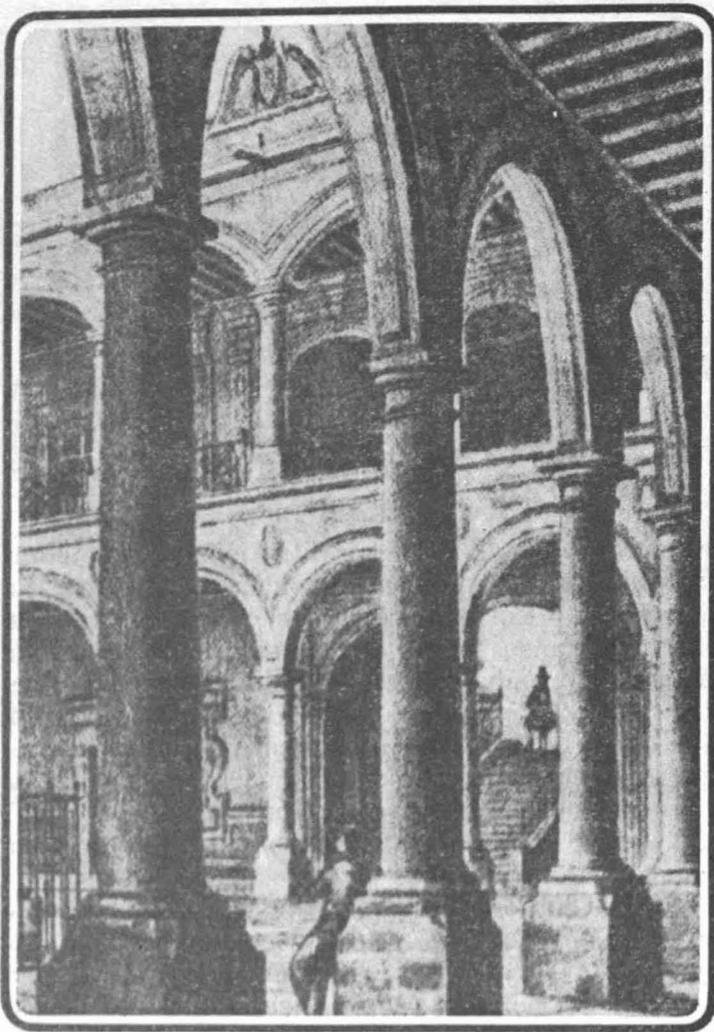
La Universidad se rigió, primero, por los estatutos de la de Salamanca, cuyos "privilegios, franquezas y libertades" se disfrutaban en la de México, según lo mandado por el rey Felipe II en cédula del 13 de abril de 1563. Posteriormente estuvieron vigentes los estatutos de la Universidad de Lima; más tarde, los dados por el arzobispo Moya de Contreras y los del Dr. Pedro de Farfán y, por último, después de la visita que le hizo el Obispo de Puebla, don Juan de Palafox y Mendoza, quien encontrara que "la Universidad tiene más lucimiento de doctores que de estudiantes y hállese en muy trabajoso estado", él mismo formó en 1645 las Constituciones que estuvieron en vigor hasta la extinción de la Universidad.

La enseñanza impartida en ésta, de acuerdo con la época era esencialmente escolástica. Toda ella se re-

ducía al estudio de libros y a discusiones. Sus cátedras explicaban densos problemas teológicos, canónicos, jurídicos y retóricos; era propiamente una escuela verbalizante, extraña a las corrientes intelectuales del Renacimiento. Sin embargo, parece "indiscutible que la Real y Pontificia Universidad de México fué el cuerpo científico más respetable que existió en América en los tres siglos coloniales, como se desprende de la lectura de los prólogos de las constituciones que la rigieron". (Rangel.) "Los hijos de la Universidad, dice Icazbalceta, subieron a las más altas dignidades en el orden civil y en el eclesiástico, tanto en su propio país como en España." Hasta 1775, la Universidad había producido 1,162 doctores y 25,882 bachilleres. A principios del siglo XIX tenía 24 cátedras, entre ellas dos de mexicano y de otomí.

Entre los varones insignes que honraban a la Colonia y fueron formados más o menos en la antigua Universidad, deben mencionarse don Carlos de Sigüenza y Góngora, don Francisco Javier Gamboa, don Antonio León y Gama, don Joaquín Velázquez Cárdenas y León, don Mariano Veytia, don José Ignacio Bartolache, don José Antonio Alzate, don Francisco Javier Clavijero y don Francisco Javier Alegre.

La decadencia de la Universidad fue haciéndose más y más notoria, contrastando su estado con el florecimiento de los diversos planteles educativos fundados en tiempo de Carlos III. La Universidad "no supo ni habría podido quizás abrir sus puertas al espíritu nuevo, renovar sus aires y reoxigenar su viejo organismo que tendía a convertirse en piedra". (Justo Sierra) Consumada la Independencia, una minoría selecta comenzó a preocuparse por introducir reformas en la educación científica y literaria, a las cuales se oponía abiertamente el clero. Más tarde, a la caída del Imperio, fue comisionado el célebre doctor don José María Luis Mora para proponer un plan de reforma al Colegio de San Ildefonso que sirviese de modelo para el nuevo arreglo de todos los establecimientos de igual naturaleza existentes en la República. Los que, como el doctor Mora, creían que era muy urgente cambiar la orientación y finalidades de la educación pública siguieron pensando en las necesarias reformas, tanto más imperiosas cuanto que la decadencia de la Universidad y de los colegios era ya claramente visible. Por fin, la Revolución de 1833, que habría de llevar a la primera magistratura de la República al integérrimo ciudadano don Valentín Gómez Farías, consideró como una de sus más importantes actividades, si no es que la primera de todas, la reforma radical de la educación. Con la ayuda de hombres igualmente eminen-



tes, a la cabeza de los cuales estaba el célebre doctor Mora, se inició dicha reforma, nombrándose desde luego otra comisión de estudios que al ocuparse de la cada Universidad la declaró "inútil, irreformable y perniciosa" y concluyó que "era necesario suprimirla".

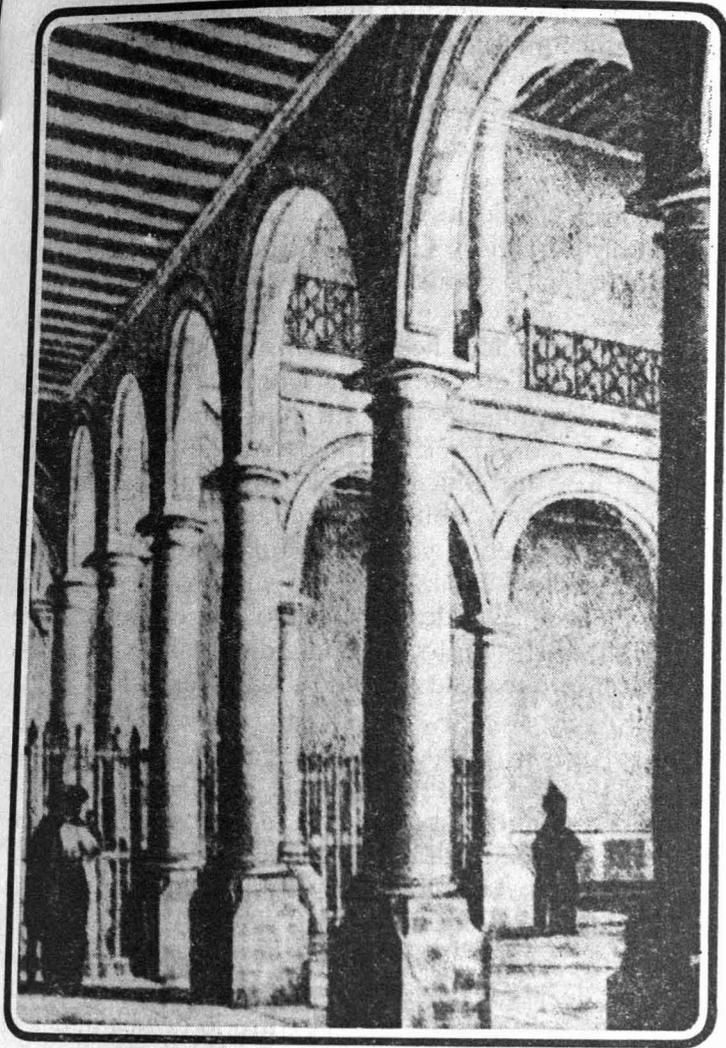
Así se hizo por el decreto de 19 de octubre de 1833, expedido por Gómez Farías, que en su artículo primero dice lo siguiente: "Se suprime la Universidad de México y se establece una Dirección General de instrucción pública para el distrito y territorios de la Federación." Un decreto posterior del 23 del mismo mes de octubre creó, para substituir la Universidad, seis establecimientos de estudios preparatorios, de estudios ideológicos y humanidades, de ciencias físicas y matemáticas, de ciencias médicas, de jurisprudencia y de ciencias eclesiásticas. La obra reformista de Gómez Farías y de sus egregios colaboradores no pudo, sin embargo, llevarse a efecto por el intenso movimiento de reacción encabezado por Santa Anna, quien por decreto de 1834 restableció la Universidad que no llegó ya, efectivamente, a salir del marasmo en que se encontraba. Así continuó su penosa marcha decadente hasta 19 de diciembre de 1854, en que fue expedido el plan denominado de Lares, de ideas completamente retrógradas, que no pudo entrar en vigor a causa de la caída de Santa Anna. Triunfante la Revolución de Ayutla, de tendencias liberales, el Presidente Comonfort expidió un decreto el 12 de septiembre de 1857, por el que se suprimió de nuevo la Universidad. Al año siguiente, después del golpe de estado del mismo Comonfort y vuelto al poder el Partido Conservador, el Presidente interino, Zuloaga, con fecha 5 de marzo de 1858 derogó el decreto anterior, restableciendo de nuevo la "Nacional y Pontificia Universidad". Triunfante el Partido Liberal, después de la gue-

rra de tres años, el Presidente don Benito Juárez, al ocupar la ciudad de México, dispuso el 23 de enero de 1861 que la Universidad volviera a ser clausurada. Así continuó hasta la ocupación de la capital por las fuerzas francesas, en que nominalmente fue abierta de nuevo. Por fin, por decreto de Maximiliano expedido el 30 de noviembre de 1865, la antigua Universidad quedó extinguida definitivamente.

De 1821 a 1856, la vida de la institución que en otros tiempos alcanzara indudable esplendor, fue verdaderamente precaria; sus actividades se redujeron, en realidad, al conferimiento de grados que ni siquiera tenían ya el prestigio anterior. Durante esos años, los gobiernos conservadores o reaccionarios procuraron mantenerla, por lo que significaba ideológicamente; en tanto que los gobiernos liberales y reformistas se esforzaron en acabar con ella, porque de ninguna manera correspondía a las exigencias educativas nacionales y porque de hecho venía a ser el símbolo de las ideas retrógradas.

Triunfante la República en 1867 y con ella el Partido Liberal, se llevó a cabo la reforma de la educación pública en la que se fundaron en las ideas avanzadas del Presidente Juárez, hombres tan eminentes como el doctor Gabino Barreda, el ingeniero don Francisco Díaz Covarrubias, el licenciado don Antonio Martínez de Castro y otros más. Por esta reforma se fundó la Escuela Nacional Preparatoria con un plan adaptado estrictamente a la ideología positivista de Augusto Comte y se arreglaron los planes de estudio de las diversas escuelas normales y profesionales de acuerdo con el método científico. Estas reformas tendían a llevar a la juventud por senderos totalmente distintos de los que antes había seguido y se proponían contribuir eficazmente a la consolidación de la República y de las ideas liberales.

Sin embargo, andando el tiempo, la clase culta de México comenzó a sentir la necesidad de que nuestro país contara de nuevo con un centro de estudios superiores, con una Universidad. Parecía extraño que México fuera la única nación del Continente que no contara con una institución semejante y, sobre todo, se hacía cada día más urgente contar con elementos indispensables para la investigación científica y preparar el personal que habría de encargarse del fomento de la cultura en sus elementos más elevados. Un gran ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el insigne maestro don Justo Sierra, supo recoger esas aspiraciones y, con el entusiasmo y la inteligencia que puso siempre en todas sus empresas educativas, logró que el Presidente Díaz enviara al Congreso de la Unión la iniciativa correspondiente, que cristalizó en el decreto de 24 de mayo de 1910, por el que fue fundada la Universidad Nacional de México. En el notable y trascendental discurso que pronunciara don Justo Sierra, al inaugurarse solemnemente la Universidad el 22 de septiembre del mismo año de 1910, pueden verse los siguientes conceptos, que explican claramente los propósitos y las tendencias de la nueva institución: "La Universidad no tiene historia; la Universidad Pontificia no es el antepasado, es el pasado; la nueva Universidad quiere basarse fundamentalmente en la investigación científica; su acción a cargo de grupos selectos de la intelectualidad mexicana, que cultiven el amor puro de la verdad, que tengan el tesón de la labor cotidiana para encontrarla y la persuasión de que el criterio de la ciencia y el interés de la patria debe sumarse



en el alma de todo mexicano para crear un tipo de carácter destinado a coronar la obra magna de la educación popular." "No es lícito al universitario pensar exclusivamente para sí y no podremos olvidarnos nunca ni de la humanidad ni de la patria." La Universidad será "un grupo en perpetua selección dentro de la sustancia popular al que esté encomendada la realización de un ideal político y social que se resume así: democracia y libertad". "La Universidad tendrá ojos para la humanidad y corazón para el pueblo." Ideas todas que fueron sintetizadas en el lema que la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes dio a la Universidad: "En el amor de la ciencia y de la patria está la salud del pueblo."

Los fines de la nueva institución quedaron claramente señalados en la ley constitutiva de la Universidad Nacional de México. Según ese ordenamiento, la nueva institución habría de ser un cuerpo docente cuyo objeto primordial sería realizar en sus elementos superiores la obra de la educación nacional. Estaría constituida por los establecimientos que ya existían: Escuela Nacional Preparatoria, Escuela de Jurisprudencia, de Medicina, de Ingenieros y de Bellas Artes (en lo concerniente a la enseñanza de la arquitectura) y por la nueva Escuela Nacional de Altos Estudios que entonces se fundó. Además, se pondrían bajo la dependencia de la Universidad otros institutos superiores y dependerían de la misma los que fundara con sus recursos propios o aquellos cuya incorporación aceptara. El jefe de la Universidad sería el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; el Gobierno estaría, además, a cargo del Rector, nombrado por tres años por el Presidente de la República y por el Consejo Universitario, constituido por delegados de la Secretaría y por representantes de los profesores y de los estudiantes

de las diversas escuelas universitarias. La Universidad quedó reconocida como personalidad jurídica con capacidad para adquirir bienes.

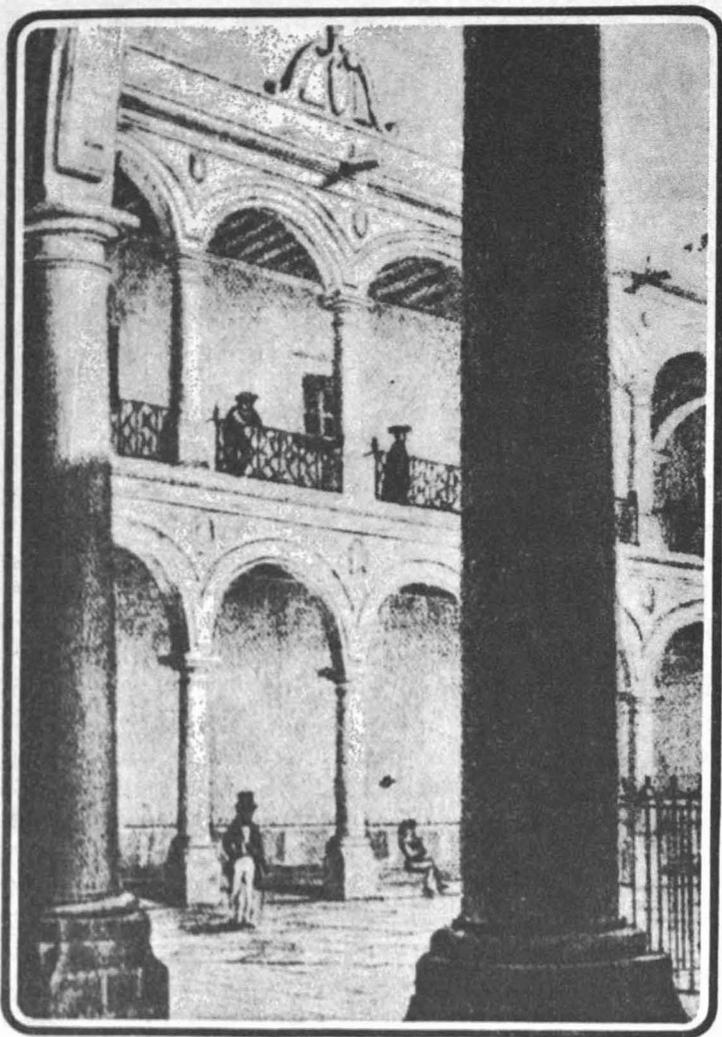
El primer Rector fue el venerable maestro abogado don Joaquín Eguía Lis, quien permaneció en ese puesto hasta el 24 de septiembre de 1913. En su lugar fue designado el señor abogado don Emilio Rabasa, que no aceptó. Entonces fue nombrado Rector el ilustre educador abogado don Ezequiel A. Chávez, que había sido Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes con don Justo Sierra y había tomado parte muy activa en la organización y fundación de la Universidad. El señor Chávez ocupó la Rectoría del 1o. de diciembre de 1913 al 2 de septiembre de 1914, fecha en que fue substituído por el señor ingeniero don Valentín Gama, que fue Rector hasta junio de 1915.

El 1o. de julio del mismo año se hizo cargo de la Rectoría el señor abogado don José Natividad Macías, quien la desempeñó hasta mayo de 1920. Por esta época, como resultado de la Revolución Constitucionalista, fue suprimida la Secretaría de Instrucción Pública y se formó el Departamento Universitario y de Bellas Artes, en el que quedó incluida la Universidad y del que fue jefe el Rector de esa institución. Fueron dependencias de ese Departamento, la Dirección General de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, la Escuela Nacional de Bibliotecarios y Archiveros y el Museo Nacional de Historia y Etnología. Otras instituciones educativas que estaban bajo la dependencia de la extinta Secretaría de Instrucción, como la Escuela Nacional Preparatoria, pasaron a depender del Ayuntamiento de la capital o del Gobierno del Distrito Federal.

Las oficinas de la Universidad dejaron de funcionar en los primeros días de mayo de 1920, a consecuencia de la salida de la capital del Gobierno del Presidente Carranza. Durante los últimos días de ese mes y junio siguiente, estuvo al frente de la Rectoría el señor abogado don Balbino Dávalos.

Triunfante la Revolución de Agua Prieta, fue designado Rector de la Universidad el señor abogado don José Vasconcelos, quien tomó posesión el 5 de junio de 1920 y ocupó el cargo hasta que fue designado Secretario de Educación Pública por el Presidente general Álvaro Obregón. Este mismo mandatario había promulgado el 28 de septiembre de 1921 el decreto del Congreso por el que se restablecía la Secretaría de Educación Pública y se ordenaba que formaran parte de ella, entre otras instituciones, la Universidad Nacional de México, con sus dependencias de entonces, más la Escuela Nacional Preparatoria que antes había sido segregada de ella, y la Extensión Universitaria. Por acuerdo del Ministro Vasconcelos, del 31 de diciembre de 1921, quedaron señaladas como partes constitutivas de la Universidad, la Facultad de Altos Estudios, la Facultad de Jurisprudencia, la Facultad de Medicina, la Facultad de Odontología, la Facultad de Ingenieros, la Escuela de Medicina Homeopática, la Escuela Nacional Preparatoria y la Extensión Universitaria. Posteriormente, el 17 de enero de 1922, se agregó a esas instituciones la Facultad de Ciencias e Industrias Químicas. Durante la Rectoría del licenciado Vasconcelos se cambió el lema primitivo de la Universidad por el siguiente: "Por mi raza hablará el espíritu."

Sucesivamente ocuparon la Rectoría el señor doctor Antonio Caso, del 12 de diciembre de 1921 al 27 de agosto de 1923; el señor doctor Ezequiel A. Chávez,



por segunda vez, del 28 de agosto de 1923 al 8 de diciembre de 1924; el señor doctor Alfonso Pruneda, del 9 de diciembre de 1924 al 30 de noviembre de 1928 y el señor abogado Antonio Castro Leal, del 10 de diciembre de 1928 al 21 de junio de 1929. Todos ellos laboraron, en la medida de sus posibilidades, por el progreso de la Universidad y, especialmente, por el desarrollo y afianzamiento del espíritu universitario.

Durante la época que se extiende de 1910 a 1929, la Universidad fue integrándose más y más. Nuevas instituciones fueron creadas para procurar la realización de los fines universitarios. Así se estableció la Escuela de Verano, destinada a dar cursos breves a extranjeros; el Departamento de Intercambio Universitario, para mantener y fomentar las relaciones con las instituciones similares de otros países; se incorporó a la Universidad el Conservatorio Nacional de Música, que dependía de la Secretaría de Educación; se organizó la Escuela Normal Superior destinada fundamentalmente a contribuir a la preparación técnica de directores e inspectores de educación primaria y de profesores de educación secundaria y se organizó en la mejor forma posible la Extensión Universitaria. Algunas Facultades recibieron nueva orientación, como la antigua Facultad de Jurisprudencia, que se convirtió en Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, para ponerla en consonancia con las necesidades de la época. Por último, se crearon los institutos Hispano-Mexicano y Franco-Mexicano de Intercambio Universitario, que permitieron la venida a México de muy ilustres profesores españoles y franceses, y se facilitó, por medios semejantes, el que otros profesores no menos ilustres, alemanes, sudamericanos y estadounidenses, vinieran a dar conferencias o cursillos a la Universidad.

Durante la misma época, especialmente en los últi-

mos años, fue haciéndose más y más clara la idea de la autonomía universitaria, tanto entre el profesorado como entre los estudiantes, especialmente entre éstos, que deseaban tener una participación directa en el gobierno de sus respectivas escuelas y facultades y, por lo mismo, en el de la Universidad. Una huelga estudiantil que estalló al exigirse a los alumnos de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales que sustentaran reconocimientos como medio de comprobar su aprovechamiento dio lugar, indirectamente a que el Presidente de la República, licenciado Emilio Portes Gil, iniciara ante el Congreso de la Unión la reforma de la Ley constitucional de la Universidad para conceder a ésta la autonomía. (En el año de 1929 se expidió la primera Ley que concedía a la Universidad la independencia del poder público, capacitándola para nombrar su propio gobierno y la constituía en un organismo descentralizado capaz de regir sus propios destinos, pero sujeta a vivir de un subsidio que el Gobierno le otorgaba; por lo tanto, no podía disfrutar de su propio patrimonio, que es la base de toda independencia.)

La Ley de 1933 le concedió a la Universidad los elementos necesarios para constituir este patrimonio; desgraciadamente el estatuto que la regía era propicio a la intervención de estudiantes y maestros en el Gobierno de la Universidad, desarrollándose actividades políticas y a veces demagógicas que impedían una función académica y fecunda.

La Ley expedida en 1944 ha venido a corregir los defectos de las legislaciones anteriores, pues ha establecido una diferencia precisa entre lo académico y lo político, creando una *Junta de Gobierno*, semejante a la *Board of Trustees* de las universidades americanas, que es la encargada del nombramiento del Rector, de los Directores de Facultades, Escuelas e Institutos y que está integrada por personalidades de gran prestigio en el mundo de las ciencias, las artes y las letras, alejada totalmente de todo interés político en las diversas instituciones que forman la Universidad. La función técnica está encomendada al *Consejo Universitario*, que se encarga de aprobar los planes de estudios, reglamentos y presupuestos y toda clase de medidas que tiendan a perfeccionar el sistema de enseñanza que se sigue en la Universidad. Esto ha hecho posible que, en los cuatro años que se lleva de actuar con este sistema, se haya podido conseguir lo que no se hizo en veinte años de luchas estériles: una disciplina orgánica, un trabajo fecundo, una labor eficaz de profesores y alumnos e investigadores, para que la Universidad cumpla con los fines para los cuales fue creada.

Finalmente, para que la Universidad realice todas sus actividades necesita un espacio en el que queden concentradas las diversas instituciones que la integran, que cuente con campos de experimentación y de deportes, con estadios y auditorios capaces de contener a más de veintidós mil estudiantes que concurren a ella; es decir, se necesita crear una Ciudad Universitaria, para lo cual el Gobierno de la República ha cedido a la Universidad el terreno suficiente para que se construya la referida Universidad Mexicana, concediendo un subsidio especial a fin de que comience su construcción.

De esta manera su edificación será el coronamiento de la institución que, fundada hace cuatro siglos, fue el ideal de uno de sus más ilustres maestros, don Justo Sierra.



**JULIAN
CARRILLO**

LA FISICA PURIFICARA A LA MUSICA

A MANERA DE EXORDIO

Física Musical

La física musical y la música tuvieron el mismo origen: el aire.

En el momento en que fue creado el aire, nació el elemento para la física musical y para la música; pero no nacieron en el mismo instante la física como ciencia ni la música como arte.

La ciencia en general es el resultado de pacientes estudios acerca de un fenómeno o fenómenos, razón por la cual la física musical, como ciencia, fue posterior al elemento en que se basa; y la música, como arte, tuvo que ser también el resultado de investigaciones estéticas muy posteriores al nacimiento del sonido.

El sonido nació en el primer momento en que un vientecillo empezó a agitar el aire. *¡Mientras el aire no es agitado, el sonido no se produce!* Lo que confirma mi tesis de que es imposible que el sonido se produzca en el vacío, es decir, sin aire.

La física musical y la música caminaron lenta, pero paralelamente, a través de cientos y miles de años. El primer balbuceo de física musical apareció como hipótesis veintiséis siglos antes de Cristo, cuando el emperador chino Han Ti tuvo la idea genial de que posiblemente existiría una ley que ordenara el encadenamiento de los sonidos de la naturaleza, y comisionó al filósofo chino Lung Lin para que se retirara a meditar a los bosques de bambú con el fin de descubrir esa misteriosa ley en caso de que existiera, y el filósofo después de sus meditaciones, pensó que posiblemente,

de igual modo que los seres vivos se reproducen, los sonidos se reproducirían; y entonces fundó su hipótesis maravillosa de que posiblemente un sonido produciría otro; y al tomar como fundamental el sonido que hoy llamamos Fa, creyó que ese sonido produciría su quinta Do; y que Do, a su vez, produciría su quinta Sol; y Sol su quinta Re; y Re su quinta La. Y como esos cinco sonidos eran los únicos conocidos en su época, dio el filósofo por terminada su misión.

Aquel pensamiento genial se comprobó siglos después, cuando los humanos tuvieron ya suficiente cultura y mentalidad para darse cuenta de que positivamente un sonido producía no sólo otro, sino otros muchos. Y así transcurrieron veinte siglos hasta que Pitágoras inició el fundamento científico para los tres primeros intervalos que eran producidos por un sonido fundamental: la octava 2/1, la quinta 3/2 y la cuarta 4/3. Y fue así como a través de los tiempos se fue formando poco a poco la escala de los sonidos de la naturaleza llamados armónicos, a los que todavía hoy no hemos logrado los mortales fijar con exactitud las vibraciones que le corresponden; pues la ley clásica dice que para saber el número de vibraciones productoras de cada uno de los armónicos, o sea de la escala formada con los sonidos de la naturaleza, basta multiplicar el número del armónico por las vibraciones del sonido fundamental.

Esa ley fue seriamente quebrantada por un experimento que hice en la ciudad de Nueva York y del cual me ocuparé después.

Esa escala de los sonidos de la naturaleza la escriben unánimemente los físicos y los músicos ascendentemente así:

DO	DO	SOL	DO	MI	SOL	SI b	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI b	SI	DO
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

El acuerdo habría sido perfecto entre físicos y músicos, si no hubiera surgido en el siglo XVI el sistema musical temperado de los matemáticos, sistema que abandonó los sonidos de la naturaleza y los intervalos que con ellos se forman para basarse en la raíz dozava de 2, o sea 1.059463, y dividir con ella el intervalo de octava en doce partes musicalmente iguales; y de allí provino la música actual, basada en intervalos artificiales y equidistantes que son físicamente impuros.

Este sistema musical redujo toda la música a un solo intervalo: el semitono y sus compuestos, en tanto que en la naturaleza *todos los intervalos son diferentes*, lo que nos lleva a un maravilloso mundo de intervalos ni soñados.

Cuando los matemáticos alteraron con sus fórmulas las leyes naturales, aparecieron en la música los batimientos que producen impurezas cuantas veces se oyen dos o más sonidos a la vez. Fue

así como se desterraron de la música todos los sonidos de la naturaleza.

En consecuencia, desde el siglo XVI en teoría y desde el XVIII en la práctica, los sonidos de la música no concuerdan con los que producen natural y espontáneamente los armónicos.

Aisladamente ningún sonido produce batimientos, es decir, que ninguno produce impurezas; pero tan pronto como se oyen dos o más sonidos a la vez, los batimientos los ensucian.

Tal es el estado de la física y de la música, y urge, por amor a las leyes naturales y a la verdad, llevar la música a la ciencia física bajo la denominación de Fisicamusical; así, en una sola palabra, para demostrar que la física y la música deben estar en tan perfecto acuerdo que las dos formen una sola y misma cosa.

Cierto es que en las universidades se habla de la física en sus relaciones con la música, y cierto es también que en los conserva-



torios se habla de la música en sus relaciones con la física; pero no es suficiente hablar de relaciones entre la ciencia maravillosa de la física y el arte no menos maravilloso de la música, sino que la física y la música deben fundirse estrechamente y caminar así a través de las edades.

La física estudiando y explicando los fenómenos de los sonidos en relación con el fenómeno musical, para lograr una pureza de sonidos como ciencia y a la vez una pureza de sonidos como arte. ¡Cuán bello será el momento en que los músicos aprovechen las leyes de la naturaleza para darles vida musical!

El sistema musical de los matemáticos demuestra que esos caballeros no conocían suficientemente la física, pues ignoraron que la música se basa en un elemento natural: el aire en movimiento; y de esa ignorancia surgió lo que ocasiona la cacofonía, que es producto de los batimientos que resultan de los intervalos temperados y de los físicamente puros que engendra cada uno de los intervalos de la música. ¡Qué bello sería que nuestra generación, al fundir la ciencia física con el arte de los sonidos, produjera una música físicamente pura y construyera un cuerpo de doctrina limpio para legarlo como herencia a la humanidad futura!

El esfuerzo de los hombres de ciencia y de los artistas músicos del siglo que vivimos debe tender a fundir la física con la música, ya que con ello se hará un gran servicio a la humanidad toda y especialmente a la juventud estudiosa de las universidades y los conservatorios, pues se les enseñarían verdades tanto en la física como en la música, lo que hoy no acontece, supuesto que las fórmulas matemáticas que se enseñan en las universidades como verdades musicales están muy lejos de ser la verdad musical; e inversamente: las fórmulas y teorías que se enseñan en los conservatorios en las clases de acústica y aun en la propia teoría musical de la música —perdón por el pleonismo— hasta la verdad musical está ausente, supuesto que la teoría de la música que se enseña en todos los conservatorios del mundo no concuerda con la física, ni con la historia de los sonidos, ni con la práctica de la propia música.

Empezaré a analizar la escala de los armónicos y haré punto omiso, por el momento, de un experimento que hice en la Universidad de Nueva York, en el cual quedó demostrado que el armónico 2, que resulta de la división de una cuerda o de un tubo por medio de un modo, no es producido por el duplo de las vibraciones del sonido fundamental que producen la cuerda o el tubo en toda su longitud, como se aseguró en las teorías clásicas durante veintiséis siglos.

Desde Pitágoras, o sea desde seis siglos antes de Cristo, como dije antes, se marca el intervalo de octava con 2/1, la quinta con 3/2 y la cuarta con 4/3, lo que musicalmente no es exacto, pues la quinta musical es 1.498450 en vez de 1.5 que es la quinta física;

la cuarta musical es 1.334840 en tanto que la cuarta física es 1.333; la tercera mayor física es 1.25; y la musical 1.259921; y la tercera menor física es 1.2 y la musical 1.189000.

En igual caso están todos los intervalos de tono y semitonos.

Los cuatro tonos de los físicos marcados entre los armónicos siete y ocho, ocho y nueve, nueve y diez y diez y once, son en vibraciones 8/7, 9/8, 10/9 y 11/10. Y pasaron los siglos sin damos cuenta de que en música hay sólo un intervalo de tono: 1.122462.

Los cuatro tonos de los físicos son: 8/7 igual a 1.142; 9/8, igual a 1.125; 10/9, igual a 1.111; y 11/10, igual a 1.1; y en cambio el único tono musical que existe en música es 1.122462, lo que difiere de un modo absoluto de 1.142, de 1.125, de 1.111 y de 1.1.

Con lo expuesto parecerá hasta redundante hacer análisis minucioso de los sonidos de la escala de los armónicos para comparar sus vibraciones con las de los sonidos de la música, pero lo haré sin embargo, porque estoy seguro de que se beneficiará con ello a la juventud que estudia esos fenómenos en universidades y conservatorios y a la cual estamos perjudicando actualmente, enseñándole como verdades musicales errores comprobados.

Las juventudes estudiosas tienen derecho a que se les enseñe únicamente lo que sea verdad, y por ello creo que una ciencia que se denomine "Físicamusical" será beneficio inestimable para la juventud de hoy y la de mañana.

Con cuánta razón el eminente Jean Cabanne, decano de la Universidad de la Sorbonne de París, dijo al presentarme el día de mi conferencia en aquella célebre casa de estudios, estas palabras: "Sabido es que los músicos, aun los más célebres, no estudian a fondo los problemas físicos de su profesión; y a su vez los físicos, aun los eminentísimos, no conocen suficientemente la parte musical de sus problemas."

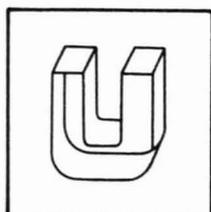
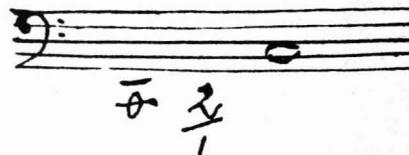
Siendo esto así, confirmo mi creencia de que es necesaria la unificación de la física y la música en un solo cuerpo de doctrina.

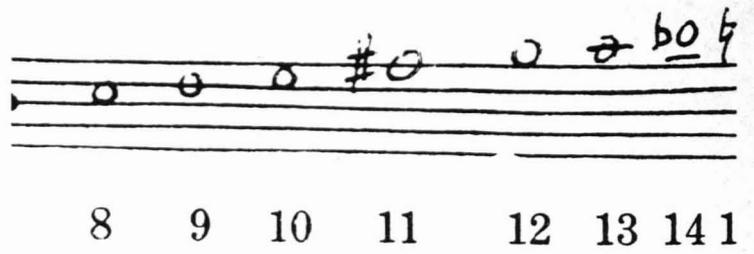
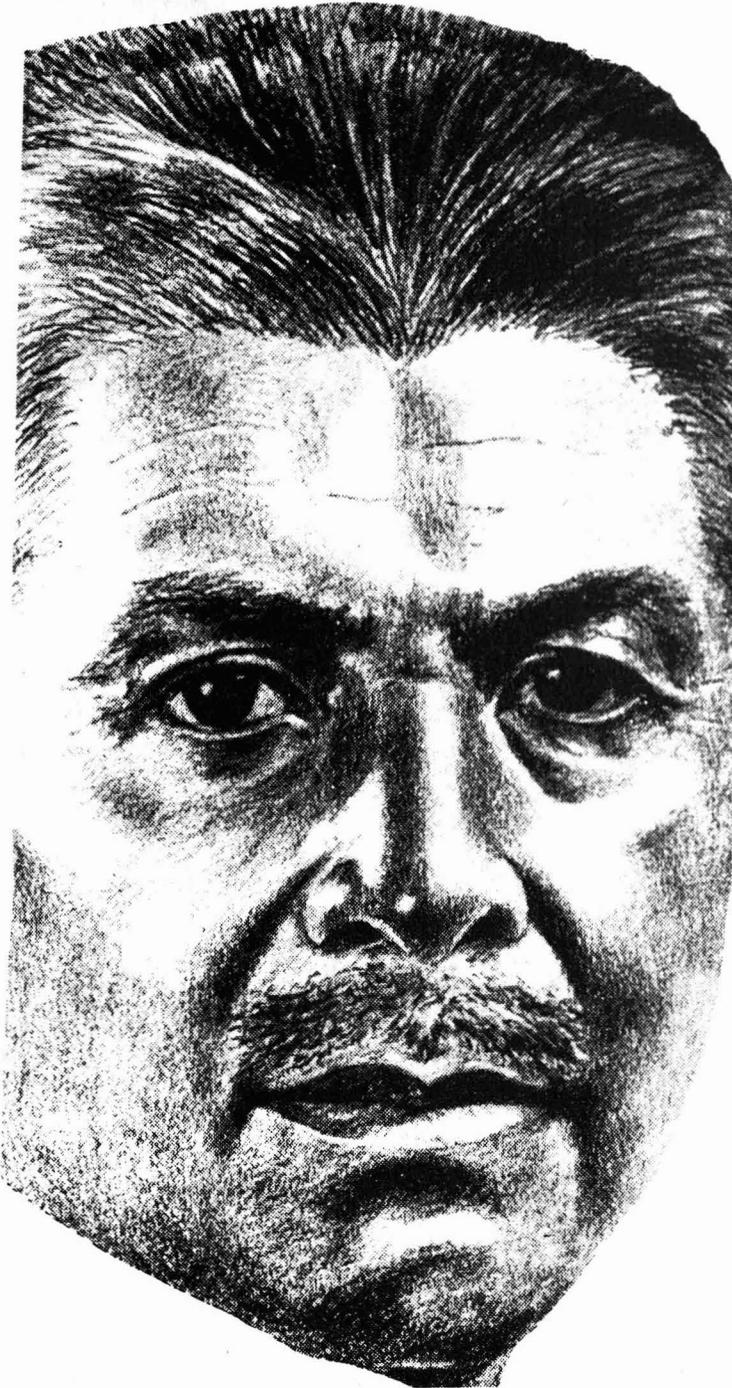
El día que tal cosa se logre, se hará con ello un servicio inestimable a la juventud y, globalmente hablando, a la física y a la música.

Escala de los Armónicos

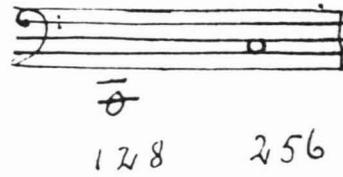
La escala de los armónicos que deberá denominarse *Escala de los sonidos de la naturaleza*, ha sido estudiada desde muchos siglos ha.

El punto de partida de estos estudios lo encontramos en Pitágoras. Fue él quien seis siglos antes de Cristo indicó para el primer intervalo de la escala de los armónicos —la 8a— la fórmula 2/1.

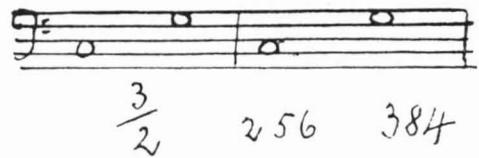




lo que significa que al sonido superior corresponde el duplo de las vibraciones del inferior.



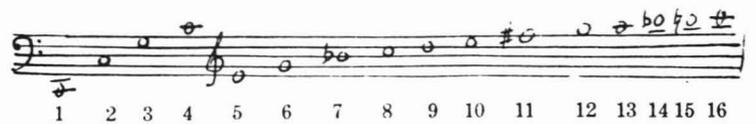
Para la 5a, segundo intervalo de dicha gama de los armónicos, 3/2, o sea que al sonido superior de este intervalo —tercer armónico— corresponda 3/2 de las vibraciones del segundo de ellos.



y para el intervalo de 4a que es el tercero en la escala de los armónicos, la fórmula 4/3, que significa que el armónico 4 es el resultado de 4/3 de las vibraciones del 3.

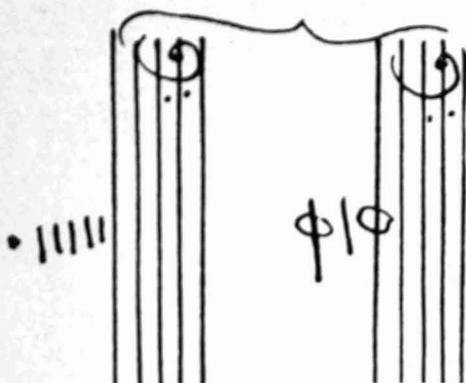


El mismo Pitágoras y otros sabios posteriores continuaron el estudio del problema, y en nuestros días esa escala de los sonidos de la naturaleza se representa así:



Como se ve, se marcan en ella únicamente tonos, semitonos e intervalos compuestos con ambos, debido a que eran los únicos conocidos en la música antes del experimento que llevé a cabo en la ciudad de México en el año de 1895 y en el cual dividí el intervalo de tono en dieciséis partes, con lo cual la octava tuvo desde ese momento noventa y seis sonidos diferentes y equidistantes.

En el propio experimento se enriqueció la música que tenía



sólo doce sonidos diferentes en la 8a, con ochenta y cuatro más, pues tuvo noventa y seis en la llamada octava con los dieciseisavos de tono; y además esa riqueza sonora fue aumentada con todas las divisiones de la 8a, menores de 96, o sean los intervalos que resultan al dividir la llamada 8a en 95 partes, y en 94, y en 93, etc., con lo cual se llega en la 8a a 4.646 intervalos en vez de 12 que había.

He aquí la base por medio de la cual se logra ese tan extraordinario número de nuevos sonidos.

Divisiones de la 8a

En 96 partes, y en 95, 94, 93, 92, 91, 90, 89, 88, 87, 86, 85, 84, 83, 82, 81, 80, 79, 78, 77, 76, 75, 74, 73, 72, 71, 70, 69, 68, 67, 66, 65, 64, 63, 62, 61, 60, 59, 58, 57, 56, 55, 54, 53, 52, 51, 50, 49, 48, 47, 46, 45, 44, 43, 42, 41, 40, 39, 38, 37, 36, 35, 34, 33, 32, 31, 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5.
Total 4.646 en la 8a.

Al dividir la 8a en noventa partes, se producen los quinceavos de tono; en 84, los catorceavos; en 78, los treceavos; en 72, los doceavos; en 66, los onceavos; en 60, los diezavos; en 54, los novenos; en 48, los octavos; en 42, los séptimos; en 36, los sextos; en 30, los quintos; en 24, los cuartos; en 18, los terceros; en 12, los semitonos y en 6 los tonos enteros. Las razones matemáticas correspondientes a los citados intervalos son:

RAZONES MATEMATICAS

Tonos	$\sqrt[6]{2}$	1.122462
Semitonos	$\sqrt[12]{2}$	1.059463
Tercios	$\sqrt[18]{2}$	1.039259
Cuartos	$\sqrt[24]{2}$	1.029293
Quintos	$\sqrt[30]{2}$	1.023373
Sextos	$\sqrt[36]{2}$	1.019450
Séptimos	$\sqrt[42]{2}$	1.016640
Octavos	$\sqrt[48]{2}$	1.014545
Novenos	$\sqrt[54]{2}$	1.012908
Décimos	$\sqrt[60]{2}$	1.011619
Undécimos	$\sqrt[66]{2}$	1.010557
Dozavos	$\sqrt[72]{2}$	1.009739
Treceavos	$\sqrt[78]{2}$	1.008926
Catorceavos	$\sqrt[84]{2}$	1.008285
Quinceavos	$\sqrt[90]{2}$	1.007730
Dieciseisavos	$\sqrt[96]{2}$	1.007246

No producen tonos ni semitonos las divisiones de la octava en

95	94	93	92	91	89	88	87
86	85	83	82	81	80	79	77
76	75	74	73	71	70	69	68
67	65	64	63	62	61	59	58
57	56	55	53	52	51	50	42

etcétera, pues sólo producen tonos y semitonos las divisiones de la octava en 96, 84, 72, 60, 48, 36, 24 y 12. No producen semitonos las divisiones de la octava en 90, 78, 66, 54, 42, 30, 18 y 6.

Entre cada una de las divisiones del tono quedan a base de dieciseisavos cinco sistemas musicales, pues debe saberse que cada número en orden progresivo representa un sistema musical diferente, de donde deduje que hay tantos sistemas musicales como números existan en orden progresivo, y de esta simple deducción surgió el infinito musical.

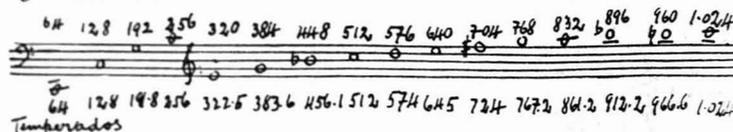
De acuerdo con la fisiología, quedaron incluidos en mi experimento del año de 1895 todos los intervalos mayores que el dieciseisavo de tono, o sean las divisiones de la octava en menor número que en 96, y por tal causa quedaron en esa conquista las divisiones de la octava en 95 partes, y en 94, 93, 92, etc., supuesto que los principios fisiológicos fijan como límite de un experimento auditivo el intervalo más pequeño que se logra oír.

En los años transcurridos desde 1895 hasta esta fecha (1951), el número de sonidos más pequeños que el dieciseisavo se ha aumentado extraordinariamente.

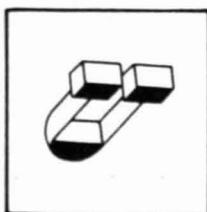
Músicos y físicos hemos cometido a través de los tiempos el error de marcar los sonidos de la gama de los armónicos con tonos, semitonos y los compuestos de estos intervalos, pues no obstante que hace ya cuatro siglos que desaparecieron de la música en teoría y desde hace doscientos veinte años en la práctica los sonidos de la naturaleza, físicos y músicos hemos marcado con notas que indican intervalos temperados los sonidos naturales que nada tienen que ver con la temperación.

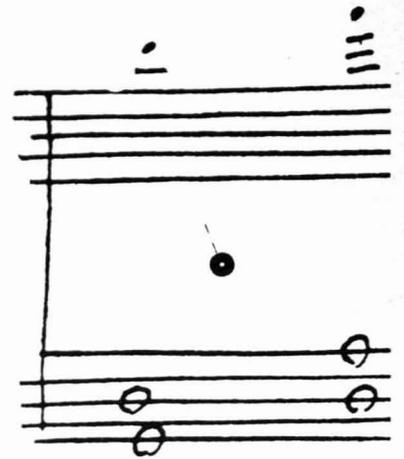
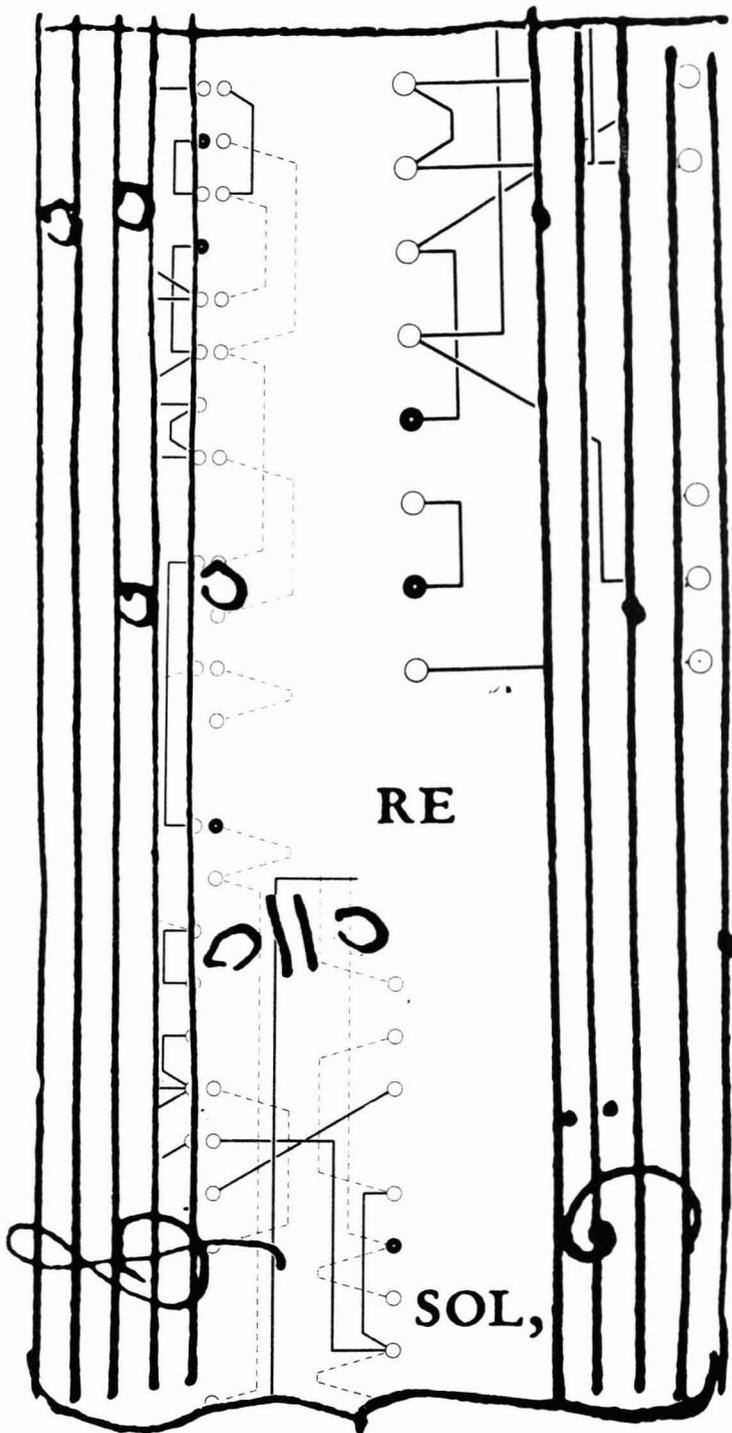
He aquí esa gama de los armónicos y las diferencias de vibraciones que hay entre ella y los intervalos temperados.

Sonidos naturales



Por penoso que ello sea, mi deber es decir que los intervalos musicales que enseñan los físicos en el capítulo relativo de sus





textos de la materia, ninguna relación tienen con la música que se practica desde el año de 1722, fecha en la cual Juan Sebastián Bach escribió su obra maravillosa titulada "El Clavicordio Bien Temperado", en la cual cristalizó la teoría de los matemáticos del siglo XVI, quienes basándose en la raíz dozava de 2, dividieron el intervalo de octava en doce partes musicalmente iguales con la fórmula 1.059.463.

$$^{12}\sqrt{2}$$

En universidades y conservatorios se enseña que hay en la música dos intervalos diferentes de tono; uno mayor 9/8 y otro menor 10/9.

Esas enseñanzas son absolutamente erróneas, pues en la música no existen tonos mayores ni menores; tales intervalos son musicalmente falsos, como falsos son también los semitonos mayores y menores de que hablan los físicos y los músicos, pues de acuerdo con la raíz 12ava. de 2, base de nuestra música actual, el único semitono verdadero es el resultado de 1.059.463 y el tono, único también, es 1.122.462.

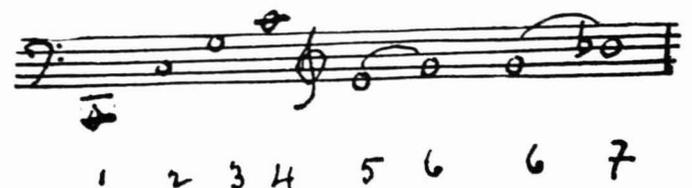
Estos son los únicos tonos y semitonos de la música de nuestros días. La demostración de la falsedad de los tonos mayores y menores que enseñan físicos y músicos, se pone de manifiesto al compararlos con el verdadero y único tono que existe en la música.

El tono musical es 1.122.462, en tanto que el tono mayor 9/8 es 1.125 y que excede, por lo mismo, al verdadero tono en 0.002538; y a su vez el llamado tono menor 10/9 no llega al tono musical, pues le faltan 0.011402.

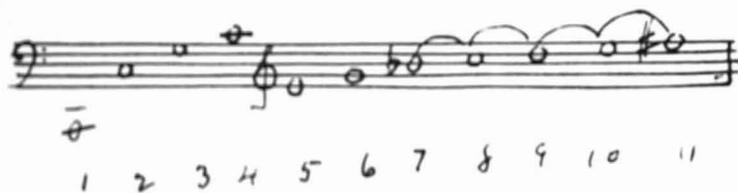
Este simple ejemplo basta para demostrar el error en el que con rara unanimidad hemos convivido los físicos y los músicos a través de cientos de años y el resultado penosísimo es que *hemos estado enseñando como ciencia musical lo que no es verdad musical.*

Antes de marcar con notas musicales que representan intervalos temperados, los sonidos de la naturaleza que son físicamente puros, se ha incurrido en el error de marcar en la dicha gama de los armónicos intervalos iguales como resultado de diversas longitudes, lo que es un error verdaderamente imperdonable.

Se marcan con notas musicales dos intervalos de tercera menor entre los armónicos 5 y 6, y 6 y 7.

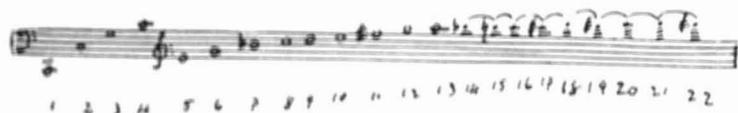


Después márcanse cuatro intervalos de tono entre los armónicos 7 y 8, 8 y 9, 9 y 10 y 10 y 11.



Y esa cadena de errores llega hasta marcar ocho semitonos iguales y seguidos entre los armónicos 14 y 15; 15 y 16; 16 y 17; 17 y 18; 18 y 19; 19 y 20; 20 y 21, y 21 y 22.

Esos ocho semitonos seguidos los marca Ergo de Bruselas, Bélgica, en su obra *Dans le prophylees de l'instrumentation*, página 325.



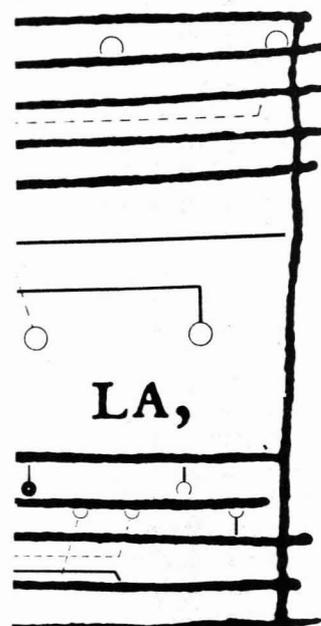
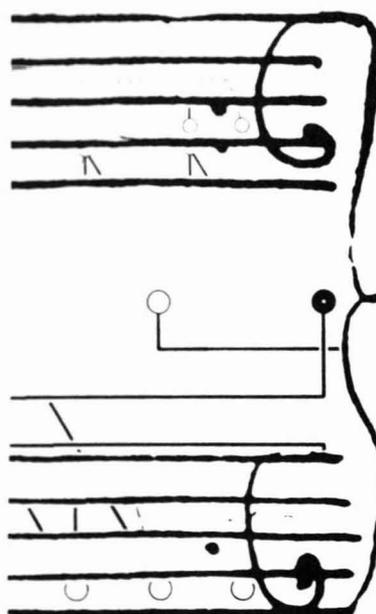
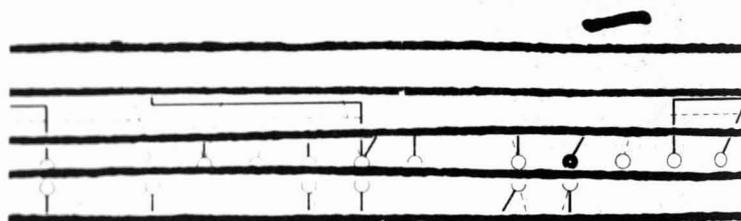
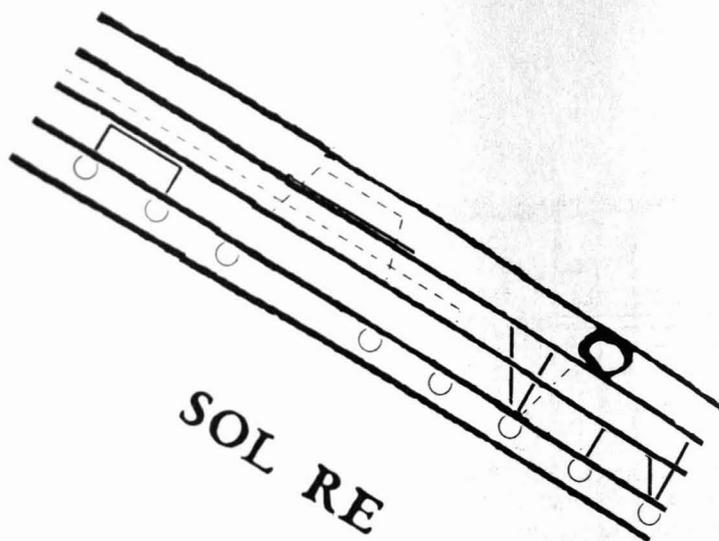
Para demostrar cuán falsas son esas series de intervalos iguales en la escala de los armónicos, basta indicar las vibraciones que corresponden a cada armónico y las longitudes que los producen, pues así se verá que todas son diferentes y por lo mismo si no hay dos ni cuatro iguales, menos puede haber ocho.

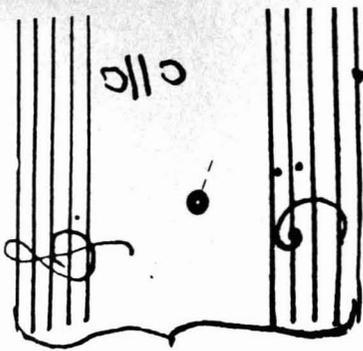
Vibraciones: la 8a $2/1$; la quinta, $3/2$; la 4a $4/3$; la 3a mayor, $5/4$; la tercera menor, $6/5$; y así siguen los intervalos con $7/6$, $8/7$, $9/8$, $10/9$, $11/10$, $12/11$, $13/12$, $14/13$, $15/14$, $16/15$, $17/16$, $18/17$, $19/18$, $20/19$, $21/20$, $22/21$, etc. y a su vez las longitudes son: $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/7$, $1/8$, $1/9$, $1/10$, $1/11$, $1/12$, $1/13$, etc., etc.

Este breve análisis demuestra que tanto las longitudes productoras de los armónicos como las vibraciones que les corresponden son todas diferentes.

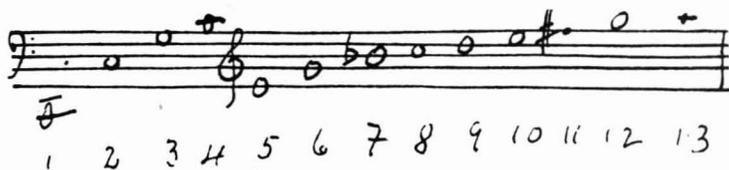
Con esto se demuestra lo falso que es marcar dos o más intervalos iguales en la escala de los sonidos de la naturaleza, pues tal cosa es una absoluta imposibilidad física.

Es el momento de tributar un elogio a Hécctor Berlioz, porque fue él quien antes que nadie se dio cuenta de que el armónico séptimo no correspondía musicalmente a un intervalo de séptima menor en relación con el sonido básico.





Después se dudó de la exactitud musical de los armónicos 11 y 13.



y durante mis análisis de este problema puse en duda musical toda la escala de los armónicos, pues llegué a dudar también de que el armónico 2 se produjera en el duplo de las vibraciones del uno, lo que logré comprobar en la Universidad de Nueva York en un experimento que efectué en el año de 1947.

En aquel acto se comprobó mi duda de que el armónico 2 no era producido por el duplo de las vibraciones del 1, como se había dicho durante siglos. El eminente doctor Sam Lutz, jefe del departamento de física de la mencionada Universidad, firmó el documento que me fue entregado y que textualmente dice: "Sintetizando las conclusiones de este experimento, se encontraron tantos errores entre dos sonidos a distancia de $8a$ que llegaron a cinco ciclos."

En vista de las razones expuestas, llego a las siguientes conclusiones en relación con la escala de los sonidos de la naturaleza que se conocen con el nombre de escala de los armónicos.

I. La escala de los sonidos de la naturaleza no se debe escribir con notas musicales porque éstas representan intervalos temperados.

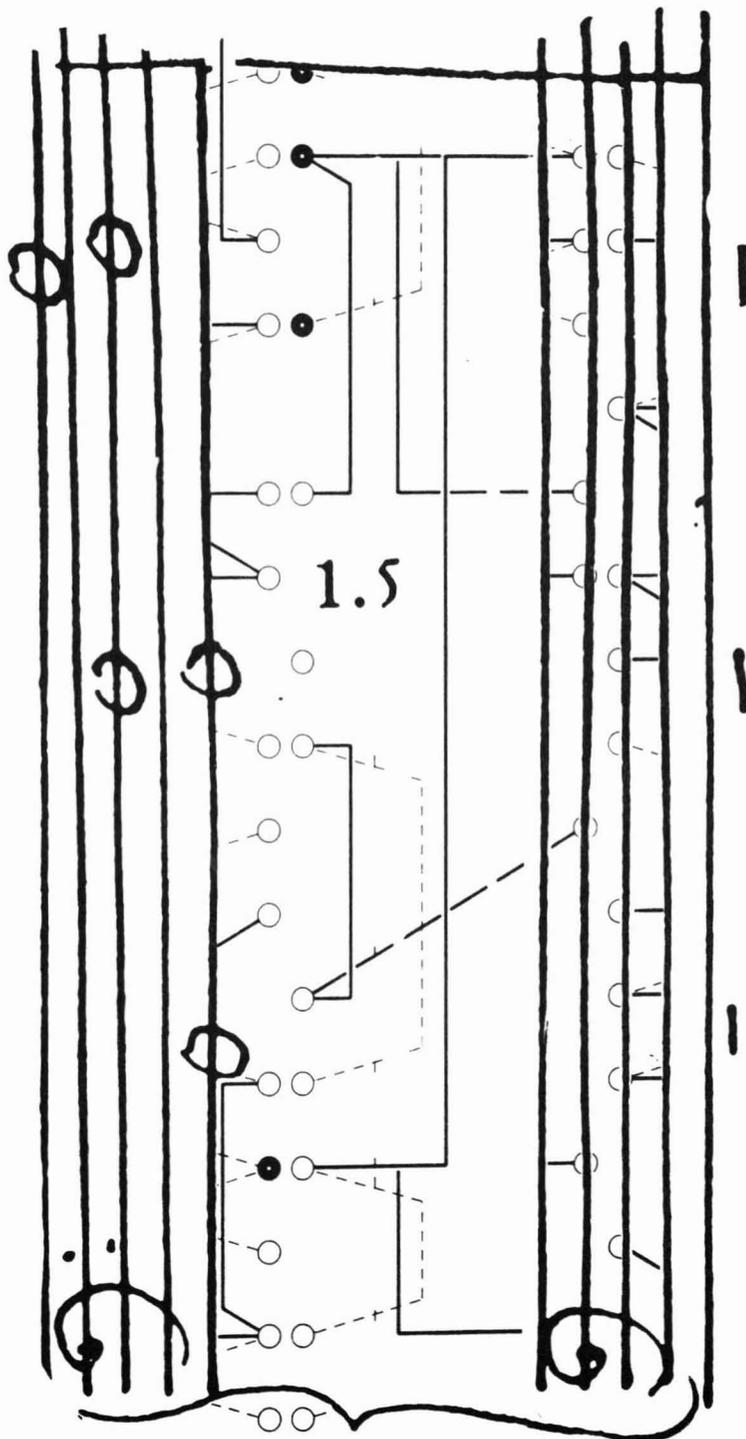
II. Las divisiones progresivas de un cuerpo puesto en vibración deben marcarse en la escala de los armónicos con $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/7$, $1/8$, etc., y las vibraciones productoras de ellas, de acuerdo con los preceptos clásicos, deben ser $2/1$, $3/2$, $4/3$, $5/4$, $6/5$, $7/6$, $8/7$, etc., ley que se afectará seguramente al terminar mis experimentos empezados en la Universidad de Nueva York en el año de 1947.

Influencia de los armónicos en la sonoridad

Fue un error de física abandonar los sonidos de la naturaleza para implantar en la música el sistema temperado de los matemáticos del siglo XVI, quienes confundieron la física con las matemáticas.

La física es materia y las matemáticas son inmateriales.

El sistema musical temperado produce una música físicamente sucia, manchada por los batimientos inevitables cuantas veces se oyen dos o más sonidos a la vez; y además de las impurezas producidas por los batimientos, se resta sonoridad a todos los intervalos artificiales que producen el temperamento.

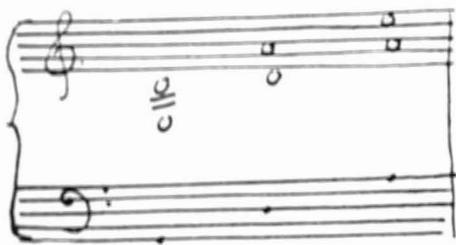




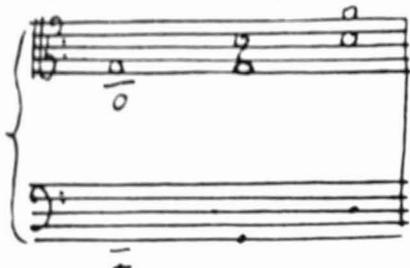
Esa falta de sonoridad puede comprobarse en un violín, en una viola o en un violonchelo. Los instrumentos mencionados se afinan por quintas llamadas perfectas.

La quinta afinada temperadamente 1.498450 carece de sonoridad; pero, tan pronto como dicho intervalo se afina con 1.5 que es la quinta natural, se escucha maravillosamente la octava baja del sonido inferior de ella; y la sonoridad se enriquece prodigiosamente.

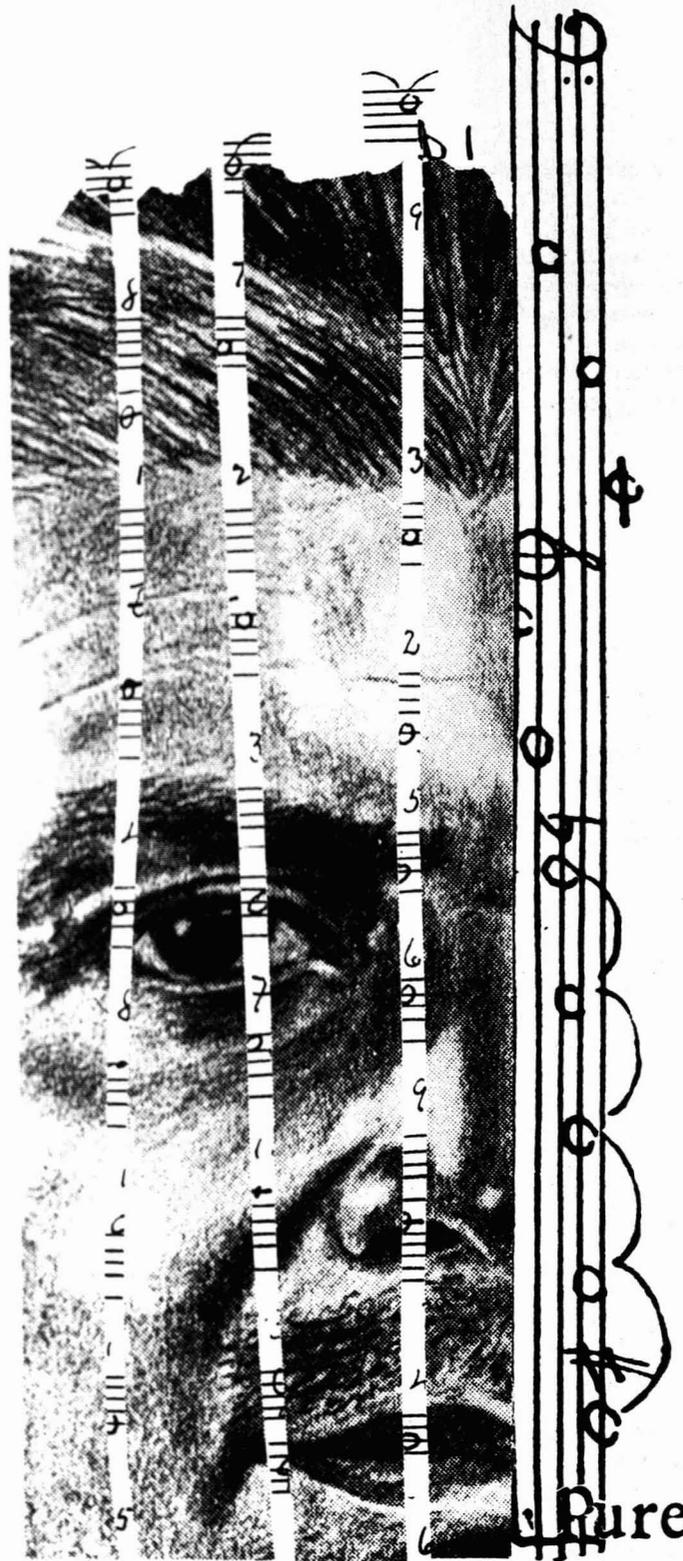
En consecuencia, al afinar el violín por medio de quintas 1.5 se oirán sus tres quintas SOL, RE, RE LA y LA MI con una belleza sonora extraordinaria, pues en cada una de las tres quintas se escuchará si está perfectamente afinada, la octava baja del sonido inferior.



En la viola, que se afinan en DO SOL, SOL RE y RE LA, se oirán igualmente como en el violín al afinarse cada quinta con la fórmula 1.5 , sonoridades incomparables y se oirá asimismo la octava baja del sonido inferior de cada quinta.

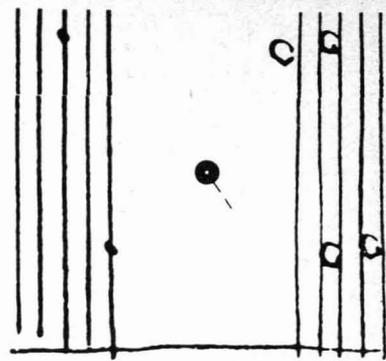


El mismo fenómeno se producirá en el violonchelo que en la viola, pero a la octava inferior.



Pureza

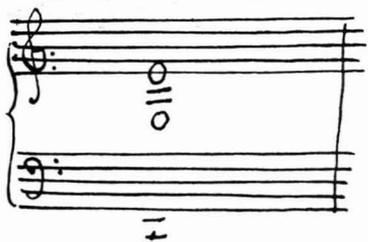
U



Si se quisiera comparar la pureza de las quintas 1.5 con las de 1.498450 en el acto se notará que estas últimas, que son temperadas, producen sonoridad raquítica.

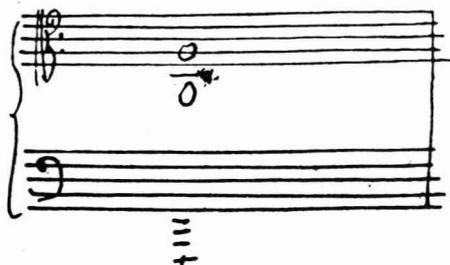
Otro fenómeno también maravilloso es que al hacer un intervalo de sexta mayor que es producido por los armónicos 3 y 5, en el acto se oyen los armónicos 4, 2 y 1.

En el violín al hacer SOL MI en las dos cuerdas graves, se oirá en el acto el DO más grave del violonchelo, o sea el sonido 1 del cual SOL y MI son 3 y 5, y la sonoridad será maravillosa.



Ese DO que se oye en el violín al tocar los armónicos 3 y 5 (SOL MI) en toda su pureza, es imposible producirlo en ese instrumento si no es por medio de los armónicos 3 y 5 tocados simultáneamente, pues la nota más baja del violín es el armónico 3, SOL, y ese sonido queda a diecinueve semitonos de distancia del DO más grave del violonchelo que es el que se oye.

Al hacer la sexta mayor DO LA en las cuerdas más bajas de la viola y que son armónicos 3 y 5 de la nota FA, en el acto, si están perfectamente afinados conforme a la naturaleza, se oye el FA más grave del piano, y ese FA, base de los armónicos 3 y 5, no se puede producir en la viola, pues su DO más grave queda a diecinueve semitonos de distancia del FA más grave del piano que es el que se oye al afinar físicamente la sexta mayor DO LA.



Y si ese DO LA se hace con el violonchelo, el fenómeno es igual al de la viola, pero a la octava inferior de aquélla, y si está afinada de acuerdo con la fórmula 1.5 el FA que se escucha será una tercera mayor más grave de la última nota del piano, la que es imposible producir en el violonchelo, pues como en los dos casos

anteriores, el sonido que se escucha queda a diecinueve semitonos más abajo que el último DO del violonchelo.



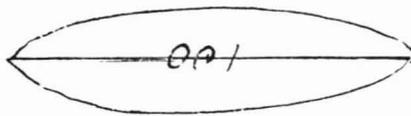
Este fenómeno que es casi un milagro, justifica plenamente el ideal que persigo: llevar la música a los sonidos de la naturaleza.

Tan pronto como se comprobó en mi experimento de la Universidad de Nueva York que la octava no era producida por el duplo de vibraciones del sonido fundamental, surgió una nueva ley del Nodo.

Durante siglos se tuvo la creencia de que el nodo dividía una longitud o columna de aire vibrante en dos mitades sin afectar su longitud, y que por lo mismo cada una de esas dos mitades debía



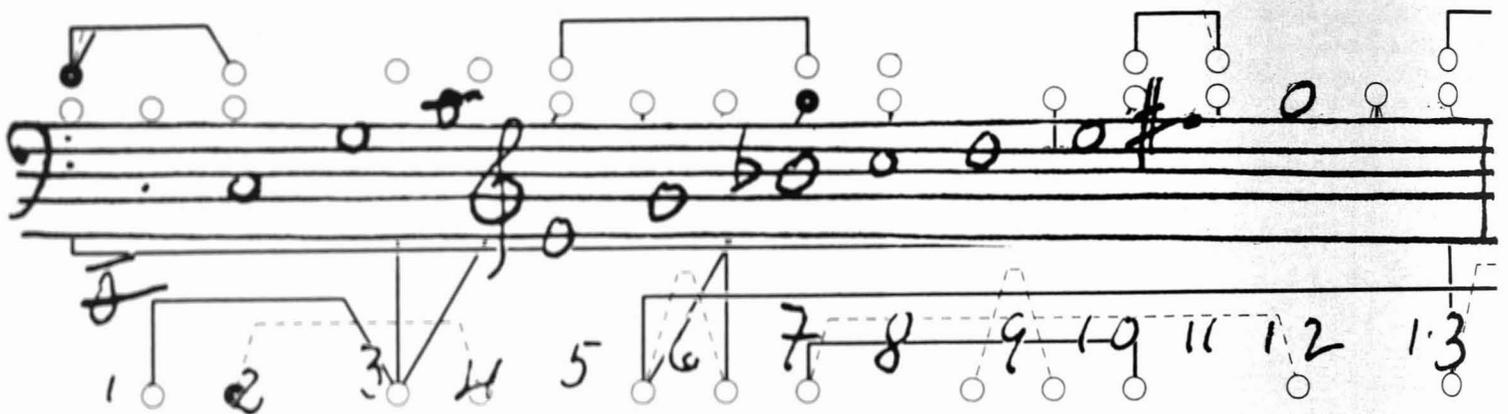
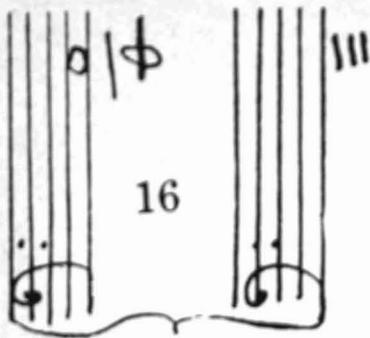
ser el resultado del duplo de vibraciones del sonido básico. Es decir, que si la longitud total producía un sonido de cien vibraciones en un segundo, al dividirla el nodo en dos partes, cada



una de esas dos mitades debía producir sonidos resultantes del duplo de vibraciones, o sean doscientas cada mitad, y como en mi



experimento de Nueva York se comprobó que las vibraciones del armónico 2 excedían en cinco ciclos a las del duplo de la base, tal



resultado fue prueba inequívoca de que el fenómeno del nodo cae en el dominio de la ley clásica que dice que *a menor longitud, corresponde mayor número de vibraciones*. Ahora bien: si por efecto del nodo el número de vibraciones del armónico 2 excede en cinco ciclos a las del 1 o sea el sonido fundamental, ninguna duda cabe de que cada una de las dos partes de la longitud básica dividida por el nodo no es la mitad exacta de ella, sino menor, y de tal resultado se desprende que el *nodo es un punto muerto en una longitud o columna de aire vibrante, y por lo mismo, resta longitud*.

Me referiré en seguida a las fórmulas de Helmholtz.

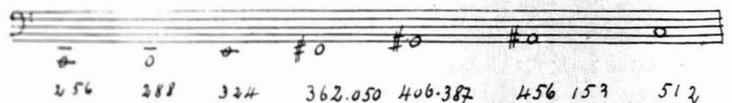
Fórmulas de Helmholtz rectificadas

Helmholtz, el sabio eminentísimo, marcó los seis intervalos de la escala por tonos enteros, con 9/8, 9/8, 9/8, 9/8, 9/8, 9/8, en su obra titulada *Sensations of tone*. En la página 312 de dicha obra se lee lo que sigue:

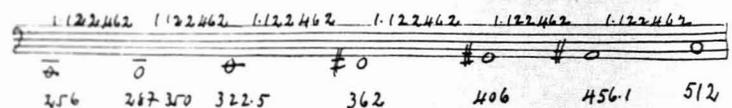
C	D	E	F #	G #	A #	B #
1	9/8	(9/8)2	(9/8)3	(9/8)4	(9/8)5	(9/8)6

Helmholtz, como sabio que fue, se dio cuenta de que con los seis intervalos de 9/8 la octava quedaba alta, pero escapó a su perspicacia que el tono musical no es 9/8 (o sea 1.125) sino 1.122462 y que lo mismo cada uno de los tonos marcados por él queda fuera del lugar que le correspondía, porque excede el verdadero tono de la música en 0.002538.

La escala de tonos enteros marcada por Helmholtz es:



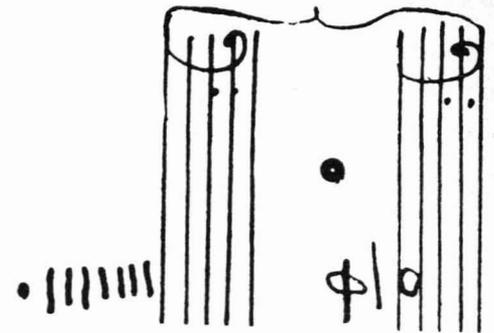
y la verdadera escala musical de tonos enteros es:



La demostración de los errores musicales de Helmholtz se comprueba como sigue:

	Vibraciones que corresponden a cada sonido	Vibraciones erróneas	Diferencias
DO	256	256	
RE	287.350	288	.650
MI	322.550	324	1.450
FA #	362.050	364.5	2.450
SOL #	406.387	410.06	3.673
LA #	456.153	461.317	5.164
DO	512	518.981	6.981





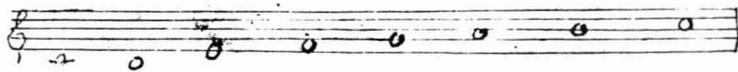
Las cifras anteriores son suficientemente claras para que sea necesario hacer comentario alguno acerca de que lo hecho por el eminente Helmholtz es erróneo.

Tan falsa como es la escala de tonos enteros que presenta Helmholtz, son dos diatónicas —mayores y menores— que enseñan músicos y físicos en conservatorios y universidades, y peor aún la cromática de los físicos.

Las escalas que enseñan los físicos no existen en la música

Diatónica mayor

He aquí esa escala:



En los textos de física y en las clase de acústica de los conservatorios esa escala se escribe así:

	9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do

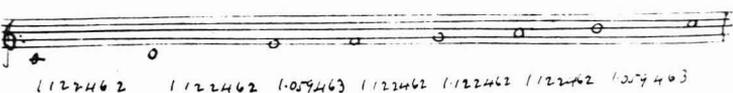
Como se ve, figuran en ella los llamados tonos mayores 9/8 y los menores 10/9, tonos que no existen en la música, como quedó demostrado ya, y figura también en ella el semitono 16/15 que tampoco es verdad musical.

Los músicos y los físicos enseñamos erróneamente durante siglos a los estudiantes que hay en la música tonos y semitonos mayores y menores, lo que es falso. Los dos tonos que hemos enseñado son el mayor 9/8 y el menor 10/9; y los semitonos son 16/15 y 25/24.

Los cuatro intervalos mencionados son falsos musicalmente, pues 9/8 es 1.125 y 10/9 es igual a 1.111, en tanto que el tono musical es 1.122462.

En cuanto a los semitonos el 16/15 es 1.066 y el 25/24 es 1.141, mientras que el semitono verdadero que surgió de la raíz 12ava. de 2 y que es único en la música, es 1.059.463.

En consecuencia la verdadera escala diatónica mayor es así:



En cuanto a las escalas menores diatónicas el caso es semejante, pues los físicos las indican así:

Menor melódica:

1. 9/8 6/5 4/3 3/2 5/3 15/8 2

El más ligero análisis demuestra la falsedad de esta escala, pues 9/8 es 1.125 y el verdadero tono musical es 1.122462; 6/5 es 307.2, y el tercer grado musical de esa escala es 304.384; el cuarto grado 4/3 es 342, y el cuarto grado musical es 341.719; quinto grado de los físicos 384 y quinto grado musical es 383.603; el sexto grado 5/3 es 426.5 y el sexto grado musical es 430.539; el séptimo grado 15/8 es 480 y el séptimo grado musical es 483.289.

Como se ve, ninguno de los grados marcados por los físicos concuerda con los de los músicos.

En cuanto a la escala menor armónica el problema es semejante pues marcan los físicos esta escala en la siguiente forma: 1. 9/8 6/5 4/3 3/2 8/5 15/8 y 2. 9/8 he dicho repetidas veces que es 1.125 y el tono musical 1.122462; 6/5 es 307.2 y el tercer grado musical 304.384; el 4/3 es 342 y el cuarto grado musical 341.719; el quinto grado 384 y el musical 383.603; el sexto grado 8/5 es igual a 404.8 y el sexto grado musical es 406.367; en cuanto al séptimo grado 15/8 es igual a 480 y el musical 487.299; y parecerá hasta increíble que estas tres escalas, tan alejadas como están de la verdad musical, lo estén menos que la cromática que enseñan los físicos en todas las universidades del mundo, pues ninguno de los intervalos marcados por ellos existe en la música.

Si grave es que en los libros de física que se enseñan en las universidades y en los de acústica de los conservatorios se enseñen como verdades musicales esos intervalos de 9/8 y 10/9 que tanto discrepan del verdadero tono 1.122462, peor es aún el problema de los semitonos pues las dos mitades de tono indicadas por los físicos y con frecuencia también por los músicos, no son mitades de ningún tono, y por lo mismo no son verdades musicales.

Indican los físicos como semitonos las fórmulas 25/24 y 16/15, sin darse cuenta de que 25/24 es casi un tercio de tono.

He aquí la demostración: 25/24 sobre Do de 256 vibraciones en un segundo es 266.5; y el tercio de tono sobre el mismo sonido de 256 vibraciones es 266.05.

Ningún esfuerzo es menester para darse cuenta de que 266.5 y 266.05 son casi iguales y 266.5, casi tercio de tono, es el semitono marcado por los físicos!

Un segundo semitono de 25/24 sobre 266.5 es igual a 277.5 y 1/3 de tono sobre el mismo sonido de 266.5 en un segundo es 277. En consecuencia, dos semitonos de 25/24 están muy lejos de producir el tono, pues apenas si llegan a dos tercios de tono. Y con dos intervalos de tercios de tono, con la fórmula de los tercios

de tono 1.039259, se llega a igual número de vibraciones que las que producen dos intervalos de 25/24 llamados erróneamente semitonos por los físicos.

Cuán penoso es que en universidades y conservatorios hayamos estado enseñando durante años y siglos a los estudiantes *intervalos de casi un tercio de tono por mitades de tono*.

El otro semitono que se enseña en física, 16/15, es igual a 10.066, y como el verdadero semitono musical es 1.059463, ningún esfuerzo es menester para demostrar la falsedad musical de los dos semitonos de los físicos y por ello también la de la escala diatónica mayor con las fórmulas que se encuentran en todos los libros de física y los de acústica.

Escala cromática

El análisis más superficial de esta escala demuestra que cuanto dicen los libros de física en relación con los sonidos de ella -de la escala cromática-, es absolutamente erróneo.

La escala que como musical cromática presentan los físicos *no existe en la música*.

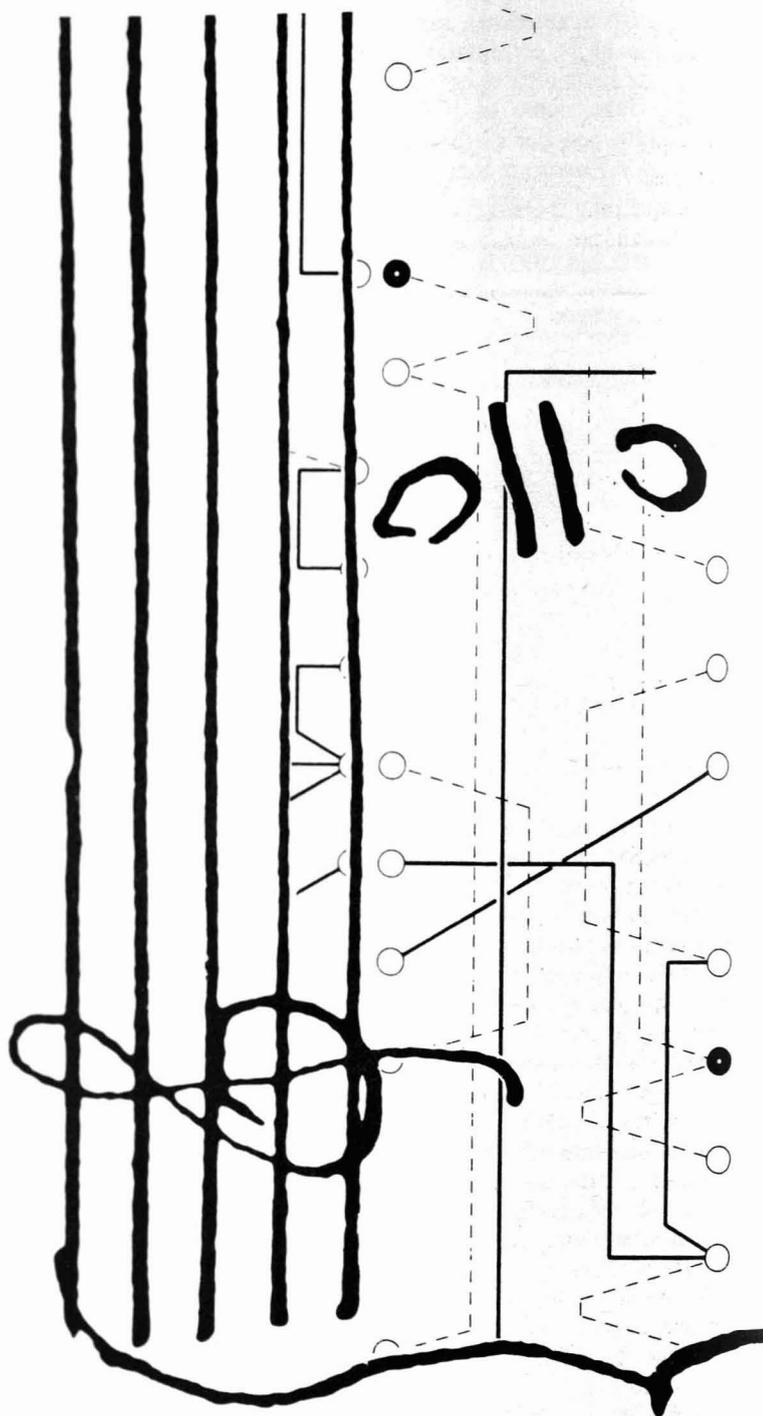
La cromática musical tiene doce grados y la de los físicos diecisiete.

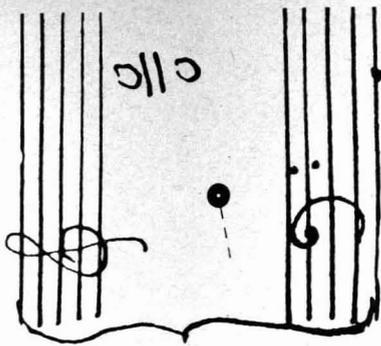
¿Se concibe la posibilidad de que doce y diecisiete sean iguales?

Indicaremos los sonidos que marcan los libros de física como escala cromática, tomando como base la nota Do de 256 vibraciones en un segundo.

	vib.	por	segundo
DO, 256 vib. por segundo			
El DO # de 266.6 vib. por segundo,			
el RE bemo, de 276.5	"	"	"
el RE de 288	"	"	"
el RE # de 300	"	"	"
el MI bemo de 307.7	"	"	"
el MI de 320	"	"	"
el FA de 341.3	"	"	"
el FA # de 355.5	"	"	"
el SOL bemo de 368.6	"	"	"
el SOL de 384	"	"	"
el SOL # de 400	"	"	"
el LA bemo de 409.5	"	"	"
el LA de 444.4	"	"	"
el LA " de 444.4	"	"	"
el SI bemo de 460.8	"	"	"
el SI de 480	"	"	"

ninguno de los cuales existe en música.





¿Cómo pudo ser posible que no se pensara en años y siglos en remediar tales errores?

La verdadera escala musical cromática es de intervalos equidistantes y fue el resultado de la 12ava. raíz de 2, o sea de la fórmula 1.059463 en que se basaron los matemáticos del siglo XVI al crear el sistema musical temperado que está en la práctica —aunque muy imperfectamente— desde el siglo XVIII.

He aquí esa verdadera escala cromática musical:

		vibraciones
Do,	256	
Do #	271	”
Re,	287.4	”
Re #	304.4	”
Mi,	322.5	”
Fa,	341.7	”
Fa #	362	”
Sol,	383.6	”
Sol #	406.4	”
La,	430.6	”
La #	456.1	”
Si,	483.3	”
Do,	512	”

Existe en música una lamentable confusión por el hecho de que los músicos, por error, dan diversos nombres a los mismos sonidos; por ejemplo: la nota Do se llama también Si sostenido y Re doble bemol, lo que proviene de que hemos ignorado que desde Bach hay en la octava únicamente 12 sonidos diferentes y equidistantes.

Curioso es que no obstante los dos siglos y medio transcurridos desde que Bach escribió su “Clavicordio bien temperado” (1722), sigan algunos músicos creyendo que Si sostenido, Do y Re doble bemol son diferentes, lo que demuestra que esos señores ignoran qué es lo que se practica en la música, y la juventud que recibe esas falsas enseñanzas en las aulas de los conservatorios es la víctima de tanta ignorancia.

Cuán cierto es lo que dijo el eminente sabio Jean Cabanne, decano de la Facultad de Ciencias de la Universidad de la Sorbona de París, al presentarme el día de mi conferencia: “Sabido es, dijo, que los músicos, aun los más célebres, no estudian a fondo la parte física de su profesión; e inversamente, los físicos, aun los eminentísimos, no conocen suficientemente los problemas musicales.”

Tengo la esperanza de que con las aclaraciones que estoy formulando, músicos y físicos rectifiquen sus errores, con lo cual se purificará a la vez que la música la física musical.

Tercios de tono

Los tercios de tono que quedaron incluidos en mi experimento, en el cual logré los dieciseisavos de tono, son ya una realidad musical, pues en mi último viaje a Europa llevé el primer piano de tercios de tono que hubo en el mundo, y que es uno de los quince que tengo patentados y que produce tonos enteros, uno; tercios de tono, otro; cuartos de tono, otro; y así siguen hasta los dieciseisavos de tono.

La fórmula matemática para lograr estos intervalos de tercios de tono es 1.039259.

En el Conservatorio de París presenté ese piano de tercios de tono en mi conferencia del día 13 de marzo y una composición mía especial para ese instrumento y que fue tocada por mi hija Dolores.

Por tener importancia histórica, debido es recordar el esfuerzo de Ferruccio Busoni en relación con los tercios de tono.

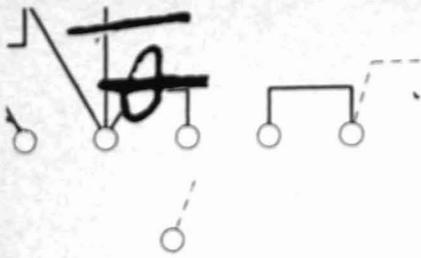
El gran músico, según sus propias palabras, empezó a laborar en ese problema en el año de 1906, pues en 1922 escribió en la ciudad de Berlín, Alemania, esta frase: “Hace dieciséis años que he planteado teóricamente el principio de un posible sistema de tercios de tono y hasta la fecha no he podido decidirme a proclamarlo definitivamente.”

El mismo célebre músico agrega: “Las series de tonos enteros de Debussy y antes de Liszt, son como una esperanza de que el intervalo de tono entero sea llenado con intervalos de tercios de tono aún no existentes.”

Como se ve, declara Busoni que los tercios de tono *no existentes todavía en el año de 1922 son como una esperanza* de que el intervalo de tono entero sea llenado algún día con intervalos de tercios de tono *aún no existentes*.

Las declaraciones del gran músico me llenan de satisfacción, pues Busoni, que fue el primer músico europeo que se ocupó de los tercios de tono, los consideraba en el año de 1922 como algo del futuro, como una *esperanza* para llenar los intervalos de tono entero, y en esa fecha —1922— hacía ya veintisiete años que México, mi patria, con su experimento del año de 1895 en el cual logré los 16avos de tono, había llenado, de acuerdo con las leyes fisiológicas, el intervalo de tono no sólo con tercios de tono, sino también con cuartos, quintos, sextos, séptimos, octavos, novenos, décimos, onceavos, doceavos, treceavos, catorceavos, quinceavos y dieciseisavos, y además, con todos los intervalos que resultan de la división de la octava en 95 partes y en 94, 93, 92, 91, 90, 89, 88, 87, etc., etc.

Y así transcurrieron treinta y tres años después de Busoni hasta que nuevamente se pensó en los tercios de tono en la ciudad de París, en el año de 1949, cuando *Le Figaro* publicó una encuesta para que los músicos europeos opinaran acerca de si había llegado o no el momento de buscar más sonidos para la música; y con ese



motivo Florent Schmitt, el célebre compositor francés, opinó diciendo que sería oportuno empezar a buscar una escala de 18 grados o sean los tercios de tono; y cuando se conoció en México el juicio de Schmitt, tenía yo patentados ya mis quince pianos y construído el de tercios que presenté en un concierto en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Preparatoria (Universidad Nacional de México) el 29 de septiembre de 1949.

Tuve pues el privilegio de que el primer piano de tercios de tono que hubiera en el mundo fuera el mío, así como que la primera composición para ese instrumento basado en los intervalos referidos, fuera también de mi cosecha.

Timbre

Sin contradecir de un modo absoluto las teorías que personalidades eminentes han expuesto en relación con la causa productora del timbre, he formulado la hipótesis de que el timbre depende de la forma que toma el aire ambiente al ser sacudido por el movimiento vibratorio que sale del interior de los instrumentos o de las voces humanas.

Fundo mi hipótesis así: si fuera exacta la teoría sustentada por la casi totalidad de experimentadores, muchas voces humanas e instrumentos se confundirían entre sí, pero que sin embargo no es ese el caso; ¿de qué depende que no haya dos personas con voces exactamente iguales?

¿De qué depende que podamos distinguir el timbre de las voces sin mirar a quienes hablan? ¿No es acaso la forma de los labios, de los dientes, de la bóveda del paladar lo que ocasiona que el aire llegue al exterior de manera diferente entre unas y otras personas?

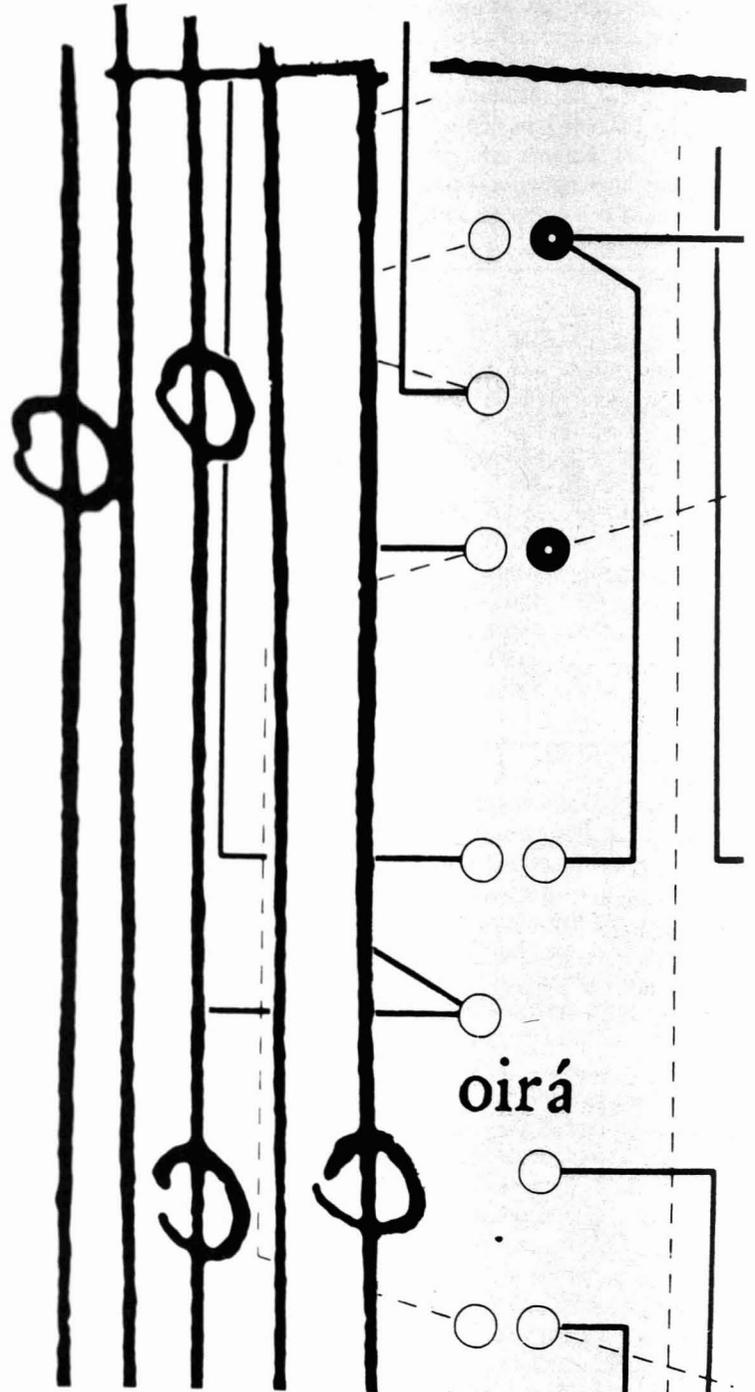
¿De qué depende que un instrumento de aliento en madera o metal, tocado por diversas personas, parezca tener diverso timbre?

¿No es acaso por la conformación bucal, por el grueso de los labios y la calidad de dientes de quien lo toque?

Fenómeno semejante ocurre con los instrumentos de cuerda y de arco, los cuales al tocarlos diferentes artistas cambia la presión en el arco y parecen producir diversos timbres, no obstante que los armónicos que acompañan a los sonidos que producen sean los mismos. El timbre, según yo, depende en gran parte, o en su totalidad, de la forma como el aire ambiente es sacudido.

Si fuera exacta la teoría sustentada por: serios investigadores de renombre que hacen depender el timbre de los armónicos, seguramente que entre los dos mil millones de seres humanos que hay sobre la tierra habría varias personas que, al producir determinados sonidos, fueran acompañados por igual número de armónicos, y sin embargo no hay ni dos personas cuyas voces se confundan de un modo absoluto.

Habrá semejantes, pero no iguales, y lo que pasa con las voces acontece también con los instrumentos musicales.



Ciertamente que en los seres humanos el grueso y longitud de las cuerdas vocales ejerce influencia en el timbre, pero no es sólo eso, sino que también la cavidad bucal, la forma de los dientes, y los labios ocasionan que el aire llegue al exterior de muy diversa manera, o lo que es lo mismo, con diferente timbre.

Producción y propagación del sonido

La ley clásica de la propagación del sonido es: "que el sonido no se propaga en el vacío". Creo que no se ha enfocado debidamente el problema, pues la verdad física es: "Que el sonido no se produce en el vacío y, consecuentemente, si no se produce, es imposible que se propague." El sonido no se produce en el vacío —supuesto que él es el resultado de movimientos vibratorios del aire—, y si se hace el vacío en cualquier cuerpo dejándolo sin aire ¿cómo podría esperarse que el sonido se produjera y se propagara?

En suma: *el sonido no se produce ni se propaga en el vacío.*

El sonido no se produce en los instrumentos

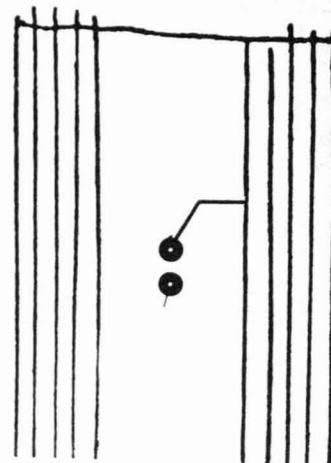
El sonido musical se produce en el aire ambiente, es decir, fuera de los instrumentos. Tómese como punto de comprobación cualquier instrumento de aliento: tubos de órgano, tubos de instrumentos de madera como las flautas, los oboes, los clarinetes, los fagotes, los saxófonos o las trompetas, los trombones y los cornos.

Si se cierran cuidadosamente las perforaciones y se tapa la salida del aire, será inútil que los tocadores de estos instrumentos soplen en el interior de los tubos, pues mientras el aire no sale al exterior el sonido no se producirá.

En cambio, tan pronto como se destape la salida del aire se escuchará el sonido maravilloso.

En los instrumentos de cuerda y arco el fenómeno es semejante, pues al herir la cuerda con el arco se efectúa un desalojamiento del aire semejante al que se produce cuando una columna vibrante sale del interior de un tubo, llega al exterior, al aire ambiente, y entonces el sonido se produce.

Hay más aún: el claxon o bocina de un automóvil es un tubo de longitud y diámetro calculado para producir únicamente determinado sonido y mientras el coche al cual está adherido permanece quieto, la bocina producirá el sonido para el cual fue calculada y no otro; pero tan pronto como el coche empieza a caminar, el aire se agitará y en el acto el sonido que produzca el claxon empezará a sufrir alteraciones en su altura, las cuales aumentarán en razón directa con la velocidad del vehículo; y si otro coche se aproxima en sentido contrario, entonces el sonido que produzca el claxon del coche del experimento subirá más aún, y al cruzarse los dos coches *la altura del sonido que aparentemente es producido*



por el claxon llegará a su máximo; y al alejarse los coches y que el del experimento empiece a disminuir su velocidad, el sonido empezará a descender hasta llegar el automóvil a estar en reposo, y en ese momento el sonido calculado de acuerdo con la longitud y diámetro del tubo, volverá a producirse.

Este fenómeno confirma la tesis de que *el sonido no se produce en los instrumentos*, supuesto que la altura del sonido que se aumenta está en razón directa con la agitación del aire sin cambiar ni la longitud ni el diámetro del claxon.

Este fenómeno es semejante al que se observa en las aguas del mar o de un río con los barcos.

Al caminar un barco, agita las aguas en proporción con su tonelaje; y si se aproxima otro barco, especialmente en sentido contrario, entonces al cruzarse los dos se sumarán sus tonelajes y las aguas se agitarán con fuerza mucho mayor que cuando era un solo barco; y cuando empiecen a alejarse, entonces las aguas empezarán a recobrar su movimiento ordinario hasta quedar enteramente quietas cuando los barcos no las agitan.

Tal es mi tesis en este problema desconcertante: *que el sonido no se produce en los instrumentos sino en el aire ambiente.*

Ley de relatividad de consonancias y disonancias

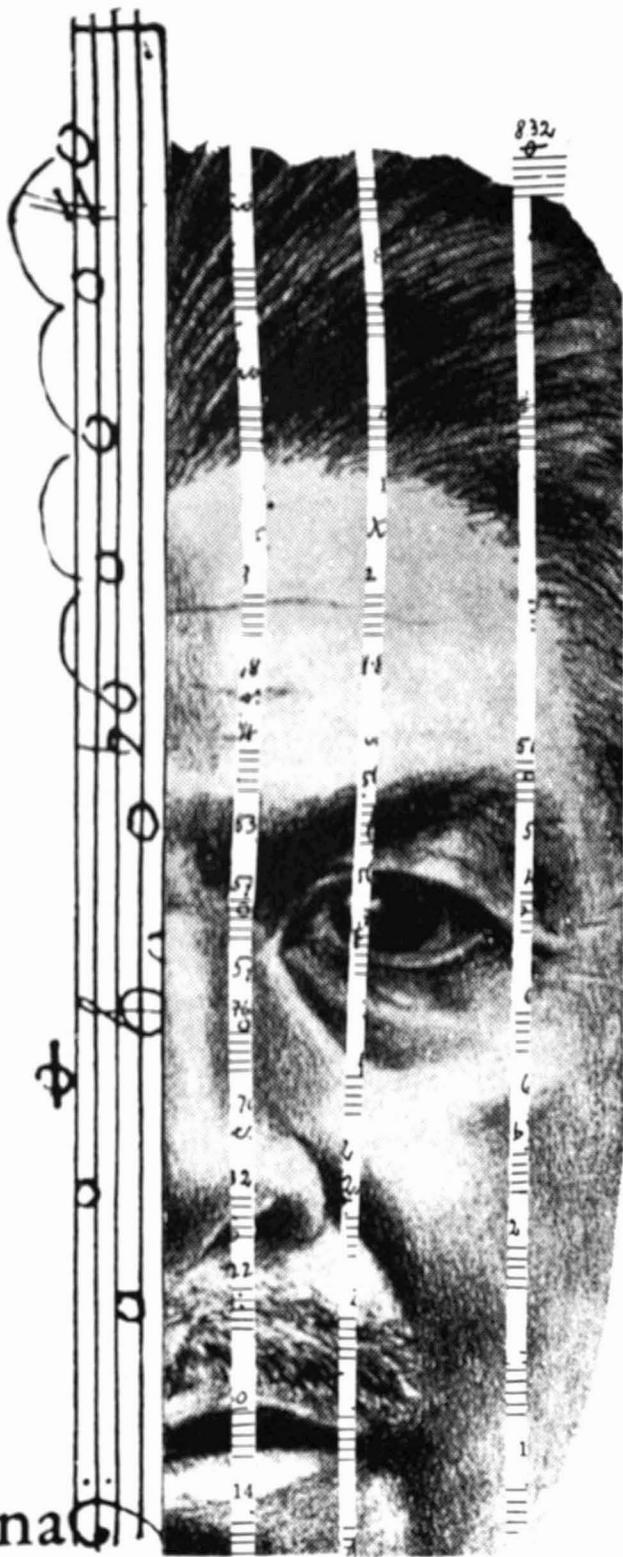
Otro de los grandes problemas de física musical es el que se refiere a la ley de *relatividad de consonancias y disonancias*, y que se basa en el fenómeno físico de los nodos; la consonancia o disonancia de un intervalo está en razón directa con el número de nodos que intervienen en la producción de él, de tal modo que el intervalo que resulta con un solo nodo —la octava— es más consonante que el que resulta de dos nodos —la quinta— y ésta, a su vez, es más consonante que el que resulta de tres nodos —la cuarta—, etc.

Basándose en ese fenómeno he formulado una serie de escalas físicamente puras y que son tanto más consonantes cuanto más cerca están de la base productora de los armónicos. Por ejemplo: la escala de armónicos 3, 4, 5, 6, es más consonante que la que resulta de los armónicos 4, 5, 6, 7, 8; y ésta, a su vez, es más consonante que la de 5, 6, 7, 8, 9, 10; y así siguen disminuyendo las consonancias a medida que se alejan de la base productora de los nodos, pues menos consonantes que las escalas marcadas antes, serán las formadas por los armónicos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 o bien por 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.

Estos sonidos empleados en forma melódica, es decir, en sonidos sucesivos, o en forma armónica, sonidos simultáneos, podrán oírse ya muy pronto, pues estoy terminando experimentos acerca de la destemperación de la música, problema que se sabe que se está estudiando en Rusia desde hace sesenta años sin que se haya anunciado que el problema haya sido resuelto.

Hace años que el compositor francés Darius Milhaud hizo una

afina



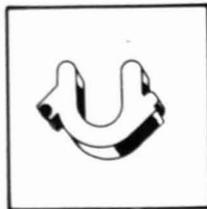
visita a los laboratorios de Abramhoff en Rusia, y se asombró al oír cuatro pianos —los cuatro de semitonos, pero afinados a distancia de $1/8$ de tono entre cada uno de ellos—; el referido compositor quedó tan maravillado de aquel experimento, que dijo en *Le Menestrel* de la ciudad de París que reclamaba para él, el honor de haber tenido el privilegio de dar semejante noticia a la Europa central; y ¡cosa curiosa! cuando Milhaud se consideraba tan honrado por el simple hecho de comunicar aquella noticia, antes de ello tenía yo no sólo los octavos de tono, sino los dieciseisavos, y no en un laboratorio, sino en instrumentos musicales; y aún había dado ya conciertos con composiciones mías y de mis discípulos, en las cuales se habían empleado cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

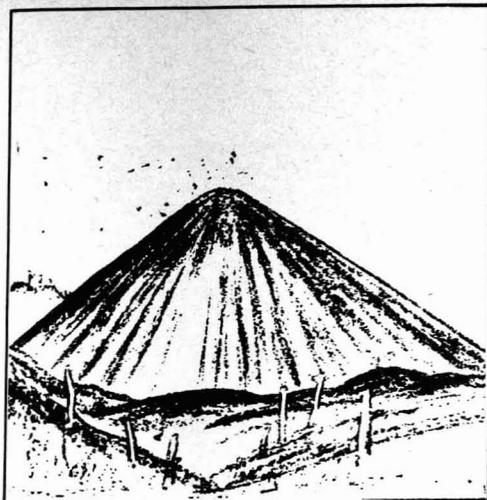
Sonidos musicales producidos por el corazón humano

Ignoro si algún físico o músico ha hablado alguna vez del fenómeno maravilloso de los sonidos musicales producidos por el corazón humano.

Cuando supe que el corazón producía vibraciones a razón de cuatro por centésimo de segundo, deduje en el acto que ese número de 400 vibraciones en un segundo quedaba incluido en el ciclo de los sonidos musicales. Asistí a un hospital para ver las demostraciones y poder ver gráficamente los lineamientos de las vibraciones producidas por el corazón humano. Cuatrocientas vibraciones por segundo equivalen exactamente al SOL sostenido de la escala de los físicos sobre la nota DO de 256 vibraciones por segundo. ¿Será sólo el corazón humano el que produzca sonidos musicales o bien serán todos los seres de la creación afectados por el mismo fenómeno? Esto abre un campo maravilloso para futuras investigaciones de física y de fisiología y aun parece posible formar una escala musical a base biológica. Una base para la explicación física de un fenómeno psicológico absolutamente desconocido: la simpatía o la antipatía entre dos seres de igual o diferente sexo y que pueden llegar hasta el amor o el odio, es el instrumento musical conocido con el nombre de viola de amor, el cual tiene catorce cuerdas: siete superiores y siete inferiores, afinadas tanto unas como otras con las notas RE, FA, LA, RE, FA, LA RE.

En ese instrumento se tocan únicamente siete cuerdas —las superiores— y las inferiores vibran al unísono por simpatía; y creo que cuando los corazones de dos personas de igual o diferentes sexo laten exactamente con el mismo número de vibraciones por segundo se produce entre ellas, por un fenómeno de física, la simpatía y aún el amor, si la concordancia es absoluta; e inversamente, si la concordancia discrepa, entonces se produce el fenómeno de los batimientos tan conocidos en física y que posiblemente ocasionen el odio y la antipatía.





DIALOGO CON EL DR. ATL (ENTREVISTA DE RAFAEL HELIODORO VALLE)

La pintura es una rueda que está sujeta, química y biológicamente, a un ritmo que no se puede modificar. La pintura tiene una unidad histórica, una unidad absoluta.

— Las mujeres han conservado su independencia mental, a pesar de los hombres, y está muy bien que ahora se les concedan derechos políticos en varios países.

— Creo en que la Atlántida existió y no está remoto el día en que al otro lado del Atlántico encuentren un pedazo de piedra con algunas figuras de la civilización náhuatl. La Atlántida es un conjuro sacerdotal.

Habla el Doctor Atl, pintor que tutea al paisaje mexicano, descubridor de las ruinas de Cuicuilco, expropietario del Paricutín, conversador fascinante, cuentista exlíder de los obreros mexicanos, periodista, alquimista.

Le encuentro en su estudio, en su laberinto pictórico con sus barbas que cada día le asemejan más a Leonardo, con su anchuroso mundo poético, preparando el té, legítimo té que —según dice— le ha enviado desde la India un amigo hindú. Acaba de publicar *Un grito en la Atlántida* poco después de que en esta capital han aparecido el de Luis León de la Barra, el de Merejowsky y *La Atlántida de Platón en los cronistas del siglo XVI* por Ida Rodríguez Prampolini.

— ¿Pero es que la Atlántida existió? —digo iniciando el diálogo y echando una mirada en torno, sin poder reprimir otra pregunta:

— ¿Conque es de aquí de donde salen todas esas llamas?

— El gobierno inglés publicó la noticia de una expedición en la que se encontraron cinco Atlántidas, desde España abajo del Golfo de Vizcaya al Norte de Escocia. El submarino "Tudor" efectuó un recorrido de cuatro mil millas náuticas, con geólogos (Hashley Hodgson a la cabeza) que exploraron el fondo del mar a 400 pies de profundidad y hallaron objetos de piedra y restos de muchas ciudades. . .

— ¡Yo creo que no hay tales restos!

— A pesar de que no sé griego —responde— tal vez por eso le atiné. . . Aquí tiene usted mi libro último. . . Como usted va a ver aquí, Delacroix hizo varios sondeos y dedujo que había encontrado ruinas de ciudades. No hay duda —dije— que la leyenda de Platón tuvo un punto de verdad, pero no sé dónde está. Yo no digo dónde.

— En la Edad Media se hablaba de algunos países de fantasmagoría.

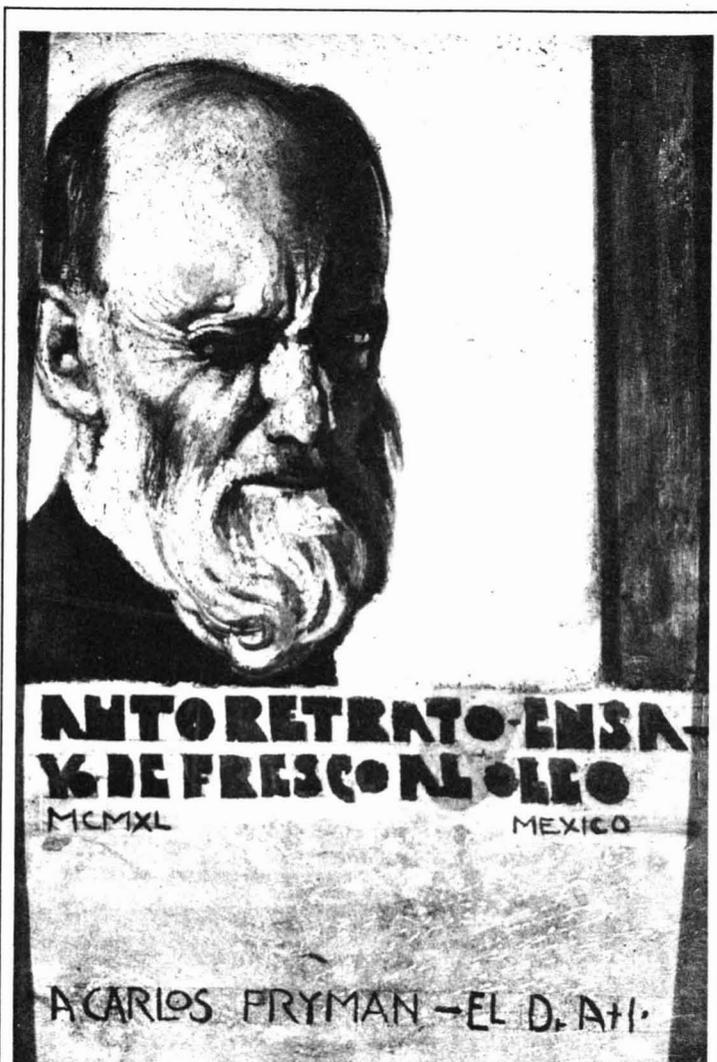
— Hubo muchas referencias hasta ayer por la mañana.

— ¿Por qué tanta inquietud por encontrar la Atlántida?

— Usted es el primero que me hace la pregunta y aquí tiene usted la contestación. ¡La Atlántida es un conjuro sacerdotal!

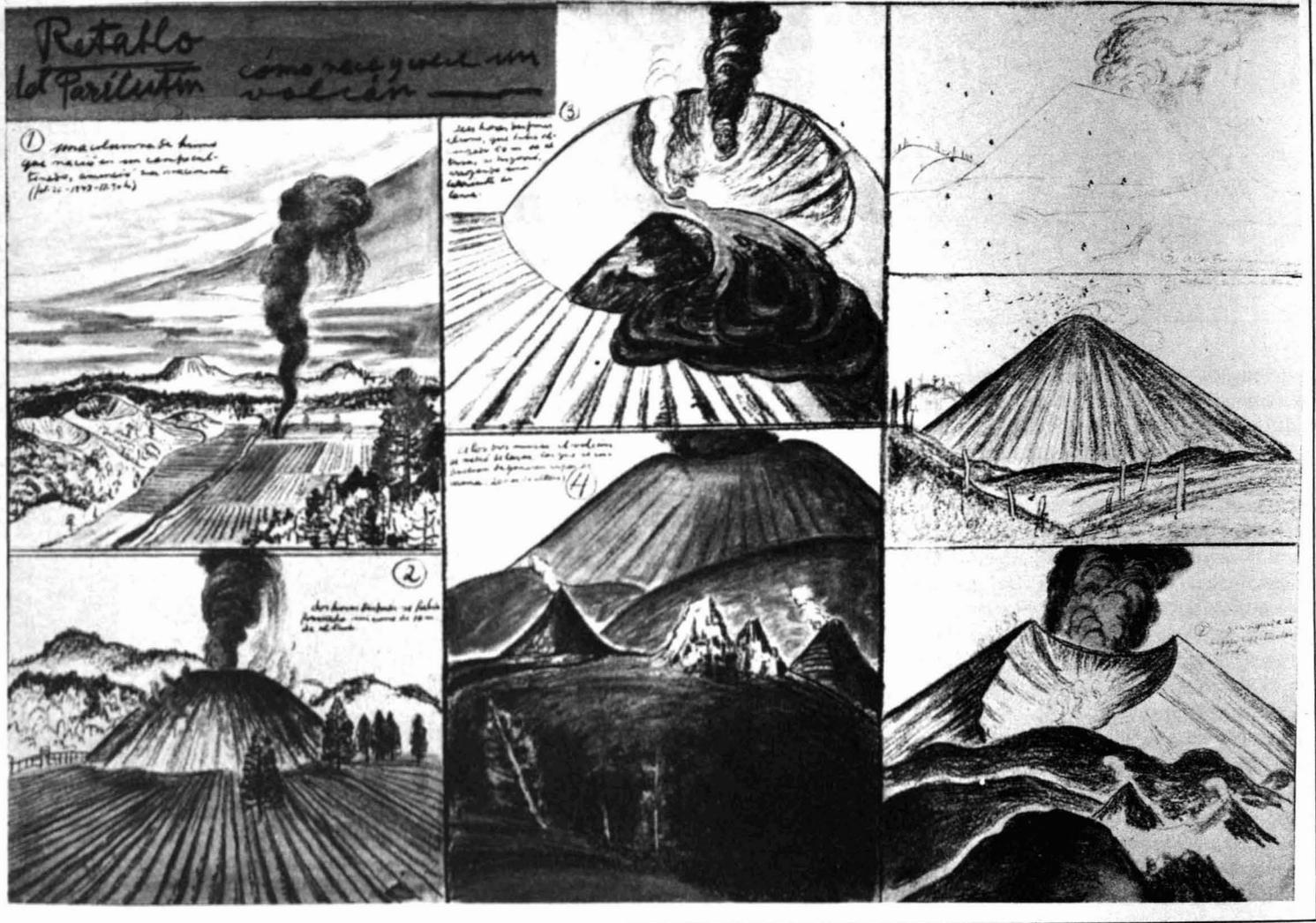
— Debe usted haber leído muchos libros para escribir el suyo.

— Se han dicho tantos disparates, puros disparates. Una vez, en París, escuché una conferencia en la que abundaban. Cuando



Autorretrato

Retablo del Paricutin



regresé a México empecé a aprender tepezteco y le dije al más viejo de los indios —un indio que no sabía leer pero que tenía vasta cultura: “¿Qué quiere decir Atlántida?” El indio se rascó la cabeza y me dijo: “Señor, la verdad... ¡es muy difícil! Pero... en fin... “donde nos agarramos del agua”. Los indios, al hablar de los antiguos, dicen que los corrieron de unos lugares!”... ¡Caray! Me entusiasmé... Le pregunté a Pepe Terán, un hombre muy simpático, muy inteligente y un excelente amigo, si había estado en Italia, y entonces me dio un libro de uno de esos de cincuenta mil que hay sobre la Atlántida y empecé a buscar... Pero en los Estados Unidos hallé centenares de libros, los pedí y me los mandaron. En mi convalecencia los leí y de ahí ha salido el mío.

¿Cuál es la tesis fundamental?

— Que siendo rigurosamente náhuatl la palabra Atlántida, los hombres que la habitaron posiblemente hablaron ese idioma. Y si los expedicionarios encuentran aunque sea un fragmento de piedra con figuras de la civilización náhuatl, el libro me va a convertir en profeta.

— ¿No se conoce el resultado de esa expedición?

— Le he escrito al embajador inglés, pero aún no tengo noticias.

Luis Garrido afirma recientemente que una expedición de los Estados Unidos irá a los lugares en donde la leyenda sitúa a la Atlántida.

— ¡Pero debe haber algunas palabras en clave!

— Hay cuatro palabras griegas, que no son griegas en su origen y

que tienen la radical “atl”, que quiere decir agua, y sólo la náhuatl, y no otra lengua, la tiene.

— América es un vasto campo para esa investigación y tienen que explorar las vastas aguas que hay al Oriente.

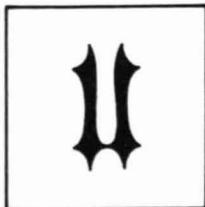
— Será México, al final de cuentas, quien les dio la civilización. Espero que esos sabios encontrarán algo concreto.

— Y de todos esos libros ¿cuál le ha llamado más la atención?

— El más completo, el que está hecho con más reposo, es el de Armando Vivante. Me interesan también los de J. Imbelloni y el de Merejkowski. El último de ellos tiene un soplo de inspiración que me sacude, algo así como *Rendición de Espíritu* de Juan Larrea, aunque no estoy de acuerdo con muchos de sus conceptos; pero éste de Larrea es un libro fantástico, muy bien trazado, muy bien escrito.

— ¡Pero científicamente se ha probado que la Atlántida no existió! Han medido hasta el fondo del mar, en gran parte del Atlántico, y no han encontrado rastros. Paul Rivet ha dicho en alguna ocasión que exploró el fondo del mar entre las Azores y las Antillas, dentro de la hipótesis que sostiene que esas islas fuesen restos de la Atlántida.

— Hay que leer la enorme cantidad de libros que se han escrito sobre el tema. Son como cinco o seis mil. Cuando empecé a escribir mi último libro, quise hacer algunas consultas en la Biblioteca Nacional ¡y qué desorden! Nadie pudo darme un libro siquiera, y entonces escribí a la Smithsonian, en Washington, y de



allá me mandaron inmediatamente veinte volúmenes con un mensajero especial, que ni siquiera me pidió recibo... Me he dirigido también al gobierno británico pidiéndole que los sabios ingleses estén alertas para que se fijen si aparece allá o en alguna otra parte de Europa alguna piedra arqueológica que coincida con alguna de América, a fin de establecer correlaciones. Por el momento la palabra "atl" y la palabra "Teotihuacan" son huellas.

— Me acuerdo muy bien que usted escribió, hace algún tiempo, en una revista de esta capital, un cuento en que describía una excursión por el Ajusco y que en ella encontró al hombre de la Atlántida... Es posible que algo del dinero que están prestando los Estados Unidos para la defensa continental, lo destinen a esta clase de investigaciones.

— El dinero que ese país ha dado para estudios arqueológicos y antropológicos ha prestado grandes servicios; pero es deplorable que algunos de sus investigadores cometan errores.

— En lo que se refiere al estudio de las culturas mayas, nos han brindado frutos de primer orden. Hay unos libros de extraordinario valor, como ese que la Institución Carnegie editó sobre el "Templo de los Guerreros".

— Este hallazgo reciente en Bonampak, Chiapas, es algo prodigioso y compite con la pintura de cualquier época. Se parece por su composición, por el movimiento extraordinario y por el espíritu, a las cosas etruscas.

— Los pintores están interesándose mucho por los estudios arqueológicos y algunos de ellos corren el peligro de terminar siendo arqueólogos.

— Insisto en que la pintura es una rueda, que está sujeta, química y biológicamente, a un ritmo que no se puede modificar.

— Usted ha afirmado alguna vez que la pintura tiene una unidad histórica.

— Sí, una unidad absoluta.

— ¿Es que la pintura mexicana es algo diferente?

— La técnica no ha variado desde que nació la pintura, Rivera ha dicho las cosas bien.

— Pero se insiste en decir que los materiales modifican la pintura.

— Sin duda que la modifican... Yo sé química y no se ha logrado ningún mejoramiento; los materiales pueden ser otros, pero insisto en que la técnica continúa siendo la misma.

— ¿Qué le parece la nueva Comisión de la Pintura Mural, que ha fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes?

— Eso es peligroso; es una dictadura...

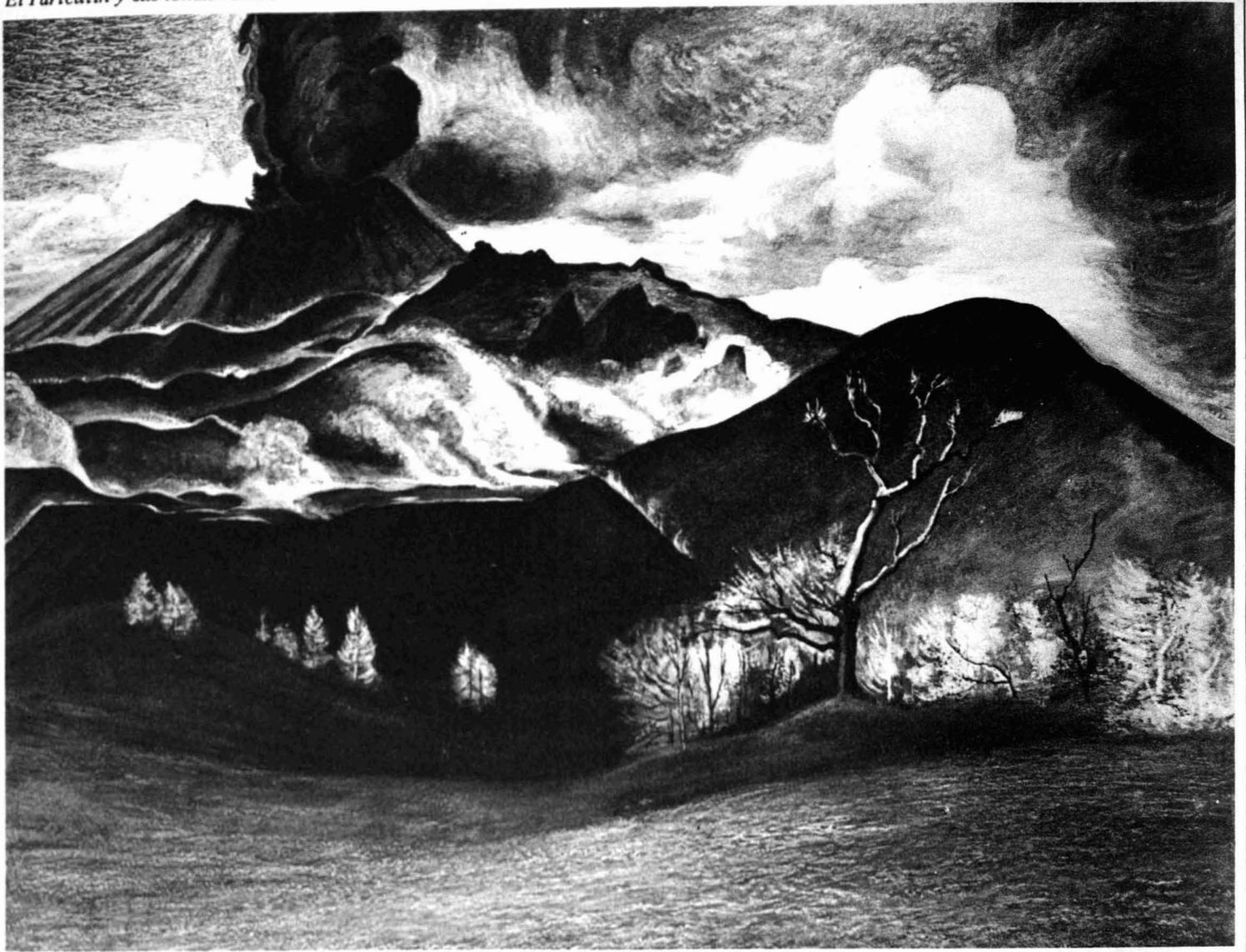
— Se ha dicho que usted pintó murales antes que otros pintores de hoy.

— Por ahí lo dice Siqueiros. En 1902 mis actividades se habían encendido en la Academia de Bellas Artes. Hice un friso en ella y lo mandaron borrar...

— ¿Cuál era el tema?



La erupción llega a las nubes



— Un señor Olavarieta regaló unos cuadros... Era Subsecretario de Instrucción Pública don Justo Sierra y se me ocurrió hacer un friso en el que aparecía el donante. Era un friso de 27 metros de largo por 3 de alto.

— Ya habrá visto lo que se sigue descubriendo en los muros del ex convento de Huejotzingo.

— Lo que allí se hizo para destruir esos murales no es nuevo. Eso ha sido universal. Lo mismo en Grecia que en la Italia, que en Francia... La barbarie es universal. Que sencillamente, no les gustaban. En Florencia descubrieron no hace mucho un mural de Andrea del Sarto. En todas partes se cuecen habas. Usted habrá visto también lo encontrado en el ex convento de Actopan. La técnica es de origen italiano y se ve que son reproducciones de grabados. La influencia italiana en la arquitectura de México fue en ciertos casos más fuerte que la española. Fijémonos en que en España no hay cúpulas y en México habrá unas 20,000.

— Usted hizo alguna vez un inventario a ojo de buen cubero de las iglesias hispano-mexicanas.

— ¡Sí, señor! Don Justo Sierra me dijo que quería que yo hiciese ese inventario, bajo un punto de vista físico y artístico. Lo preparé en dos volúmenes de más de 700 páginas cada uno, pero se han perdido, y por más que se les busca...

— ¿En qué zona el número de las iglesias es mayor?

— En el Estado de México. Son alrededor de 1,800. Luego sigue

Puebla con 1,600. Hubo una época en que fabricaban de 60 a 80 templos, iglesias, capillas, por año... Por eso es que no tenemos carreteras y acueductos. Los franciscanos se detenían en un lugar, clavaban una cruz, y otra y otra, en su viaje a California, y en toda esa ruta fueron dejando iglesias y capillas, preciosas entre paréntesis, hechas con un gran gusto y con una personal concepción del paisaje. Las iglesias de los campos son verdaderas flores en un jardín; son floraciones de la tierra; eso lo digo yo en unos de mis libros. Hoy vale uno de ellos 1,600 pesos y al darme cuenta de ello en una librería le dije al librero: "¡Oiga, amigo, por 1,600 pesos vuelvo a escribir otro libro!"

— ¿Ya no escribirá usted más sobre arte mexicano?

— Mi próximo libro se llamará *Cómo nace y crece un volcán*. Me ha costado mucho trabajo y mucho dinero. Toca todos los aspectos que ofrece el Parícutin, hasta el aspecto humano; será un libro espléndido como para darles en la cabeza a los sabios.

— ¿Y cómo se hizo amigo del Parícutin?

— Llegué cuando tenía cinco días de nacido. Mi amistad con él estuvo a punto de causarme la muerte, pues los gases que de él se escapaban me intoxicaron. He vuelto a la vida milagrosamente y me siento más joven que nunca.

— ¿Quieres usted ofrecerme una taza de café?... ¡Si de Veracruz, mejor! Ahora está de moda el café presidencial.

No le daré café, pero tengo un té hindú, y usted sabe que el



① *una columna se hizo
que naciera con la postal.
Entero, amoro en naciendo
(H... 1903-1904)*



té, como el vino, cuanto más viejo, es más delicioso.

(La luz solar invadía el estudio en que el Doctor Atl se ha instalado. Le vi entrar a la cocina, y puso a hervir el agua, mientras tarareaba una canción, silbándola.)

— ¡Ah! —dijo, lanzando un grito—. El presidente municipal de San Juan Parangaricutiro, me dijo aquella vez: “Doctor: en la mañana siguiente al nacimiento del volcán, levantamos un acta.” ¡Es un documento único en la historia universal de la geografía! Y en el acta se le puso el nombre, después de hacer consideraciones históricas, tradicionales, familiares. . . Es un libro descriptivo el que estoy preparando sobre el volcán. Nada tiene que ver con ese libro que ha publicado el Instituto de Geología, en que las ilustraciones son pésimas y lo único bueno es el estudio petrográfico. ¡Yo quiero hacer el estudio psicológico del volcán! . . . Este año escribiré cinco libros. . . Aquí tiene usted los originales.

— ¿Cuáles son?

— Uno es sobre el suicidio.

— Hay una película de Chaplin que ha sido prohibida en los Estados Unidos porque no habla mal del asesinato.

— Eso no creo que tenga importancia en México, porque. . .

— ¿Y cómo le nació ese volcán en la mente?

— La naturaleza me ha puesto en las manos un volcán; y me ha dicho: “¡Dibújalo, píntalo, ámalolo! . . .” ¡Y aquí está el libro! Me acuerdo de aquella vez en que tuve el gusto de saludar al Strómboli en erupción.

— ¿Y estas pinturas?

— Como usted ve, el Parícutin es “la divina garza” para mí. Aquí tiene usted el té. Le advierto que este té procede de una de las provincias del norte de la India y que me lo ha regalado un chino.

— Usted siempre enamorado de China y de los chinos. . .

— Estoy ahora estudiando la escritura china, no para escribir en chino, sino para leer algunos poemas. Primero hay que fijarse en el paisaje caligráfico, luego en el sonido, y luego entender el poema. . .

— ¿Usted ha estado en China?

— Era yo muy “chamaco”. Estuve en Pekín y todavía estaba la Emperatriz. Yo entré al palacio imperial y robé lo que pude, pero sólo me quedé con un *pendantif* de jade, que me robaron durante la revolución mexicana. Recuerdo muy bien que durante el saqueo del palacio imperial, entraron los húsares alemanes. Eran los días de los *bóxers*.

— ¿Y este libro?

— Es el texto chino-inglés de *Wit, wisdom and written characters* de Rose Kuong. Estas letras dicen, fíjese muy bien: “¡Si todos los días lavas y peinas tus cabellos y luego tu corazón, serás un sabio!” Este aforismo es de cuatro mil años antes de Cristo, cuando ya los chinos conocían el pincel. Hace mil doscientos años que apareció en China el primer libro impreso.

— Pero no en caracteres móviles, por supuesto.

— Naturalmente. En el siglo XI de nuestra era, sin embargo, dice una vieja crónica que Pi-Shang inventó los caracteres móviles en China.

— Me tomaré otra taza de té. . .

— Para preparar el té hay que saber alquimia.

— Como para preparar el “mole de guajalote”, y cada cocinera, usted lo sabe mejor que yo, prepara “su mole”.

— Si este país se salva, será por la mujer. Todas tienen las mismas cualidades. La civilización no ha logrado prostituirla.

— ¡Pero entre ellas no hay pintores, haciendo la salvedad de Suzanne Valadon en Francia, María Izquierdo en México y Julia Codesido en el Perú!

— No hay pintoras, porque el hombre las ha aplastado. Como son madres están en prisión siempre. Pero en otro sentido hay mujeres de primera línea.

Rafael Sánchez de Ocaña acaba de advertir que son pocas las escritoras que en Hispanoamérica se han ocupado de los temas cervantinos.

En los tiempos actuales se le ha dado la gloria a Mme. Curie.

¡Pero se han olvidado del viejo Curie!

— Ha habido cierta tendencia para oscurecerlo. La verdad es que ella era su ayudante. Hasta en la película aparece como un pobre diablo. A ella la conocí muchísimo en París, como conocí a Metchnikoff. Todas las mañanas Curie se levantaba muy temprano e iba a comprar al mercado las verduras. En esa época había en París muchos poetas, matemáticos, filósofos. . . Las obras de Henri de Poincaré eran las más leídas. Poincaré, el poeta de las matemáticas. Eran los tiempos en que los periódicos de Francia eran una maravilla. . . Vivían en París muchos de los escritores hispanoamericanos más importantes. Entonces traté a Paul Fort, quien tuvo la atención de hacerme una visita en Boulogne-sur-mer. Yo vivía entonces en un abandonado salón de cine. Al día siguiente me llevó a presentarme a los periodistas, y me acuerdo muy bien que cuando todos los periódicos de París daban la noticia de mi llegada, en aquel amanecer yo carecía de un céntimo, y le pedí a la mujer de la esquina que me permitiera leer uno de los periódicos, y hasta que le dije que yo era el Doctor Atl, de quien hablaban ellos, me permitió leer. Yo fundé poco tiempo después un periódico en París, y Paul Fort, que ya era el príncipe de los poetas franceses, era uno de los colaboradores. Es un periódico que ahora es muy difícil de conseguir. Es una rareza bibliográfica.

— ¡Por entonces no aparecía Picasso en la escena!

— Picasso es la síntesis de la mixtificación. Yo le conocí muy bien. Es un gran comerciante. Me extraña que gentes tan inteligentes como Juan Larrea le elogien a cada rato. La verdad, mi querido Valle, es que después de los impresionistas no ha habido nada en Francia que valga la pena.

**JUSTINO
FERNANDEZ**

LA MIRADA DE JULIO CASTELLANOS (1905-1947)

La muerte repentina de uno de nuestros más destacados pintores ha venido a revelarnos el sentido de su valiosa, si bien escasa, obra. Puede decirse en verdad que Julio Castellanos es uno de nuestros pintores, porque pertenece en cuerpo y alma a nuestro tiempo y, además, a un tiempo nuestro, mexicano. Es un pintor destacado porque las firmes y finas calidades de su obra, enraizada en las corrientes contemporáneas de la pintura, son inconfundibles, distintas a las de otros, porque su expresión tiene un acento muy personal y una consistencia que le da categoría clásica. Su obra, por su calidad, contribuye al justo prestigio de que goza actualmente la pintura de México.

¿Cómo es que la muerte puede ser reveladora del sentido de una obra? Porque al permitirnos abarcar la totalidad de una vida, nos obliga a descubrir su ser más auténtico, para encontrar su sentido, de modo que lo tenga para nosotros, para el espectador. Obliga la muerte, digo, porque siendo una situación límite, en cierto sentido, no deja ya salida a lo que pudiese ser aún el artista, pero, en cambio, en cierto sentido también, abre la posibilidad de la comprensión de su obra, de su vida, de su muerte, en total. Es el momento en que el crítico tiene que hacer forzosamente un alto para revisar su propia situación, su relación con el artista; el momento en que entra más a fondo en diálogo con él, a través de la obra que ahí queda; así cuando el arte es arte, vive en él su creador y siempre es posible el diálogo, la comunicación, la convivencia. No es casual que se tenga que pagar con la muerte la comprensión de la obra, de sí mismo; se muere y se nace al mismo tiempo, en diversos sentidos, para los demás. Es profundo Sartre cuando dice que la muerte "es el triunfo del punto de vista de los otros sobre mí mismo" y que "estar muerto es ser presa de los vivos".

Cualquiera que haya sido la preparación de Castellanos antes de 1925, la adquirida en la antigua Academia de Bellas Artes y, por su cuenta propia, su viaje a Europa, principalmente, y a Sud y Norteamérica, debió enriquecer su visión y llevarlo a la comprensión de lo que el arte es, pues de 1930 en adelante comienza la verdadera historia de Julio Castellanos, un hombre fino, sensible e inteligente que no sucumbió a lo fácil e inmediato, sino, más bien, se replegó sobre sí, para poder expresarse depuradamente, con el mayor conocimiento posible, pero con la conciencia de la duda de lo que a todo hombre debe importar más, su propio ser y el Ser.

La serie de cuadros que pintó entre los años de 1930 a 1933, en que intervienen importantemente las figuras desnudas (*Tres desnudos*, 1930; *Madre e hijo*, 1932; *Las tías*, 1933; *El baño*, 1933), expresan ya la actitud reflexiva de Castellanos, así como sus firmes y gráciles líneas revelan su pensamiento definidor y las ricas calidades de su materia pictórica, su exquisita sensibilidad. Además, la serenidad de sus figuras y las estructuras de sus composiciones sólo podían provenir de un espíritu clásico, sin



Autorretrato

U



El diálogo. 1938

que quiera decir frialdad o estatismo interior, sino modo de ser, austero, controlado, refinado, profundo. En ese ambiente introdujo los tipos, la vida familiar del pueblo mexicano, pero desnudo insisto, de oropeles policromos, revelándola en su más profunda interioridad. Así superó desde un principio el pintoresquismo en boga y mostró con recatada emoción su propio y equilibrado espíritu.

Las pinturas murales en la escuela "Melchor Ocampo", en Coyoacán (1933), de tan sabia composición, de formas y color tan personales, fueron su segundo paso importante y el primero en que cuaja su expresión en figuras ya inconfundiblemente suyas; allí principia la creación de un mundo extraño, mezcla de inocencia y expectación, en el cual los niños, que amarran y "mantean" a un cura que se desdobra en tremendo demonio, juegan, pero sin reír, llevando a cabo su tarea, aun la de hacer burla al diablo que sujetan, con una austeridad que aterra. El magnífico dibujante que para esas fechas ya era Castellanos luce en este mural, de intención apocalíptica, cuyo mensaje es: dejar que la inocencia, los niños, sujeten al demonio. Por otra parte, ¿no está allí ya explícito el quiebre del artista, en cierto sentido, con la tradición y al mismo tiempo su sentido renovador? Otros pequeños tableros contienen otros juegos infantiles: *El pescadito*, *El caballito*, pero estos niños de Castellanos no ríen jamás, muestran sus rostros vagos, estúpidos, sus miradas atónitas, sin gozo, que no dan razón de su jugar.

Otra obra mural de Castellanos quedó incompleta en la escuela "Gabriela Mistral" (antigua Garita de Peralvillo, 1934), proyecto que inició al parejo con otro de Juan O'Gorman en el mismo lugar, y del cual sólo quedó en pie un fragmento: un caballo y un hombre.

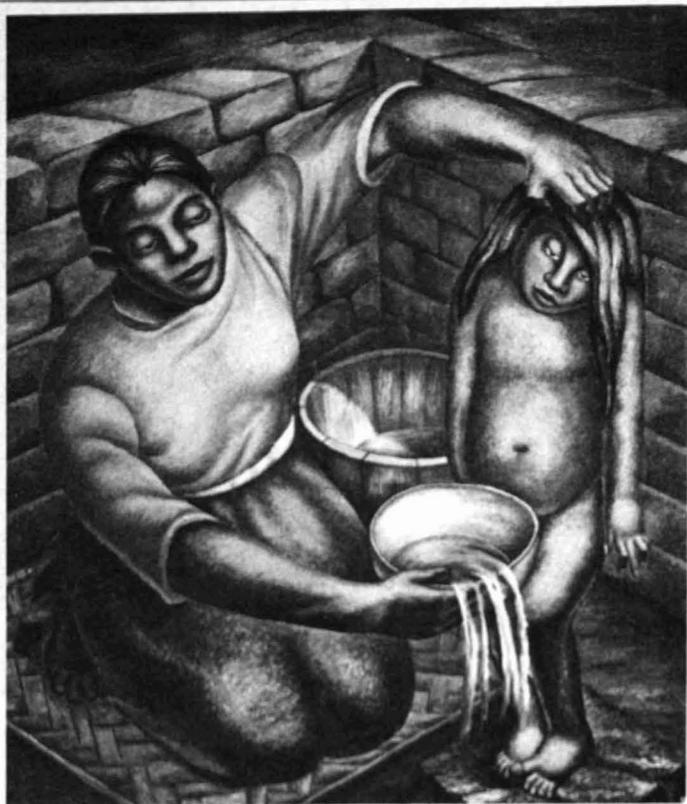
En 1935 apareció una extraordinaria litografía del pintor, *Cirugía casera*, en la que el talento, la sensibilidad y la mano maestra del dibujante dan forma a una composición con dos figuras, una limpiándole un ojo a la otra. Vida del pueblo mexicano una vez más, en su realidad de verdad, sin subterfugios.

Todavía estaba fresca la pintura cuando vi en el taller de Castellanos su primer gran cuadro, *El diálogo* (1936), diálogo entre un soldado y una mujer, sentados en un catre, en una habitación, ella desnuda; el mismo mundo poético del artista, los rostros atónitos, el del hombre en expectación, la mujer cubriéndose o descubriendo su pudor ante la mirada absorta de su compañero en actitud impasible; mundo extraño en que el sexo no parece sino como una misteriosa, imperceptible interrogación.

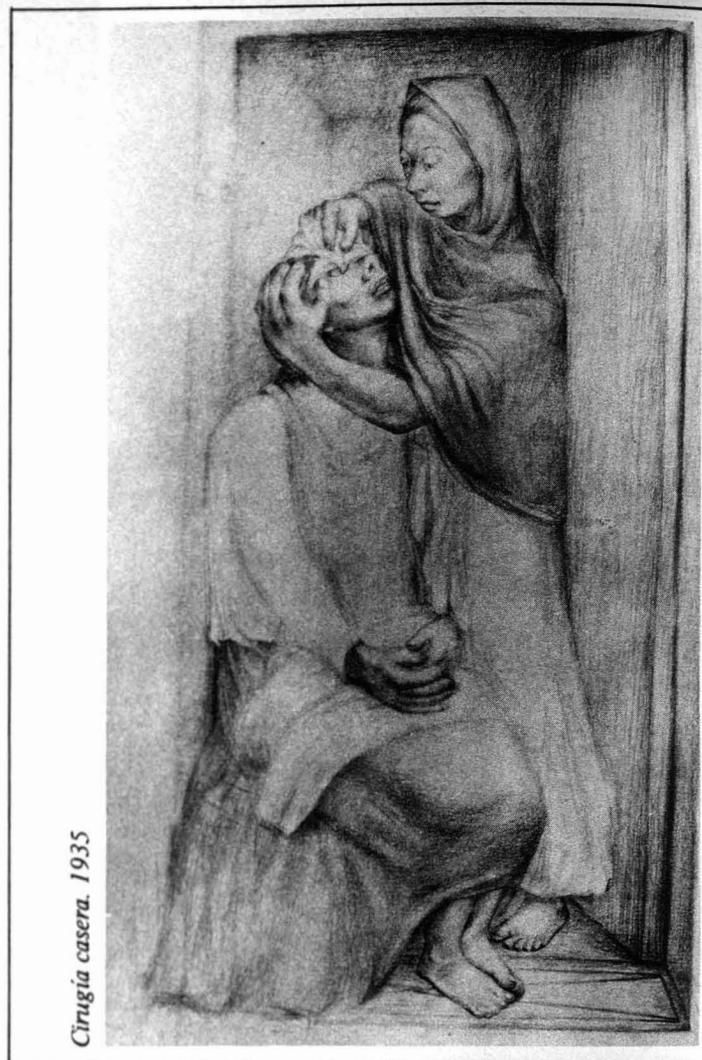
El baño de San Juan (1939) es una pequeña obra maestra. En realidad Castellanos dejó eso, unas cinco o seis obras de primerísima calidad; compuesto clásicamente, todo él está poblado de seres activos e impasibles a la vez, de miradas insulsas, de huellas humanas, de misterio de vida, de vida indiferente que no sabe lo que es y cuya interrogante queda expresada simbólicamente en una



Madre e hijo. 1930



El baño. 1933



Cirugía casera. 1935

figura de mujer, de pie con el cuerpo semicubierto y el rostro también.

En *Los robachicos* (1943), el sentido metafísico, extrañamente trascendental, es más agudo; ángeles que roban niños, que los llevan más allá mientras los padres duermen y sueñan, quizá; ángeles de este mundo que miran a lo lejos, más allá.

Julio Castellanos presentó dos obras en la Exposición Nacional de 1946, en el Palacio de Bellas Artes: *La lluvia* y *El bohío* fueron, puede decirse, una reaparición. En el primer cuadro los niños de miradas absurdas contemplan la lluvia, sin mojarse, desde un zaguán, transmitiendo su recóndito placer, su curiosidad, su gusto, ante el fenómeno natural. *El bohío*, obra de mayor complicación, es digna compañera de *El baño de San Juan* pero aquí la escena es tropical. Clásicas diagonales la estructuran y una gran curva la remata en la parte superior, con originalidad. Vida de tierra caliente, distinción entre naturaleza y humanidad, gestos y expresiones indiferentes, vaguedad, imbecilidad o locura, frente a unos niños que van en pos de gigantescas mariposas. Depuración de lo pintoresco, potenciación de la realidad, vida biológica con posibilidades de humanización por la poesía; mundo deslumbrante y maravilloso que encubre una interrogación.

Pues bien, todo lo anterior no parece sino la preparación para llegar a una obra rotunda: el magistral autorretrato que el pintor terminó pocos días antes de morir (julio de 1947). Obra póstuma en verdad, obra de postrimerías auténticas, obra que es toda una definición de la existencia de Castellanos, de la existencia humana. digo yo. Caballete y cruz al mismo tiempo, en una atmosfera de infinitud y en el centro un objeto, pero un objeto que vibra, la imagen de un rostro hecho de espinas y unos ojos que siguen

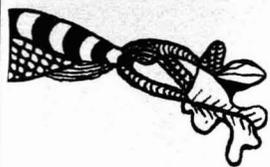
interrogando al más allá, con la mirada extendida, prolongando su ser hacia el espacio transhumano, sin contestación. Aquí la muerte vuelve a funcionar, pues se diría, sin peligro de equivocarse, que este autorretrato fue hecho en presencia de un presentimiento fatal, que obligó a Castellanos a definirse, a descubrirse, para sí y para los demás.

Así quedó su obra completa, resumida, definida la preocupación central del artista, que al fin expresó con todo vigor y rigor. La incógnita de la vida, del ser humano interrogador de sí mismo, vino a despejarse, tan sólo para dejar sitio a una más radical interrogación frente a la incógnita del más allá. La existencia humana es, según su propia concepción: una cruz, colocada en un lugar indiferente en el espacio, un objeto puesto allí y una imagen de alguien que no sabe de sí sino eso y que mira interrogantemente al más allá.

Ese sentido trascendental, si se quiere metafísico, transhumano, campea en todas las obras de Castellanos, es su misterio, su encanto, su última y radical dimensión. Supo ver, supo verse con hondura, con autenticidad, y nos dejó su ejemplo de la única actitud fecunda hoy día y única actitud honrada siempre. Por eso, ante su cuerpo presente, hice votos para que Julio Castellanos encontrase, al fin, la contestación que buscaba su mirada expectante.

Su preocupación fue su ser y su relación con el Ser; meditó, sin duda, más que pintó; quizás sea el secreto de su escasa producción; habló poco y habló bien, dijo algo que tiene profundo sentido en nuestro tiempo, en forma poética original; es por esa conciencia y por la calidad de su expresión por lo que Castellanos queda vivo entre nosotros siempre.





**GONZALO
AGUIRRE
BELTRAN**

LA MAGIA DEL PEYOTL



Tanto en la época que precedió a la Conquista, como durante los tres largos siglos de la Dominación Española, la planta mágica que alcanzó el más alto prestigio y la más amplia difusión fue la que don Francisco Hernández descubrió con el nombre de Peyotl Zacatequensi. Todavía en la actualidad sus propiedades maravillosas no han decaído, aun se han acrecentado, entre numerosos grupos étnicos de fuera y dentro del país, no obstante la introducción, en la medicina-folk, de plantas exóticas de gran valor alucinante, como la Cannabis índica y el Papaver somniferum.

El peyote es un pequeño cactus que crece espontáneamente en los semidesiertos del Norte, desde Coahuila, Zacatecas y San Luis Potosí hasta Querétaro. Planta única en su género; descubierta hasta hoy sólo en México; de pequeño tamaño; sin espinas; sin ramas o bayas; deja ver apenas sobre la superficie del suelo la parte superior redondeada, llamada cabeza, radialmente dividida por surcos sinuosos que limitan costillas, provistas de cerdas blanco-grisáceas que le dan a la planta un aspecto lanuginoso. Su designación botánica moderna, *Lophophora*, y la antigua náhuatl, Peyotl, derivan de este característico aspecto. En el centro de la cabeza un punto de enmarañada pelusa señala el sitio del que parten las costillas y de donde nace la flor, de color rosado, que rápidamente madura en un fruto rojizo. La parte de la planta oculta bajo tierra, de la forma y tamaño de una zanahoria o un nabo, recibe el nombre de raíz y está cubierta de escamas leñosas que le constituyen una rígida celda.

En la época de lluvias, especialmente cuando ésta finaliza, la parte clorofílica de la planta que se halla sobre el suelo presenta un aspecto turgido, fresco y prominente, firme, elástico al tacto y pleno de vigor. Durante la temporada de secas la planta se arruga y desmerece, se torna blanduja y mustia, se entierra a sí misma en el suelo jalada por la poderosa fuerza de tracción de sus radículas adventicias. Tal parece como si la planta sumiera la cabeza dentro de su cuello.

Desde mediados del pasado siglo se intentó la clasificación botánica de este cactus. Dos géneros, *Anhalonium* y *Lophophora* exclusivamente mexicanos, se lo disputaron con mayor ventura; sin embargo, basta señalar algunos de los nombres con que aparece mencionado en la abundante literatura que en su derredor se ha creado para notar que no son los únicos. Helos aquí: *Echinocactus williamsii* Lemaire, *Anhalonium williamsii* Lemaire; *Mammillaria williamsii* Coulter; *Anhalonium lewinii* Henning; *Lophophora lewinii* Thompson y *Lophophora williamsii* Lemaire. Por algún tiempo se creyó que tal variedad de designaciones correspondía a diferencias en especies y géneros; hoy parece probado que el peyote pertenece a una especie única de un género único y que las diferencias que presenta son estacionales o debidas a la edad de la planta que, unánimemente, es llamada en la actualidad *Lophophora williamsii* Lemaire.



El laboratorio ha descubierto en el peyote diferentes alcaloides, de los cuales sólo uno se halla presente en la planta joven, y nueve, a lo menos en los ejemplares adultos. Todos estos alcaloides, de acción farmacodinámica compleja, se portan distintamente, teniendo propiedades sedantes y soporíferas unos, mientras los otros aumentan la excitabilidad refleja del sistema nervioso central. La mescalina y la peyotina en su modo de actuar recuerdan a la morfina, por su acción analgésica, hipnótica y anodina; en tanto que la lophophorina y la anhalonidina tienen gran semejanza con la estricnina. La doble acción opuesta de los alcaloides de la planta explica la sintomatología contradictoria que muestra el individuo intoxicado con el pan-peyotl.

En una primera etapa se nota excitación, alegría, euforia, disminución de las sensaciones kinestésicas, facilidad en la ejecución de actos que ameritan grandes esfuerzos; el rostro se para encendido, las pupilas dilatadas; el intoxicado habla incesantemente, sin completa coordinación cuando comienza a sentirse iluminado.

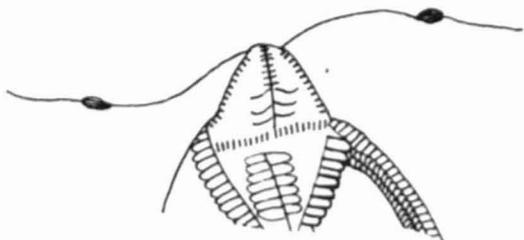
Pasa rápidamente esta etapa y se sigue otra en que existe inclinación a la postura horizontal, pero sin tendencia al sueño. La marcha se realiza sin precisión, el cuerpo todo se halla en condición trémula, los reflejos aumentados, mas con embotamiento de las sensaciones táctiles y dolorosas; diversas partes del cuerpo se estremecen con rápidas contracturas y hay sensación de hinchazón en cara, labios y lengua.

Durante esta etapa aparecen los fenómenos subjetivos más notables: supervaloración del tiempo como resultado de un rápido flujo de ideas; incapacidad para fijar la atención, el menor estímulo hace cambiar el curso de los pensamientos; percepción perturbada del espacio, y sensación de una existencia dual, de un desdoblamiento de la personalidad.

Pero lo característico de la intoxicación por el peyote aparece cuando se presentan las alucinaciones sensoriales, de las cuales, son particularmente constantes las visuales y las auditivas. Las visuales sobrevienen gradualmente, primero sólo con los ojos cerrados, luego se acentúan hasta que un juego de colores kaleidoscópico asume toda clase de formas y aspectos fantásticos en continuo cambio y movimiento.

El peyote no produce hábito y la medicina occidental ha tratado de utilizar sus alcaloides en la terapia de algunos padecimientos que caen dentro del radio de actividades de la Psiquiatría; sin embargo, la gran toxicidad de la planta y la dificultad en su adquisición abundante, han limitado su empleo.¹

Expuesto a grandes rasgos el conocimiento que la ciencia occidental ha extraído de su contacto con el peyote, veamos ahora cuál fue la experiencia mística que obtuvieron los médicos indígenas y los curanderos coloniales de este mismo contacto.



Area cultural

En número suficiente para esclarecer los conceptos que su uso involucra, los archivos del Santo Oficio de la Inquisición conservan relaciones, auto-acusaciones y procesos instaurados contra personas que comían o bebían la cactácea prohibida. Los lugares del país donde tales causas fueron desahogadas demarcan en forma precisa una superficie territorial que debemos considerar como el área cultural del peyote, ya que es en ella donde se presentan, de modo constante, los elementos que integraban el complejo cultural producido por la intoxicación de la droga alucinante.

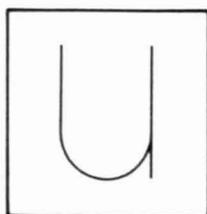
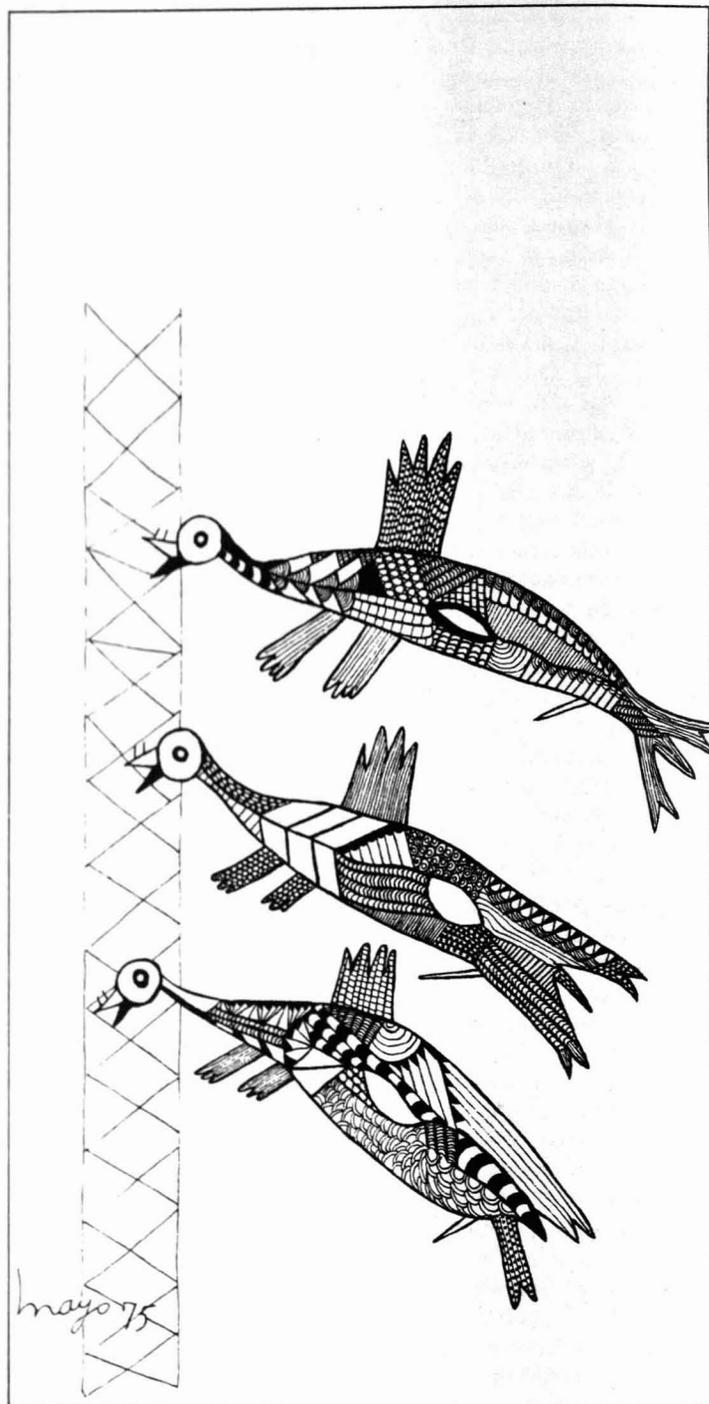
He aquí, por orden alfabético, los lugares que en los siglos XVII y XVIII, cuando menos, sabían del uso de la planta: Acámbaro,² Antequera,³ Chalco,⁴ Cholula,⁵ Cautla,⁶ Cuitzeo,⁷ Guadalajara,⁸ Guadalcázar,⁹ Guanajuato,¹⁰ Hurepetío,¹¹ Ixmiquilpan,¹² León,¹³ Manila,¹⁴ México,¹⁵ Pachuca,¹⁶ Puebla,¹⁷ Querétaro,¹⁸ Salamanca,¹⁹ Saltillo,²⁰ San Luis de la Paz,²¹ San Luis Potosí,²² San Juan del Río,²³ San Pedro Piedra Gorda,²⁴ Santa Ana Maya,²⁵ Santa Fe,²⁶ Sinaloa,²⁷ Taxco,²⁸ Taximaroa,²⁹ Tecoripa,³⁰ Teapeaca,³¹ Tepuztlan,³² Tezcoco,³³ Valladolid,³⁴ Zacualpa,³⁵ y Zacatecas.³⁶

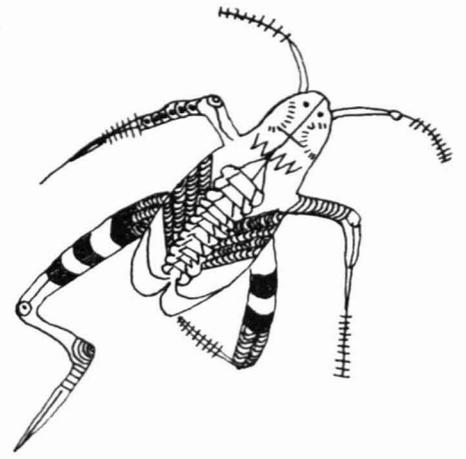
Una línea imaginaria que de norte a sur uniera a Santa Fe, Sinaloa, Guadalajara, Valladolid, Taxco y Antequera; y que partiendo de este último lugar se dirigiera de sur a norte ligando a Puebla, Pachuca, San Luis Potosí y Saltillo, para volver al punto de partida, limitaría un espacio donde quedarían comprendidos, en parte o en su totalidad, los estados de Nuevo México, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Durango, Sinaloa, Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Querétaro, Hidalgo, México, Morelos, Distrito Federal, Guerrero y Oaxaca. Tal espacio territorial constituía la antigua área cultural del peyote.

Foco de difusión

Pero no todos los lugares comprendidos en esta área extensa, situada toda ella en el Altiplano o en sus estribaciones, presentaban igual intensidad en cuanto al uso de la cactácea. De los 58 procesos que recogimos de los archivos del Santo Oficio, 11 fueron iniciados en Zacatecas, 8 en Michoacán, 7 en Guanajuato, 7 en la ciudad de México, 4 en Querétaro, 4 en San Luis Potosí, 3 en el Estado de México, 3 en el Estado de Puebla, 2 en Hidalgo y Guerrero, respectivamente; y tan sólo uno en cada una de las siguientes entidades: Jalisco, Sinaloa, Nayarit, Coahuila y Oaxaca. Parece incluso, que, en cuanto a números se refiere, Zacatecas, Michoacán, Guanajuato, la ciudad de México, Querétaro y San Luis Potosí tenían una importancia particular.

El estudio de los procesos revela, por otra parte, que mientras en la ciudad de México el uso del peyote iba acompañado del





empleo de otras yerbas mágicas, como el Oloihqui, y de prácticas y ceremonias comunes a esas otras yerbas; en el norte del país los ritos aparecen mucho más libres de influencias extrañas. Ello nos permite afirmar que el foco de difusión se hallaba situado en el norte del país.

Sahagún y Hernández corroboran este supuesto. El primero dice del peyote: "Es como un manjar de los chichimecas".³⁷ El segundo, al relatar las diferentes virtudes de la planta agrega: "y así de otras varias cosas que los chichimecas, al estudiarla, creen haber encontrado".³⁸ La conexión entre peyote y chichimecas, apellido este último que los nahoas hortícolas daban a las tribus recolectoras y cazadoras del norte, aparece también en uno de los conjuros que emitía en lengua mexicana una curandera mulata de Zacatecas, llamada Francisca Rodríguez, de oficio partera y que, por 1665, habitaba en las cercanías del Hospital de San Juan de Dios. Al dirigirse a la cactácea, entre otras cosas, le endilgaba las siguientes palabras: "Can ichichimeco", ¡Tú, que vives en el país de los Chichimecas!³⁹

Por la misma época, fray Andrés Pérez de Ribas, hablando de tepehuanes y zacatecas, esto es, de chichimecas, señala el uso que estas tribus hacían del peyote.⁴⁰ Arlegui, en 1737 casi un siglo después, en su crónica de la Provincia de Zacatecas insiste: "La raíz que más veneran es una llamada Peyot".⁴¹ Las citas que anteceden nos permiten asentar que el foco de difusión del peyote se encontraba en territorios del norte del país y todo hace suponer que era en la provincia de Zacatecas, precisando más, en la ciudad de Zacatecas, donde debemos localizar dicho foco.

De Zacatecas el proceso de difusión siguió dos caminos: uno hacia el norte que invadió terrenos que hoy forman parte de los Estados Unidos y que, en la época colonial, constituían parte de misiones y presidios. El complejo del peyote siguió en su difusión los caminos que tan penosamente iban abriendo los evangelizadores cristianos. En Santa Fe, se supo del uso del peyote por boca de los soldados del Presidio. En 1623 uno de estos soldados, el mulato Juan Antón, confesó haber tomado la "yerba" durante su estancia en Durango.⁴²

La vía de difusión hacia el sur tuvo focos secundarios en Valladolid, Guanajuato, Querétaro y México. De este último punto se difundió el empleo de la droga a las Islas Filipinas, lugar el más distante de que tenemos noticias. Como en el caso de Santa Fe, la yerba fue llevada al Lejano Oriente por soldados mestizos que pasaban a guarnicionar las Islas. De 1617 datan las primeras testificaciones sobre el conocimiento de la yerba y los primeros edictos prohibiendo su uso; mismos que se repitieron en 1639.⁴³

Nombre

Aunque el cactus era de origen norteco, el término mexicano

peyotl, con que se le designaba, prevaleció sobre otros indígenas debido a la característica de lengua franca que el náhuatl había adquirido por la época inmediatamente anterior a la Conquista. Sin embargo, en los grupos étnicos donde la planta tenía su foco de difusión, variadas designaciones eran corrientes. En la actualidad todavía los huicholes de Jalisco lo llaman jícuri; los tarahumaras de Chihuahua, jículi; los coras de Nayarit, huatari; los tepehuanes de Durango, kamaba; pero en general el nombre del cactus en los distintos lugares del país sólo expresaba variaciones -piotl, peyori, peiot, etc.- del peyotl náhuatl. Los españoles castellanizaron la voz, conforme al genio del idioma, substituyendo la africtiva lateral *tl* por la explosiva lingual *t*, adicionaron la vocal *e* final y pasaron el acento de la primera sílaba a la segunda para darle gravedad a la palabra.

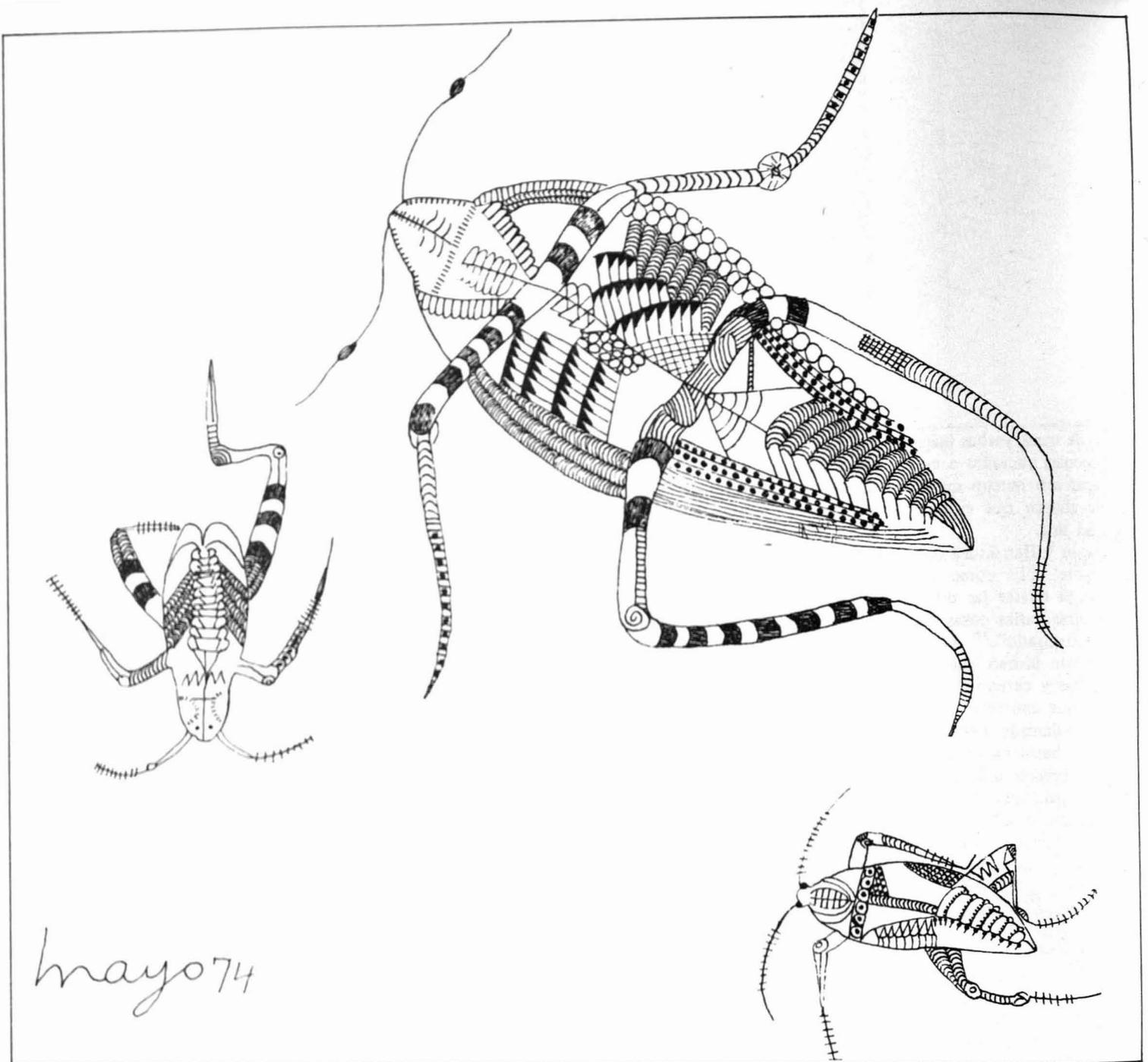
Etimología

Mucho se ha discutido sobre la etimología de la voz peyotl. Parece, sin embargo, que su significado tiene que ver, tanto con su aspecto físico, como con sus fantásticas propiedades farmacológicas. Molina en su *Vocabulario* traduce peyotl por "capullo de seda o de gusano".⁴⁴ Sahagún que fue el primero en describir la planta, nos dice: "hay otra hierba, como tunas de tierra, que se llama peyotl, es blanca, hácese hacia la parte del norte".⁴⁵ Hernández, más explícito, informa: "la raíz es algo mediana, sin tallos ni hojas sobre el suelo, pero de tal modo cubierta de lana, que no fue posible dibujarla".⁴⁶ El aspecto lanuginoso del cactus, producido por las cerdas blanco-grisáceas que portan sus costillas, dióle su primer significado.

El segundo deriva de su acción fisiológica. Hernández, que al mencionar los vegetales indígenas comúnmente da la traducción que sus informantes le señalaron, llama al peyote de Xochimilco, "medicina resplandeciente".⁴⁷ Molina da para el verbo pepeyoca el significado de "relumbrar el agua, o los campos con la claridad y reverberación del sol o la luna".⁴⁸ Urbina, finalmente, recuerda que otro verbo con idéntica raíz, peyonia inic, significa estimular, aguijonear.⁴⁹ Un aztequismo, pepeyote, califica a diminuto parásito de las aves que produce un intenso escozor sobre la piel humana. Resplandecer, relumbrar, estimular son verbos que fácilmente se aplican cuando se define la acción fisiológica del peyote, en lo particular, si se trata de las alucinaciones visuales coloridas.

Identificación mística

El peyote era considerado por los indígenas como un dios y esta categoría sobrenatural ha logrado persistir hasta nuestros días en los grupos étnicos donde su uso ritual no ha perdido su antiguo simbolismo. El padre Arias informa que la yerba "era tenida por



los Coras como creación especial del genio maligno, a quien ellos designaban con el nombre de Naycuric, estaba consagrada a servir de ofrenda al numen, y su bebida servía para tener comunicación con él.⁵⁰ En la religión huichol un intrincado complejo ligaba, en el plano místico, al Peyote, al Venado y al Maíz, por medio de una serie de elementos: aire, flecha, pájaro, lluvia, fuego, tabaco, etc., que concurrían al establecimiento de una divinidad trinitaria que Lumbholtz todavía alcanzó en su forma prístina.⁵¹

La compulsión ejercida por el grupo dominante sobre los adictos a la divina planta obligó a éstos a su sincretismo con santos de la hagiografía católica. La prohibición formal del uso del peyote se dictó en los primeros años del siglo XVII: un edicto del Santo Tribunal de la Inquisición impreso en México, en 1620, señala el comienzo de una intervención que, de cuando en cuando, se exacerbaba. El curandero colonial, para evitar en lo posible esta persecución acudió, entre otros recursos, al sincretismo de la antigua deidad con divinidades del panteón cristiano.

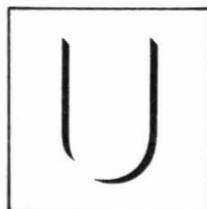
La primera identificación de que guardan memoria los archivos

inquisitoriales se realizó en la ciudad de México, en 1617, con el "Niño Jesús";⁵² por esos mismos años un "mancebo" era la forma de materialización del peyote.⁵³

El sincretismo que en seguida aparece es con la "Santísima Trinidad"; María Pineda, de Taxco, en 1621 dijo que el curandero negro Mateo "le había dado un peyote y que eso lo decía la Santísima Trinidad".⁵⁴ La identificación del peyote, divinidad trinitaria, con la Santísima Trinidad, es fácil de comprender.

Un sincretismo posterior, pero más durable —de 1626 a 1665 en Zacatecas— fue el que identificó al peyote con "Nuestra Señora".⁵⁵ Esta "Nuestra Señora" era nada menos que Santa María, nombre que se le aplicó al peyote desde 1625 en Valladolid.⁵⁶ En León, por 1692 se le llamó ya Santa Rosa María; si bien la antigua denominación siguió conservándose: en Ixmiquilpan, por 1704, se le conocía por Yerba Santa María;⁵⁷ en San Juan del Río, en 1713, por Santa María del Peyote,⁵⁸ y en Zacatecas, por 1720, se le designaba simplemente como Yerba María.⁵⁹

Junto a este sincretismo de signo femenino se venía gestando



otro de signo masculino que identificó a la planta con San Nicolás. En 1692 aparece por primera vez en Zacatecas la imagen de San Nicolás en el altar del peyote.⁶⁰ En 1716, en Guadalcázar, la cactácea es llamada Rosa San Nicolás.⁶¹ En 1720, en Zacatecas, San Nicolás, junto con Cristo Crucificado y San Antonio, sigue identificando el peyote.⁶² Variaciones de este sincretismo aparecen en Saltillo, que en 1742 llama al peyote, Señor Don Pedro;⁶³ y en Nayarit donde, en 1776, se le vuelve a identificar con San Antoñito.⁶⁴

El sincretismo, al tomar signos opuestos en su proceso de identificación mística dio al peyote distinta condición; la femenina produjo la denominación de Rosa María; la masculina, la de Rosa San Nicolás.

Proyección sexual

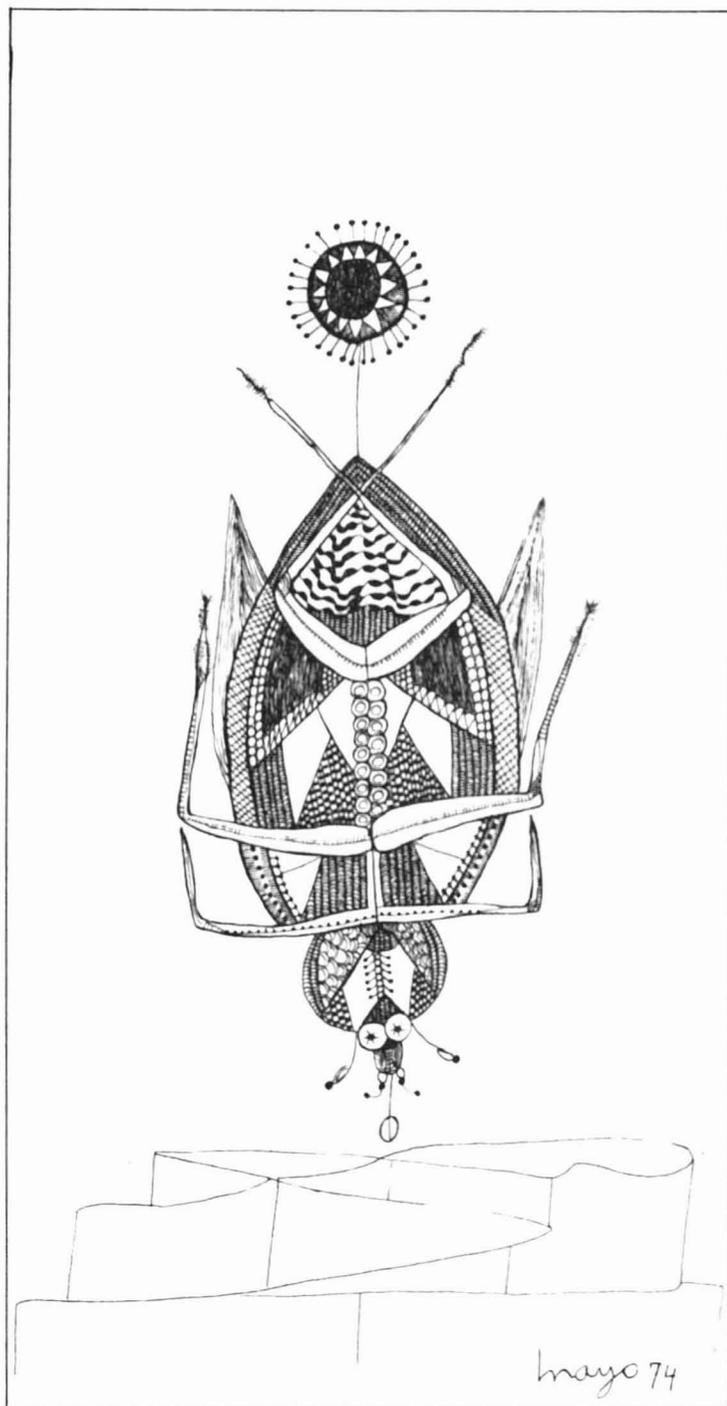
Esta oposición, que aparentemente separa a la planta en dos especies distintas y motiva grandes confusiones, sólo es comprensible si consideramos que las representaciones ideacionales de indígenas precortesianos y mestizos coloniales otorgaban al peyote características sexuales al proyectar en él condiciones humanas, entre las cuales, sexo, discurso y pasiones, eran las principales.

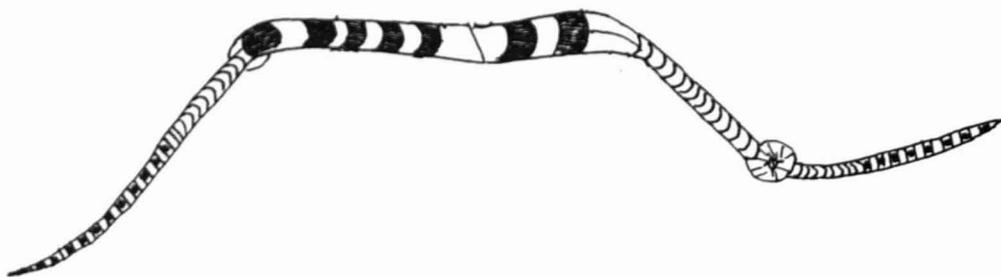
Con los datos a la mano resulta difícil saber cuáles eran las peculiaridades que permitían a los curanderos catalogar a la planta como del sexo femenino o masculino, según el caso. La impresión que nos ha dejado la lectura de los numerosos procesos instaurados contra personas que acudían al peyote para resolver sus ansiedades nos hace suponer que se otorgaba masculinidad a la planta cuando ésta era mencionada como cabeza o raíz; en cambio, cuando de la flor se trataba designábasele Rosa María y se le tenía como perteneciente al sexo femenino. En el primer caso era común que se le llamara simplemente peyote.

Ambas partes de la planta, cabeza-raíz e inflorescencia, se administraban conjuntamente, a lo menos desde los primeros años del siglo XVIII, y si bien hoy es sabido que los alcaloides se extraen principalmente de la cabeza-raíz, tal parece que la forma de administración total buscaba el efecto maravilloso de esos dos principios místicos complementarios: lo masculino y lo femenino.

Otra posible explicación cabría sobre la diferenciación entre lo masculino y lo femenino; lo primero podría referirse al espécimen adulto de la planta que es el que contiene la totalidad de los alcaloides y por consiguiente el que, ingerido, provoca la mayor intoxicación; mientras que lo segundo convendría a la planta joven, pobre en principios activos.

Cualquiera que sea la explicación lógica que busquemos al fenómeno es indudable que navegaremos siempre en un mar de conjeturas y que jamás acertaremos. El curandero colonial seguramente nunca intentaba la calificación racional, sino la mística.





inalcanzable a nuestro pensamiento. Cuenta a este propósito La Barre que pasando por un campo de algodón en compañía de un indígena, éste le aseguró que algunas plantas eran hembras y otras machos, sin que en la diferenciación estuviera involucrada una realidad botánica.⁶⁵ El caso es aplicable al peyote; no había una realidad botánica en la diferenciación sexual.

Unas veces era el color, otras el tamaño, en ocasiones el aspecto, lo que permitía al curandero calificar de masculina o femenina a la planta. Las más de las veces, sin embargo, no explicaba el hecho, lo daba por sabido.

Juana de Soto, curandera mestiza, tratando a Juana López "Le dió a beber la yerba del peyote en esta forma: dos peyotes, hembra y macho".⁶⁶ Ni la curandera, ni la paciente nos informan sobre las diferencias, las dan por sentadas. Tampoco lo hace don Francisco Hernández, quien se conforma con informar: "Se dice que hay macho y hembra."⁶⁷

Peyote masculino, Rosa San Nicolás o simplemente peyote; y peyote femenino o Rosa María, no eran sino una sola cosa: peyote. Ambos se representaban con colores distintos, el primero verde, el segundo amarillo, según la testificación de algún curandero; pero estos colores, correspondientes a los distintos sexos del peyote, tampoco eran el producto de una realidad botánica, sino de una alucinación visual.

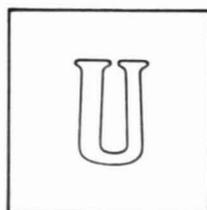
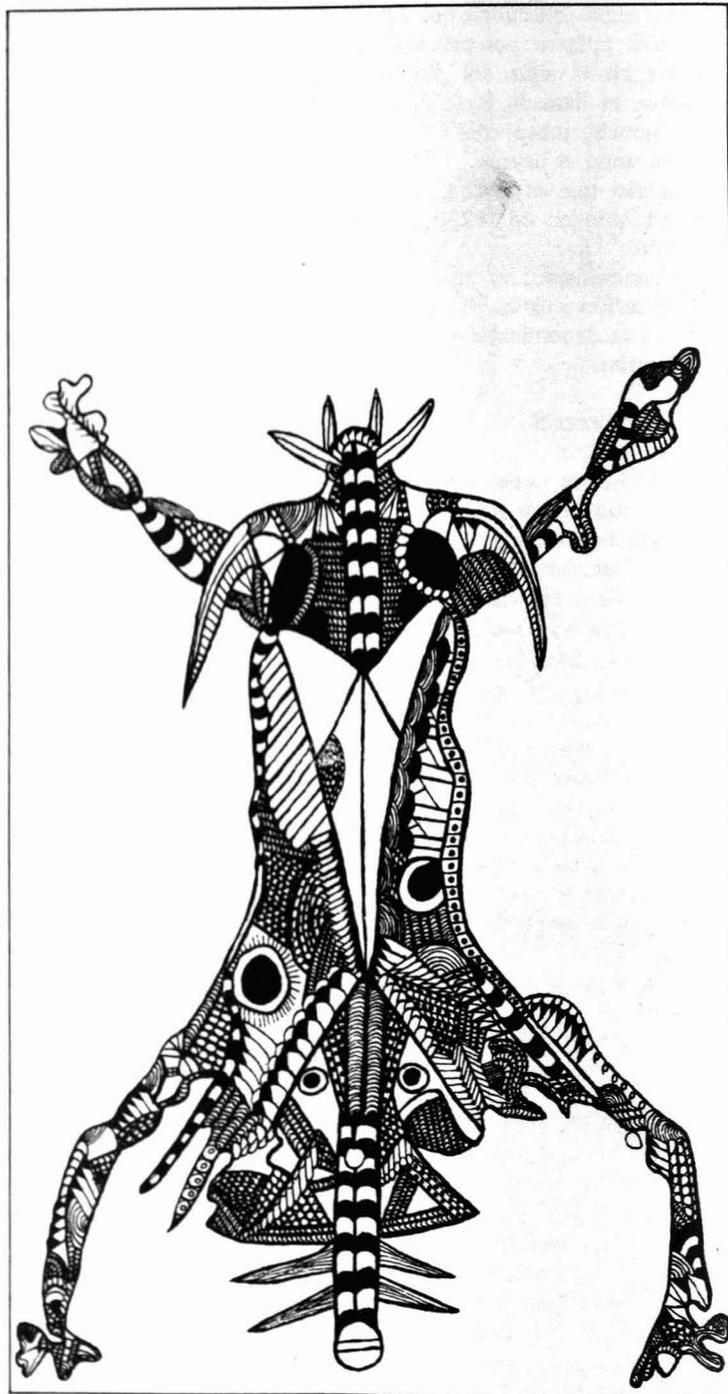
Nicolás Candelario de Vargas, célebre curandero de Guadalcázar, al inducir en su paciente la serie de alucinaciones, culturalmente determinadas, que había de experimentar durante el clímax de la intoxicación, le decía: "que tuviese ánimo y depusiese todo miedo, aunque viera un templo grande y una procesión en la que lo había de ver a él en una mula prieta vestido de verde, que era el peyote y los galones amarillos del vestido, que era la Rosa María".⁶⁸

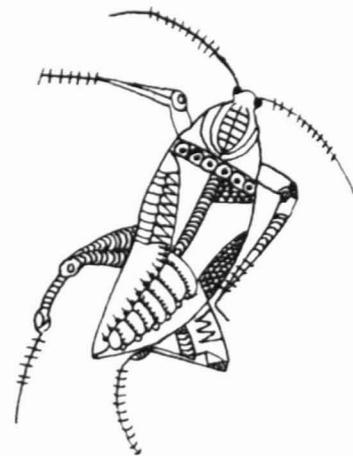
Cabe desde luego la duda de si con los nombres de Santa Rosa María y Peyote se calificaba en realidad a dos plantas distintas. Lumholtz, a fines del pasado siglo, recogió la información de que en Jalisco dábese el nombre de Rosa María a la Cannabis indica, comúnmente conocida por Marihuana.⁶⁹ Esta yerba recibe hoy día muy diversos nombres: Mariquita, Doña Juanita, Mota, Shora, Grifa, pero no Rosa María. Ignoramos la fecha en que fue introducida esta planta exótica a México; pensamos, sin embargo que su data es reciente, como lo es la de la adormidera. De cualquier manera hay elementos suficientes para suponer que la Santa Rosa María de la Colonia no era la Rosa María de Lumholtz.

José Sánchez, al testificar ante el Santo Tribunal, expresó rotundamente: "Ya me hallo alentado con una yerba que llaman, de Santa María, Alias, el peyote."⁷⁰

Teresa, la ticitl, confesó que "había tomado o bebido algunas yerbas como es la de Santa María del Peyote".⁷¹

Ana de Urquieta, al describir el tratamiento a que la sujetó





Matías García, dijo: "la forma con que la curó fue poniendo un altar y en ella una imagen de Santa Rosa María que traía consigo dicho Matías, mulato, a la cual habiéndole encendido una candela de sebo, lo sahumó con copal y poniéndose de rodillas delante de la dicha imagen rezaron".⁷²

Una diferencia más existía entre la Rosa María y el Peyote, aparte del sexo y color diversos, a saber: la distinta temperatura. Esta condición no era ya de procedencia indígena como las anteriores, sino netamente occidental. Su introducción en la medicina-folk aparece hasta el siglo XVIII: el peyote era frío, la Rosa María caliente. Los cuatro estados de todas las cosas que don Francisco Hernández innovó en la Medicina Colonial alcanzaron también a esta yerba milagrosa.

Nicolás Candelario de Vargas, a quien ya nos hemos referido dice: "la virtud particular de la Rosa María es el ser caliente y la del Peyote, fresco".⁷³

En esto el curandero colonial se apartó de lo estatuido por el protomédico de Felipe II, quien al describir el Peyote Zacatequense, escribe: "Parece de un gusto dulce y calor moderado."⁷⁴ Lo que hace pensar que aun en la determinación de la condición fría o cálida de las yerbas actuaba el factor subjetivo, la experiencia mística, más de lo que podría suponerse.

Notas

- 1 La Barre, Weston, *The Peyote Cult*, Yale University Publications in Anthropology, Number ninetten (New Haven, 1938).
- 2 *Archivo General de la Nación*, Ramo Inquisición, t. 792, Expediente 400. De aquí en adelante se abreviará: AGN, Inquisición 792.400.
- 3 AGN, Inquisición: 486.229.
- 4 AGN, Inquisición: 360.314.
- 5 AGN, Inquisición: 435.335.
- 6 AGN, Inquisición: 302.8.
- 7 AGN, Inquisición: 486.417.
- 8 AGN, Inquisición: 486.43.
- 9 AGN, Inquisición: 757.149; 894.88.
- 10 AGN, Inquisición: 811.15; 1100.17.
- 11 AGN, Inquisición: 380.535.
- 12 AGN, Inquisición: 727.9.
- 13 AGN, Inquisición: 687.1.
- 14 AGN, Inquisición: 293.422; 293.434; 388.17.
- 15 AGN, Inquisición: 314.388; 317.21; 317.22; 333.35; 335.89; 335.96; 341.4; 373.4; 360.159; 380.302; 520.55; 534.8; 758.105; 1019.1.
- 16 AGN, Inquisición: 419.250.
- 17 AGN, Inquisición: 335.104.
- 18 AGN, Inquisición: 841.7.
- 19 AGN, Inquisición: 844.6.
- 20 AGN, Inquisición: 912.72.
- 21 AGN, Inquisición: 872.113.
- 22 AGN, Inquisición: 604.2; 1168.7.
- 23 AGN, Inquisición: 746.12; 757.143.
- 24 AGN, Inquisición: 826.8.

- 25 AGN, Inquisición 380.536.
- 26 AGN, Inquisición: 304.26.
- 27 AGN, Inquisición: 789.10.
- 28 AGN, Inquisición: 339.33; 339.34.
- 29 AGN, Inquisición: 340.362.
- 30 AGN, Inquisición: 1104.24.
- 31 AGN, Inquisición: 356.83.
- 32 AGN, Inquisición: 301.10; 342.10.
- 33 AGN, Inquisición: 335.6; 373.3.
- 34 AGN, Inquisición: 335.6; 376.31; 388.12; 510.23.
- 35 AGN, Inquisición: 363.9.
- 36 AGN, Inquisición: 356.126; 363.30; 513.31; 697.13; 746.500; 781.54; 812.19.
- 37 Sahagún, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 5 vols. (México, 1938): III.230.
- 38 Hernández, Francisco, *De Historia Plantarum Novae Hispaniae*, 3 vols. (Madrid, 1790): III.70.
- 39 AGN, Inquisición: 513.31.
- 40 Pérez de Ribas, Andrés, *Historia de los Triunfos de Nuestra Santa Fe entre Gentes las más Bárbaras y Fieras del Nuevo Orbe*, 3 vols. (México, 1944): III.248.
- 41 Arlegui, José, *Crónica de la Provincia de N. S. P. S. Francisco de Zacatecas, Año de 1737*, 2 vols. (México 1851): II.154.
- 42 AGN, Inquisición: 304.26.
- 43 AGN, Inquisición 388.17.
- 44 Molina, Alonso de, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana* (México, 1571).
- 45 Sahagún: III.230.
- 46 Hernández: III.70.
- 47 Hernández: *loc. cit.*
- 48 Molina: *Vocabulario*.
- 49 Urbina, Manuel. *El Peyote y el Ololuhqui*. *Anales del Museo Nacional de México*, año 1903, t. VII.25.
- 50 Urbina: *loc. cit.*
- 51 Lumholtz, Carl, *Unknown Mexico*, 2 vols. (New York, 1902): II.156.
- 52 AGN, Inquisición: 317.21.
- 53 AGN, Inquisición: 486.229.
- 54 AGN, Inquisición: 339.34.
- 55 AGN, Inquisición: 356.126.
- 56 AGN, Inquisición: 510.23.
- 57 AGN, Inquisición: 727.9.
- 58 AGN, Inquisición: 746.12.
- 59 AGN, Inquisición: 781.54.
- 60 AGN, Inquisición: 363.30.
- 61 AGN, Inquisición: 757.143.
- 62 AGN, Inquisición: 781.54.
- 63 AGN, Inquisición: 912.72.
- 64 AGN, Inquisición: 1104.24.
- 65 La Barre: 13.
- 66 AGN, Inquisición: 792.400.
- 67 Hernández: III.70.
- 68 AGN, Inquisición: 894.88.
- 69 Lumholtz: II.124.
- 70 AGN, Inquisición: 727.9.
- 71 AGN, Inquisición: 746.12.
- 72 AGN, Inquisición: 687.1.
- 73 AGN, Inquisición: 894.88.
- 74 Hernández: III.70.

LIBROS

A PROPOSITO DE UN LIBRO SOBRE NOVELA MEXICANA*

por Mariano Azuela

Noviembre de 1951.

Querido amigo don Manuel Pedro González:

Ya puede suponerse el interés con que habré leído y releído su *Trayectoria de la Novela en México* (Ed. Botas, México, 1951). Desde luego le adelanto una nota estrictamente personal acerca de algo que me aclara con viva luz mis sospechas sobre la calidad del desdén con que cierto sector literario de mi país ha recibido siempre mis novelas. Veo con satisfacción que no es por animadversión meramente personal, sino por diferencias radicales de ideas, juicios, gustos, etc., al enterarme del silencio con que ha sido recibida su importante obra que en tantos y tantos puntos coincide con mis opiniones. Desde luego se sale de la pauta impuesta por nuestros pontífices máximos y genios locales que padecemos, y éstos son sacrilegios que no se perdonan.

Hasta ahora sólo he registrado en la prensa dos brevísimas referencias a su libro: una le hace el cargo de una falta de ortografía (injustamente según me informó su editor). Me ha dolido porque el que se la hizo es un letrado muy serio, muy respetable, por quien tengo gran estimación. La otra se reduce a una irónica alusión en tres renglones a sus críticas "de las que sólo don Mariano Azuela sale bien librado". ¿Habrá leído su libro el comenta-

rista? Si alguno ha sido mortalmente agraviado es el aludido.

Pero, en efecto, por más agrias que hayan sido sus censuras para mis obritas, hay tanta generosidad y buena fe en ellas, que a la postre resulto favorecido y profundamente agradecido.

Le prometí escribirle sobre su obra, haciendo caso omiso de mi persona. Me perdonará la violación de mi palabra, ya que yo mismo me he perdonado.

Me llama la atención el cuidado y la minuciosidad con que supo documentarse para realizar ese estudio: el conocimiento del ambiente literario, político y social en que nace la novela mexicana con don José Joaquín Fernández de Lizardi y se desenvuelve hasta los días que vivimos. Esto es fundamental para una justa interpretación de nuestra novela y de nuestros novelistas, pero pocos, o quizás ninguno se han preocupado formalmente por darle la importancia que merece, y ésa es —creo yo— la causa de que se hayan dicho y escrito tantas majaderías sobre este tema. Documentado pacientemente y con largueza, muestra usted más conocimiento de nuestra historia que muchos que hasta de profesores presumen. Debido a esto enfoca con el mayor acierto los puntos de que se ocupa.

En muchas ocasiones hemos charlado sobre esto, y, ahora, con la lectura de su libro, confirmo que —salvo ciertos casos— las diferencias que hay en nuestras opiniones no son sustanciales y sólo consisten en interpretaciones erróneas por falta de claridad en la expresión de nuestros conceptos, que una vez hecha nos dejaría en total avenimiento. Así por ejemplo, mi predilección apasionada por *Astucia* de don Luis G. Inclán se explica y justifica si le recuerdo mi doble calidad de mexicano y casi ranchero y por recuerdos imborrables de cuentos y relatos de mi abuelo que vivió la misma época de los protagonistas de esa novela.

Estoy de acuerdo con sus apreciaciones sobre la obra de Fernández de Lizardi, de

sus sucesores antes y después de la guerra de Reforma y posteriormente en la etapa cultural máxima del porfirismo en su último período. Difiero sin embargo de su fría impresión sobre don Rafael Delgado, al que con Ángel del Campo admiro sin reserva alguna. Para mí el jalón más importante de la novela mexicana desde su origen hasta nuestros días es el afortunado autor de *La Calandria*. A Micróis suelo leerlo todavía con la cálida emoción de mi juventud. Esa forma tan delicada con que expresa su piedad y amor por nuestros hermanos inferiores no ha sido superada, ni igualada siquiera por nuestros más mentados cuentistas y novelistas modernos.

Poco o nada tengo que decirle de la novela posrevolucionaria porque, aunque me dé pena confesarlo, excepcionales han sido las obras que he podido leer cabales, pero acerca de éstas mi opinión coincide en absoluto con la suya, salvo el caso de Martín Gómez Palacio, a quien juzga con demasiado rigor. Creo que no leyó —por que no la menciona siquiera— *El Santo Horror*, que a mi parecer no sólo es la mejor novela de ese escritor, sino una de las pocas novelas nuestras que pueden leerse sin fatiga y hasta con positivo gusto. Creo que *El Santo Horror* es obra autobiográfica, pero como quiera que sea es de lo mejor logrado. Acerca de Vasconcelos hemos charlado tanto que nada nuevo tengo que decirle: en muchos puntos de vista nuestras diferencias son definitivas. Vasconcelos, para mí, es el hombre que dejará huella más perdurable de nuestra turbulenta época.

Haciendo caso omiso de la parte que dedica a mis libros, estimo que su obra es lo más serio, lo mejor documentado y meditado de cuanto se ha escrito sobre novela mexicana.

El vacío que se le ha hecho confirma las previsiones de usted. Yo creo que será por breve tiempo, porque tenemos escritores inteligentes y honestos, y usted no es tan viejo para no saborear el éxito de su labor.

En el peor de los casos podrá ver reproducidos sus juicios sin mencionarlo y esto es ya una forma de triunfo. Pero sería mucho pedir que el ratero confiese que se viste de lo ajeno.

Espero que su libro le dé una satisfacción tan grande como la que con él me ha dado usted.

ULISES VIAJA AL CASTELLANO*

por Alfredo Cardona Peña

Eso que uno sentía como comenzoncita por dentro cuando el amigo culto nos decía usted ha leído a Joyce y uno contestaba que no y el amigo hablaba de Joyce y lo ponía por las nubes y decía que era un genio y recordaba fragmentos dándose el gusto de pontificar en un tema para uno desconocido no por falta de apetito que se tiene voraz para los libros sino por falta de oportunidad para hacerse de la traducción francesa que era la que se conocía por acá y leerla despacio y tardar meses con diccionario a la mano no entendiendo este párrafo ni este otro y este sí porque es clásico y no vulnera la lógica del discurso y en fin eso que uno sentía como ruborcillo por dentro cuando el amigo culto nos decía usted ha leído etcétera se viene abajo con esta primera traducción castellana de *Ulises* (Bs. As., 1946) de más de ochocientas páginas de tal manera que es un libro muy grueso imitando en formato papel y tipos las ediciones norteamericanas de biblias antologías etcétera todo un alarde comercial vestido con una camisa verde pálido con el nombre de James Joyce en negro Ulises en blanco y en el centro un dibujo muy fino

hecho por un artista francés cuya firma no se lee bien pero la fecha sí pues dice París 1930 y por detrás a manera de gas neón anunciando un dentífrico cuatro fotografías de James Joyce entre sus libros Joyce al piano con el editor Eugene Jolas las manos de James cuatro generaciones de Joyces vamos como quien dice copiando los libros de torería con fotografías de Chiclanero fumando Chiclanero tocando la guitarra Chiclanero entrando a matar las zapatillas de Chiclanero los ex-libris llenos de orgullo comunicando la fecha de la terminación de la obra 1 200 ejemplares en papel Polar que a mí no me gusta quizá por que he visto libros no literarios hechos con ese material y al verlo en las librerías con una tarjetita que decía novedad pensé ya ven cómo tenía razón pues cuando hablaban que no era posible traducirlo al castellano me llenaba de coraje cómo es posible todo pensamiento es universal y la lengua simple accidente susceptible de vencimiento por ese milagro del viaje idiomático y aun el grito del salvaje es capaz de traducirse a la malicia de los idiomas modernos y no digamos el grito del salvaje sino hasta los rumores del viento y la alegría de la mata bajo la lluvia y todo ese "lenguaje" confuso y suboído de la creación en masa que se hace palabra por medio de la poesía que así considerada es la más alta de las traducciones y si esto es cierto porque lo intuimos y la intuición es inapelable cómo no iba a poderse traducir el *Ulises* libro bellísimo y descomunal y lleno de locuras mágico completamente donde se dan cita todos los demonios de la inteligencia que uno no sabe a veces qué cosa es o cómo explicarlo porque el proceso dicursivo de las formas mentales de Joyce no era muy normal entendiéndolo aquí lo normal como acatamiento a leyes especiales que rigen el mundo de la expresión sin las cuales y no teniendo genio se cae en la tiniebla aquella de que nos habla Homero cuando describe el vencimiento de un héroe.

Destruyendo ese mito de intraducible



que ya se cernía sobre el *Ulises* el señor J. Salas Subirat ha cumplido una hazaña y es por eso que su trabajo es todo un "hit" editorial del que primero en felicitarle fue el editor Santiago Rueda quien vislumbró el gran negocio se frotó las manos y encendió un cigarrillo y de 1940 a 1945 duró el señor Subirat en el purgatorio de la traducción una empresa de negros pues el estilo de Joyce es endiablado y se parece a un señor honorable que saliera a la calle en cueros con una sombrilla colorada montado sobre un onagro toda la gente se reiría de él se pararía el tránsito le tirarían piedras hablarían los periódicos y toda la conmoción urbana provocada por el orate es apenas el murmullo de esa prosa horrible y tentacular que cuando se pone tranquila respira como la noche y es como un niño sabio que contara parábolas y volviendo al



traductor hay que decir que incurre en algunos argentinismos como *macanudo chao* y otras voces que oímos en los tangos y se le olvidó que para *macanudo* y *chao* existen cincuenta sinónimos castellanos lástima porque así el idioma se estrecha y es de mal gusto querer circunscribirlo a un solo lugar porque entonces se llena de barbarismos que son como las pecas de la lengua y esta posición la defendía Menéndez Pidal y todos los partidarios de un castellano sin banderas ni escuditos sino alma de raza y sangre catando pero debemos perdonar a Subirat estos defectos minoritarios en cambio nos rinde un trabajo sabio y sobre todo incorpora a nuestro idioma una obra que ha conmovido a toda Europa y está reputada como el cuadro más denso de nuestra época donde todo absolutamente todo se encuentra representado hasta el mundo primitivo de México pues dos veces cita el autor a los aztecas en circunstancias tan curiosas que no deben olvidarse la primera es cuando un personaje recuerda que en el libro de Pali (?) aparecen dos piernas cruzadas y que bajo un árbol parasol eleva el trono un logos azteca funcionando en planos astrales la segunda es más pintoresca se trata de la descripción que hace otro personaje de las figuras de cera de la calle Henry diciendo *yo mismo vi algunos aztecas o como se los llama, sentados sobre sus talones. No existiría manera de hacer enderezar las piernas, porque los músculos de aquí, ¿ve? —y al hablar diseñó un breve perfil contra la espalda de las rodillas de su compañero en el lugar que ocupan los tendones—. Esos tendones, nervios, o como usted quiera llamarlos, eran absolutamente impotentes debido al tiempo larguísimo que se pasaron sentados de esa manera y adorados como dioses en esa postura.*

Eso de leer *logos azteca* en un libro que está situado a millones de años de luz de nuestro mundo es una sorpresa, una *boutade* sabrosísima, como lo es, también, descubrir el cansancio histórico de las estatuillas

aztecas en el viejo Dublín. Pasando a otra cosa, esta obra es genial por ser la culminación de una serie de esfuerzos que se encontraban diseminados en el espíritu de los escritores de occidente quienes ya habían vislumbrado la posibilidad de escribir una obra semejante reuniendo en ella los signos más dramáticos de la vida contemporánea y Joyce con la grandeza de todo destino literario es el que madura el deseo latente de los intelectuales y por eso y sólo por eso su obra tendrá que considerarse clásica insistiendo que es a tal punto genial que clausura todo intento posterior y cierra la denominación de "joyciana" aplicada a una literatura que no sólo nace con él sino que con él muere.

Claro que como decidió escribir burlándose del estilo crea su propio estilo inconfundible con locura consciente que es la más difícil y entonces se puso a inventar calambures neologismos juegos de palabras y desplantes fonéticos como el que puede hacer una llave en la cerradura y además toda clase de ruidos y una catarata que dice *palafucá palafucá* y cien mil ilusiones por el estilo advirtiendo Subirat que su traducción en muchos pasajes no es literal

sino interpretativa como en el caso de los chistes del señor Lenechan quien dice: ¿qué ópera se parece a una línea de ferrocarril? la solución del acertijo es: *Rose of Castille-Rows of cast steel*. Pero no se puede traducir *ad litteram* Rosa de Castilla igual a Caminos de Acero Forjado y entonces Subirat se pone a buscar con toda tranquilidad un chiste semejante que se parezca por lo menos al original y al encontrarlo ofrece esta versión: ¿cuál es el país que tiene más hoteles? —Suiza, porque es la patria de Guillermo-hotel, de donde Subirat nos viene a resultar el Fú-Manchú de los traductores. Por lo demás yo no conozco el *Ulises* en inglés ni francés y no sabría encontrar los secretos debilidades y fallas naturales a una traducción como la presente pero sé que aun tomando en cuenta todos los errores —insalvables por la misma naturaleza del terreno mental joyciano— en que tuvo que incurrir el osado traductor, no solamente podemos leer sino llegar a la intención universal de la obra y esto es lo que importa y lo demás no cuenta.

Ahora hablaré de la lectura de *Ulises* y creo que después de terminarla está uno como graduado en atención y paciencia es





una lectura muy curiosa porque atormenta pone nervioso y está llena de felicidad belleza horror y asco si se parece a esos viajes muy largos incómodos por ferrocarril que uno hace saliendo un sábado para llegar un viernes comiendo mal mal durmiendo sin bañarse pero que tienen el sobresalto constante del paisaje la compañía amorosa y la esperanza de llegar allá donde nos espera una fortuna y una buena madre el viaje es una molestia que disimulamos una experiencia cuyo pago es riqueza final deleite visible de los abrazos y conocimiento de gentes cuya información nos hará más humanos. Hay veces en que el cansancio nos rinde y tiramos el libro como podemos tirar la almohada en una noche de insomnio otras en que verdaderamente gozamos la contemplación del genio pasajes estancias recuerdos de incidentes de humillaciones de pecados olvidados que estaban allí silenciosos esperando despertar para recriminarnos suavemente amortajados con la piadosa vestimenta del pasado. Yo he descubierto que el secreto de la inmortalidad de una novela no reside en sus virtudes formales sino en la capacidad de evocación que consiste en despertar en nosotros situaciones vividas al amparo de nuestro mundo sensible, afectos condenaciones y triunfos en los que participamos alguna vez, tamizados de innumerables encuentros con la realidad. El primero en enseñarme esto fue Proust. Después Balzac. Ahora Joyce, que supera a los otros no por los elementos puramente literarios sino por la cercanía con la época, por su contemporaneidad: Joyce es el Marcel y el Honorato nuestro y en su *Ulises* encontramos la humana comedia y el tiempo perdido nuestro, comedia y tiempo destrozados por la guerra nuestra, esa que ya llevamos en nuestro espíritu como signo estupendo de una era en completa desintegración de valores.

Los métodos experimentales de Joyce son tan complejos como la vida misma. No se podría tranquilizar un concepto y decir que el plan de la obra sea éste o aquél. Un

libro como el *Ulises*, que inaugura lo que se ha llamado "investigación joyciana", un libro cuyo sendero parece comenzar en el subconsciente, lleno de suciedad y de pureza, un libro, en fin, que inspira libros, tiene que ser forzosamente un libro oscuro. Un libro oscuro no puede llegar a los hombres más que por selecciones, por minorías. La forma en que esa oscuridad sea útil o social no depende de Joyce: depende de lectores atentos, de lectores-escritores que tomen de él no los secretos de la forma, sino el gusto por una novelística nueva, en que las experiencias humanas sean cada vez más vivas, más antitradicionales, más dinámicas. Como simple experiencia mental, la lectura de *Ulises* es fecunda y a ratos ociosa. Irrita su desmesurada extensión y el enredo que resulta de barajar varias situaciones a la vez: los personajes no solamente hablan para los demás sino que piensan para ellos mismos, muestran sus ideas internas y enseñan una mente en constante hervidero, donde cada recuerdo va hilvanando el siguiente, de tal modo que aquello se convierte en una vagabundería atroz y las ideas adquieren las caprichosas vaguedades del humo de un cigarrillo. Además el lector tiene que escuchar al propio Joyce, que en un salón, en una cantina o en una casa de besos es tan minucioso que hasta el ruido de las copas y el cambio de posición en el sofá adquieren la intensidad de un pistoleazo. A los que preguntaran, ya irritados con tanta confusión, qué cosa, en concreto, es el *Ulises*, habría que responderles: no hay en esta obra "argumentos" sino experiencias. Su lectura tiene que decantarse en el ánimo, olvidarse y hacerse intimidad: como en los sueños y ciertos alimentos del intelecto.

"El arte tiene que revelarnos ideas, esencias espirituales sin forma."

"¿Las palabras? ¿La música? No: es lo que está detrás."

Dos afirmaciones elegidas por sorpresa dentro de un caudaloso río de conceptos como se pescan los salmones más próximos,

nos dan el principio joyciano del trasmundo de las emociones artísticas. Pues la función del arte no consiste en la captura física de su realización, sino en el cultivo amoroso de su huella.

El tiempo y el espacio se fusionan en el *Ulises*, y no es posible atender al desarrollo de los acontecimientos, ni preguntarse qué va a pasar en seguida, cuando se diluyan los efectos del alcohol en aquella borrachera infernal de la que participan Esteban Dedalus y Leopoldo Blom "Poldito" sino que nos interesa más el monólogo, la reacción psicológica o el parlamento que comienza a hablar a propósito de una mirada y termina metiéndose en el mar para susurrarnos cosas divinas. También nos interesa la parte muscular de la prosa, su gran física orgánica, por la cual no nos interesa lo que habla un interlocutor sino la forma en que habla, el movimiento de la boca, su salivación, el tono, los ademanes para decir esto es así, los ojos de reojo como los del jesuita, la forma de sacar el reloj, todo un mundo de operaciones en que ya no se lee sino que se ve y se oye como en el cine. Luego los grandes relatos filosóficos, poéticos, históricos: el gusto de escribir como Shakespeare, luego como Rabelais, en seguida como Aristófanes, dándose cuenta de que no se está imitando estilos, sino épocas, edades, hasta terminar en Joyce, escribir como él y terminar con un espantoso parlamento de cincuenta páginas sin un solo signo de puntuación, en donde pone a hablar a la señora de "Poldito" y aquello es como abrir una pajarera o como depositar un mercado en una persona y hay asuntos sexuales interesantísimos y solloza la señora y se ríe y sigue hablando y diciendo que él tenía una linda mano gorda la palma siempre húmeda no me importaría sentirla etcétera y así hasta llegar al punto final como el minero que se asfixia y sube a la superficie y leer fin son las once y cuarto de la noche y respirar y salir a la calle y no decirle a nadie que hemos terminado de leer el *Ulises*.

JORGE LUIS BORGES Y LAS LITERATURAS GERMANAS*

por Juan José Arreola

Al leer un artículo publicado en la revista *Sur* por Jorge Luis Borges acerca de las kenningar, se podía pensar que el autor de *Ficciones* creaba allí una nueva fantasía. Snorri Sturluson parece un habitante de Ugbar, y su intrincado repertorio de metáforas está hecho a propósito para que Carlos Argentino Daneri lleve a cabo la redacción de ese poema global que pone en el *Aleph* un fondo de irremediable desaliento.

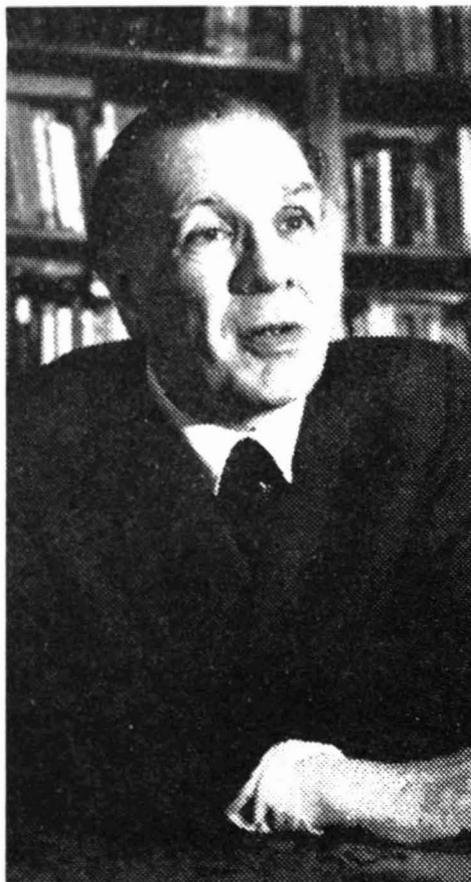
El Breviario No. 53 del Fondo de Cultura Económica acaba de poner las cosas en su sitio. El lector de habla española tiene por primera vez a su alcance un manual de *Antiguas literaturas germánicas*, y sabe que Snorri Sturluson es un ente real, y que sus kenningar se incorporan a uno de los fenómenos literarios más sorprendentes de la cultura universal.

El libro que Borges ha compuesto con la colaboración de Delia Ingenieros, es breve y extenso. La concisión ha sido llevada en sus páginas a extremos milagrosos. Maneja y menciona toda la bibliografía importante sobre el tema, y en menos de doscientas páginas el lector ve transcurrir ante sus ojos la pintoresca teoría de los remotos autores, que avanzan llevando en la mano las muestras de su poesía, escrita sobre una tablilla rúnica. El adjetivo de Borges, con certera precisión, economiza y condensa el discurso y las definiciones. Los poemas más famosos aparecen resumidos en una narración escueta y punzante, donde los personajes de nombre casi impronunciable quedan grabados para siempre en la memoria, esgrimiendo su gesto definitivo, devueltos perentoriamente a nuestros días porque la evocación momentánea de su rasgo más profundo los ha incluido de pronto en el común de los hombres.

A la cabeza del desfile germánico que Borges promueve en su libro, avanza el obispo Ulfilas con su rebaño de bárbaros. La hazaña de Ulfilas: recorrer una escarpada región de Europa ante el acoso de las hordas paganas, no es mayor que su empre-

sa literaria: escribir una Biblia visigótica. Domeñando un idioma arriscado y montañés, creó un alfabeto y un sinfín de neologismos, hasta que logró ajustar la amplitud secular de los periodos bíblicos al dialecto entrecortado de sus nómadas. Así logró desterrar de aquellas mentes la imagen de Waden y su culto sangriento. La Universidad de Upsala conserva en su *Codex Argenteus* largos fragmentos de esa oscura epopeya.

La Biblia de Ulfilas es el monumento más antiguo de la lengua germánica, pero el primer poema original de esta literatura data del siglo VIII, y se conoce bajo el nombre de *Gesta de Beowulf*, héroe fabuloso que tiene encerrada en el puño la fuerza de treinta hombres. Por su extensión y por los pormenores de su complejo argumento la *Gesta de Beowulf* se nos aparece como un fruto largamente madurado. No poseemos rastro alguno de las piezas que debieron precederlo, pero el lapso de tres siglos que va de la invasión germana de Inglaterra a la fecha probable del *Beowulf*, nos deja



suponer una amplia literatura de guerreros. Beowulf muere ante la última embestida del dragón que acaba de matar, y el verso que lo deplora al final de la gesta nos recuerda los funerales de Héctor en el postrer pasaje de la *Iliada*.

Entre las numerosas poesías que pertenecen a la etapa anterior a la cristianización de Inglaterra hay textos sorprendentes. Por ejemplo, el estribillo que cierra cada una de las estrofas del *Lamento de Deor*: "Aquello dejó de ser; también esto dejará de ser algún día." Y la más famosa de una serie de elegías. *La ruina*, nos deja entrever todo el linaje poético de las obras que giran con la fugacidad de las cosas: "Han caído los techos, en ruinas están las torres, los portones caídos, heladas las paredes, quebrados los techos, sueltos, inútiles, socavados por el tiempo..."

El auge del cristianismo, propagado en Inglaterra por misioneros llegados de Roma y de Irlanda, trae consigo una nueva y abigarrada poesía. Borges señala la ausencia de un cambio ético entre los primitivos conversos, y cree más bien en un canje de mitologías, en una substitución de héroes. Efectivamente: los apóstoles son guerreros teutónicos; el mar es siempre el Mar del Norte; los israelitas en fuga de Egipto son vikingos, y Moisés, un caudillo de casco bicorne. En todos los textos religiosos de la época abunda el buen manjar germano: la descripción en detalle de las grandes batallas bíblicas.

Finalmente aparece un poeta de auténtico espíritu cristiano. Caedmon, el primer nombre en el catálogo de los poetas ingleses. Mientras cuida los caballos en un establo, Caedmon, hombre rudo y de edad avanzada que siempre huyó de los festines a la hora de empuñar el arpa y cantar, queda dormido. En sueños ve un hombre que le ordena cantar "el origen de todas las cosas". Caedmon cumple la orden y cuando despierta recuerda todas las palabras de su canción. Va a un monasterio donde su cualidad de poeta es admirada por todos, y

* Vol. VI, no. 65, mayo de 1952, pp. 21-22.



canta allí hasta el final de sus días la gloria infinita de Dios, ya ordenado sacerdote. Predice la hora de su muerte, y la espera durmiendo.

Una profusa y variada literatura en verso, que comprende baladas guerreras, el tratamiento de algunos temas clásicos, el divertido género de las adivinanzas, un Bestiario científico y finalmente la prosa histórica, cierra el panorama de la literatura inglesa en lengua germánica. Sólo se conserva el nombre de dos autores: el de Cynewulf, *scop* o cantor profesional que se puso a salvo del olvido mediante el clásico artificio del acróstico, y que en su caso se complica por el empleo de misteriosos signos rúnicos. El otro nombre es uno de los más difundidos en la Edad Meia, y para llegar hasta nosotros le habría bastado con amplitud su aparición resplandeciente en el Paraíso dantesco. Este nombre es el de Beda el Venerable. "Beda escribió en latín, pero la historia de la literatura anglosajona no puede prescindir de su nombre", dice Borges con exactitud. En su obra descuellan las cinco libros de la *Historia Eclesiástica de la Nación Inglesa*, que nos dan una imagen monumental de toda una cultura.

La literatura germánica desaparece en Inglaterra poco antes de la conquista normanda, pero tiene un surgimiento aislado en la obra de Layamon, que escribió un poema de 30,000 versos a principios del siglo XIII, para cantar las batallas de los britanos contra los pictos, los noruegos y los sajones.

La segunda parte del libro de Jorge Luis Borges es la más importante y se refiere a la literatura escandinava, que floreció principalmente en Islandia, gracias al azar de la guerra y las emigraciones. En ella aparece, tratado con amplitud y vivacidad, el personaje excelente de Snorri Sturluson, especie de hombre enciclopédico que según las palabras de la *Sturlunga Saga*, fue diestro en "todas las cosas en que puso mano". A él se deben los poemas y obras históricas más importantes de la cultura escandinava,

que abunda en hallazgos y realizaciones magistrales. Con justa razón, Borges señala el descubrimiento de la novela moderna por parte de los escritores islandeses, hallazgo que según las palabras del escritor argentino, fue tan importante y tan inútil como el descubrimiento precolombino de América. Pero se podía pensar tal vez que los escandinavos fueron entre los hombres quienes recibieron la misión de demostrar que tales hechos eran posibles y realizables. Cruzaron el mar, hallando un camino inexistente, e hicieron converger todas las líneas de la fantasía y de la leyenda, hasta el único punto de la realidad final: el hombre que en medio de un mundo caótico y azaroso, encuentra el Universo reflejado en sí mismo. Al través de los intrincados caminos de la fábula, la epopeya y la leyenda, los escandinavos hallaron al hombre real, capturado por la conciencia lúcida del novelista.

En las sagas de Snorri, el protagonista contradice a veces (o parece contradecir) el propósito del autor, como en una novela de

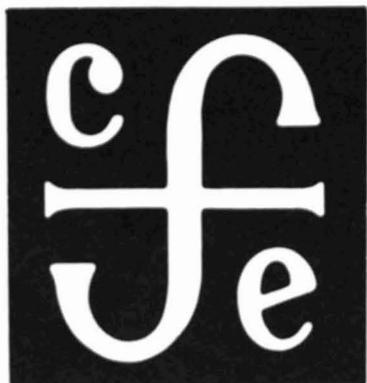
Dostoiewsky. Un rencor que creíamos olvidado florece de pronto en un brote vengativo y suscita la muerte de un personaje que, como el lector de la obra, había olvidado también mi antigua culpa.

Al leer los orígenes y los pormenores con que Borges ilustra esta parte de su libro no podemos evitar el pensamiento de que algunos de los procedimientos psicológicos y estilísticos del escritor argentino tienen su fuente en los textos de esta desconcertante literatura. La economía del lenguaje, por ejemplo, llega a ser tan "borgiana" que nuestra ignorancia puede llevarnos a la sospecha de que Borges, traductor, ha insuflado a los textos mucho de su espíritu. ¿No estamos acostumbrados a esa especie de "desamparo" en que el autor parece dejar a muchos de sus personajes? Recordemos otra vez el *Aleph*, ese cuento en que Carlos Argentino está despiadadamente abandonado a su inepticia, a su ineficacia. Y allí mismo el propio Borges aparece, en el colmo del desamparo, encarando el retrato de la mujer amada y muerta, que lo ignoró definitivamente en vida.

Lo anterior equivale a decir que el Brevariario sobre antiguas literaturas germánicas, interesa por igual a los estudiosos de la historia literaria y a los lectores de Borges. Escrito con el estilo insuperable de uno de los más grandes prosistas de nuestros días, este manual rompe con la tradición de los densos pedagogos, inaugurando en lengua castellana un nuevo género de tratados. La mejor definición de esta "Historia de la Saga" es que ella pertenece, por el número de sus personajes y de sus temas, por la hazaña que significa haberla escrito en doscientas páginas, al mismo género literario que describe; Borges ha escrito, pues, la Saga de las literaturas germánicas.

No está por demás añadir que la tercera parte de libro se refiere a los poemas escritos en territorio alemán, y que allí se habla del *Cantar de los Nibelungos*, única muestra de la literatura germánica que ha trascendido al gran público.





LIBRERÍAS

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

**HAY UNA CERCA DE USTED,
CON LOS LIBROS
QUE NECESITA.**

- 1. UNIVERSIDAD**
Av. Universidad No. 975.
México 12, D. F.
Tel. 524-43-76, Ext. 2
 - 2. REFORMA**
Reforma y Havre.
México 6, D. F.
Tel. 528-53-98
 - 3. ESCOBEDO**
Mariano Escobedo No. 665.
Deportivo Chapultepec.
México 5, D. F.
Tel. 514-07-97
 - 4. LINDAVISTA**
Av. Instituto Politécnico Nacional No. 1805.
Local A.
Colonia Lindavista.
México 14, D. F.
Tel. 586-34-05
 - 5. SATELITE**
Plaza Satélite. Local 178
Ciudad Satélite, Edo. de México.
Tel. 572-35-03
 - 6. CUAUHTÉMOC**
Av. Cuauhtémoc No. 80.
Edificio de S.I.C.
México 7, D. F.
Tel. 588-69-18.
 - 7. INSURGENTES**
Insurgentes Norte No. 59.
Edificio del P.R.I.
México 3, D. F.
Tel. 566-02-00, Ext. 198.
 - 8. NEZAHUALCÓYOTL**
Chimalhuacán y Faisán.
Ciudad Nezahualcóyotl.
Estado de México.
Tel. 558-38-79
 - 9. CINETECA.**
Río Churubusco y Tlalpan.
México, D. F.
Tel. 549-30-60 Ext. 235
 - 10. GUADALAJARA**
Corona No. 370, Esq. Revolución.
Edificio San Pedro.
Guadalajara, Jal.
Tel. 514-47-76
 - 11. MONTERREY**
Galeana Sur No. 1032.
Monterrey, N. L.
Tel. 543-66-13.
 - 12. JALAPA**
Zamora No. 12-A
Jalapa, Ver.
Tel. 7-75-87
 - 13. PUEBLA**
Av. Juárez 1314-A.
Puebla, Pue.
Tel. 2-43-00
 - 14. LIBRERÍA CASA DE LA CULTURA DE PUEBLA**
5 Oriente No. 5
Puebla, Pue.
 - 15. LEÓN**
Pedro Moreno No. 210.
León, Gto.
Tel. 3-30-56.
 - 16. GUANAJUATO**
Plaza de la Paz 59, Local 13,
sobre calle Pocitos.
Guanajuato, Gto.
Tel. 2-23-42.
 - 17. DURANGO**
Auditorio del Pueblo. Salón de Cristal.
Domicilio Conocido.
Durango, Dgo.
Tel. 1-34-94
 - 18. MORELIA**
Casa Natal de Morelos
Calle Corregidora, Esq. García Obeso.
Morelia, Mich.
 - 19. MÉRIDA**
Centro Cooperativo Artesanal.
Calle 60, entre 61 y 59.
Mérida, Yuc.
- COMERCIAL FONDO DE CULTURA, S. A.
CALLE DE PARROQUIA No. 812 MEXICO 12, D. F.



y
UNAM

PRESENTAN
LA GRAN
NOVELA
DEL SER
HUMANO

EL ASCENSO DEL HOMBRE

un estudio de
JACOBO BRONOWSKI

El origen del hombre y su evolución
biológica, mental y cultural

(EN 13 CAPITULOS)



TODOS LOS
LUNES

8:30 de la noche

en un horario para toda la familia

Un nuevo estilo en televisión



Serie
popular
Era



Novedades

Ruy Mauro Marini
El reformismo y
la contrarrevolución

(Estudios sobre Chile)

Antonio Sánchez García
Cultura y revolución

(Un ensayo sobre Lenin)

Wilfred Burchett
Portugal: año uno
de la revolución

Ediciones Era
Avena 102 ■ México 13, D. F. ■ 581-77-44

XXI

CONCURSO ENSAYO SIGLO XXI

PARA CELEBRAR EL 10º ANIVERSARIO DE SU FUNDACION, SIGLO XXI EDITORES, S. A. DE MEXICO, Y SUS ORGANIZACIONES PARALELAS SIGLO XXI DE ESPAÑA Y SIGLO XXI ARGENTINA, HAN RESUELTO CONVOCAR AL CONCURSO *ENSAYO SIGLO XXI* CON LA FINALIDAD DE LLENAR EL VACIO CREADO POR LA FALTA DE ESTIMULOS AL ESTUDIO E INVESTIGACION EN EL CAMPO DE LAS CIENCIAS SOCIALES.

SOLICITE LAS BASES DEL CONCURSO EN LAS MEJORES LIBRERIAS O EN AVE. CERRO DEL AGUA No. 248, ESQ. CON AVE. COPILCO, MEXICO 20, D. F.

Leopoldo Zea
Dialéctica de la conciencia
americana

Alianza Editorial Mexicana



Biblioteca Iberoamericana

 **plural**
CRITICA / ARTE / LITERATURA

No. 56. Marzo de 1976

Steve Weinberg / *Las fuerzas de la naturaleza*

Philippe Ariès / *La muerte domesticada*

Gonzalo Rojas / *Poemas*

Julieta Fombona de Sucre / *John Ashbery y el acto poético*

John Ashbery / *Poemas*

Piedras, reflejos, reflexiones: Roger Caillois

Manierismo en Nueva España: Jorge Alberto Manrique

Libros

Letras, letrillas, letrones Sobre la ley de Premios:
Octavio Paz, Juan García Ponce y Salvador Elizondo.

Director: Octavio Paz

Reforma 12-505, México 1, D. F.

JUSTIFICACION*

La Universidad Nacional vive ahora una intensa etapa de reorganización, trabajo y disciplina, cuyo designio para un futuro inmediato es afirmar las capacidades y el rigor en la formación de los profesionistas que pasan por sus aulas cuatro veces centenarias.

La publicación de la revista *Universidad de México* tiene como propósito asociar a los universitarios en un esfuerzo común para mejorar y dignificar su Casa de Estudios, así como fomentarles un sentimiento de solidaridad indestructible con ella.

Cada mes se recogerá aquí la voz de los más destacados maestros, que a través de nuestras columnas prolongarán su diálogo con los estudiantes. Estos, a su vez, hallarán en la revista todas aquellas disposiciones y noticias relativas a actividades de la Universidad.

En el ambiente de la más alta Casa de Estudios mexicana, y fuera de ella, la revista *Universidad de México* será un reflejo de las inquietudes culturales del país y un vehículo puesto de modo permanente al servicio de la mejor coordinación y logro de tales esperanzas.

* Primer editorial de la *Revista* (Vol. I, no. 1, octubre de 1946, p. 1).



