

LOS ANTEPASADOS



Por Carlos FUENTES

Dibujos de Alberto GIRONELLA

(Capítulo de la novela en preparación
Los Nuevos)

Carlos Fuentes trabaja actualmente en su segunda novela. Los nuevos está centrada en la vida y las preocupaciones de la generación joven; sus tres personajes principales son dos hombres y una mujer, entre los 25 y los 30 años. El capítulo que ahora presentamos es, en cierto sentido, excéntrico a la temática fundamental de la obra. En cierto sentido, porque "los antepasados" pesan definitivamente sobre la figura moral del protagonista.

JAIME CEBALLOS, que nació en 1928, pertenecía a una familia guanajuatense de no escasos méritos y de extendido parentesco. La vieja casa de cantera, habitada hasta el día de hoy por los Ceballos, se sitúa entre la bajada del Jardín Morelos y el callejón de San Roque, frente al templo del mismo nombre y a unos metros de la hermosa plazuela a la que dan fama, año con año, las representaciones, en un escenario casi natural de faroles retorcidos, árboles añosos, ventanas enrejadas, muros ocre y cruces de piedra, de los entremeses de Cervantes.

Guanajuato es a México lo que Flandes a Europa: el cogollo, la esencia de un estilo, la casticidad exacta. La enumeración de los hombres públicos guanajuatenses sería interminable, pero el número apenas indicaría la profundidad del sentimiento político mexicano en esta región que se precia de ser la cuna de la Independencia. Si a algún Estado de la República habría que acudir para encontrar la raíz de los estilos políticos mexicanos, sería a éste. La malicia de la concepción y la finura de la ejecución llevan un estilo originalmente guanajuatense; nadie, como sus hombres, conoce mejor las tácticas de la legalidad aparente para encubrir la voluntad decisiva; nadie, el valor de los procedimientos formales y de la maniobra de cámara. ¿Por qué, en la dilatada extensión de Nueva España, fueron éstos

SUMARIO: *Los antepasados*, por Carlos Fuentes • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Salón de Baile*, por Ali Chumacero • *Visiones de las hijas de Albión*, por William Blake • *Los ídolos de la tribu*, por Ezequiel Martínez Estrada • *Historia y Filosofía en Feijóo*, por Rafael Moreno • CIEN AÑOS DESPUÉS: *Manuel José Othón*, por Ramón Xirau, *Notas sobre Manuel José Othón*, por Manuel Calvillo • *Artes Plásticas*, por Paul Westheim • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Libros*, por Juan García Ponce, Alberto Bonifaz Nuño, Carlos Valdés y Xavier Moyssén • Dibujos de Alberto Gironella, Paul Antragne y Fernando Ramos-Prida.

los lectores —y las infanterías— de Voltaire y de Rousseau? ¿Por qué, en nuestra extrema actualidad, es posible escuchar en los pomposos escalones de su Universidad discusiones sobre Heidegger y Marx? El guanajuatense posee una doble, y muy desarrollada, facultad para aprender lo teórico y convertirlo en práctica eficaz. No en balde fue Guanajuato cuna de don Lucas Alamán. Y su Universidad, antiguo centro jesuita.

El guanajuatense —lo acabamos de insinuar— es un mocho calificado. Un mocho laico (como todos los eficientes) capaz de servir a la iglesia más oportuna y que, en su concepto, garantice la mejor administración práctica de la "voluntad general" teórica. Inteligentes, de propósitos internos claros y manera exterior velada, herederos de una tradición que el excesivo centralismo mexicano no ha alcanzado a destruir, los guanajuatenses representan la cima del espíritu del centro de la República. Lo que en los michoacanos es seriedad rayana en lo solemne, en los guanajuatenses se deja atenuar por el sentido de la conveniencia y de la ironía. Lo que en los zacatecanos es exceso de arraigo provinciano, lo templan los guanajuatenses con un sentimiento de universalidad, adornado con visitas del barón de Humboldt, un Teatro Juárez decorado por el escenógrafo de la *Ópera Comique* y, sustancialmente, la tradición del siglo de las luces, apropiada, con esa doble facultad de que hablábamos, por los hombres de la Independencia. Lo que en el poblano es hipocresía abierta, en el guanajuatense es insinuación talentosa. Lo que en el capitalino, en fin, es afirmación o reticencia, en el guanajuatense es puro compromiso.

La familia de Ceballos pertenecía, con plenitud, a este singular cogollo del centro mexicano. Si para otras familias locales el nombre clave en la historia del Estado era el del Conde de Casa Ruiz o los del intendente Riaño, don Miguel Hidalgo, don Juan Bautista Morales o el padre Montes de Oca, para los Ceballos no había apellido más ilustre —y así lo recordaban diversos retratos distribuidos en las salas del caserón de cantera— que el de Muñoz Ledo. Este, otrora distinguido gobernador de la entidad, fue el que permitió a la pobre familia de inmigrantes madrileños instalar su tienda de paños cerca del templo de San Diego, allá por el año de 1852. Estos Ceballos, gachupines, y además tenderos, no dejaron de ser mal vistos en aquella época de primicias independientes. No fue el secretario del señor gobernador quien pensó así, ante el primor evidente de la Ceballitos mayor, una matritense de colores subidos, ojos verdes y diecisiete años. Fue, de esta manera, la flamante señora de Lemus, esposa del tal secretario, quien logró que el comercio de telas de su señor padre emigrara de la sombra del callejón de Perros Muertos al sitio principal y asoleado frente al gran templo de filigranas rosa. Pero la familia, hasta hoy, prefiere atribuir su buena fortuna original al gobernador Octaviano Muñoz Ledo, dando con ello acabada muestra de su asimilación guanajuatense: la relación pública por encima de la verdad privada. Bajo tan altos auspicios, los cuatro jovenzuelos de la casa pudieron prosperar, recibir las lecciones de profesores privados y

aprender las cosas que, al lado de la experiencia comercial, convenía saber a los buenos vendedores de paños en trance de encumbramiento social. No todo fueron tortas y pan pintado: el paso de Muñoz Ledo por la Gubernatura fue sumamente expedito, pero Lemus dio la voltereta en el aire y cayó bien plantado en el campo del liberalismo. Y en 1862, cuando las fuerzas de Prim desembarcaron, la furia antiespañola, encarnada en grupos de jóvenes que recorrían las estrechas calles de la vieja población gritando "¡Hasta Madrid!", obligó a don Higinio Ceballos a cerrar el comercio y esconderse con toda su familia en casa de Lemus.

Las señoras a la caza de la última moda siempre encontraban, en "Ceballos e hijos" la seda mate, el mantón chinisco o el encaje de Brujas necesarios para el próximo baile de Palacio. Un pariente de la hija mayor, don Antonio Lemus, fue diputado al Constituyente de Querétaro, y cuando el viejo Higinio Ceballos murió, el mismo día en que Maximiliano pisó tierra veracruzana, su familia se encontraba colocada en las alturas de esta sociedad de provincia. La guerra de intervención dividió a los cuatro hermanos. Pánfilo y José prefirieron seguir obsequiando, bajo la administración imperial, los gustos de las familias locales, pero si aquél se adhirió sin reservas al Imperio,

éste, en voz baja, profesaba las ideas liberales que, en primer lugar, habían sido el motivo de la emigración de don Higinio. Higinio joven se fue a vivir a La Habana, desde donde abastecía de almanaques, muestrarios y pedidos a la casa comercial de Guanajuato. Francisco decidió seguir en la lucha liberal a su cuñado, se unió a las fuerzas del general Mariano Escobedo y, al cabo, fue capturado y mandado fusilar por el temible Dupin en un llano de Jalisco.

La viuda de don Higinio —Margarita Machado— era una cordobesa inteligente, alegre y desprevenida que sabía conducir sin esfuerzo (más bien con la apariencia de desorden) los menesteres caseros cuya acabada perfección parecía aún más sorprendente en virtud del desparramo que la señora se preocupaba de imprimir en todas sus actividades. Doña Margarita sabía tomar las cosas como venían, y en ella era bien cierta la tan estereotipada sinonimia entre la abundancia de carnes y la jovialidad. Las otras señoras de Guanajuato, tan simples, pero más solemnes, tenían siempre ocasión de admirarla; ella estaba al tanto de lo que sucedía en los grandes centros de la moda, y era la primera en lanzarse a las calles con este polisón o aquella sombrilla de tornasol. Pero decíamos que la señora de Ceballos era inteligente, graciosamente inteligente. Guardaba las apariencias sin regocijarse o entristecerse demasiado con los eventos, alegres o dolorosos, de la vida cotidiana. Esto significa, en los extremos, que doña Margarita era incapaz de jactarse o de solicitar compasión. Por eso, al poco tiempo de la muerte de don Higinio, se la vio correr de nuevo, estrenando una novedosa tela de Escocia, por los mercados populares, depenando ejotes, flor de calabaza y hierbas de olor, con su criada a la zaga. Si no con la palabra, mediante el ejemplo quería dar la señora su lección de sencilla honradez humana a los hijos. No fue Rosario, la señora de Lemus, quien la aprovechó. Casada a los dieciocho años con el célebre secretario del Gobernador y, al restaurarse la República, no menos famoso notario público don Guillermo Lemus, Rosario se dejó absorber totalmente por el estilo monjil de las señoras locales. Sus lazos con la jocundidad andaluza de la madre desaparecieron muy pronto, pues Rosario prefería cultivar el buen parecer de las familias con las cuales trataba, y asimilarse cuanto antes a ellas. Su empeño llegó a oponerse con violencia a las virtudes de Margarita. En la hija, con el tiempo, todo se volvió temor al qué dirán, exageración de las formalidades virtuosas de su ambiente social, frases piadosas, reticencias acordes con el buen gusto del lugar y el tiempo. Fueron éstas, en fin, las características que legó a su hija única, Ana María, una mochita asustadiza que se casó con el hacendado Enrique Zamacona, hombre mucho mayor que ella. A partir de su boda, Ana María Lemus Ceballos de Zamacona vivió encerrada en la hacienda cafetalera, cercana a Uruapan, de su alto, viejo y campirano marido. Pero nos adelantamos en esta resumida historia natural de una familia de provincia.

José y Pánfilo, los hermanos. Pepe, sin duda, fue el mayor éxito de doña Margarita. Pánfilo era el más trabajador, pero

(Pasa a la pág. 8)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción:

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

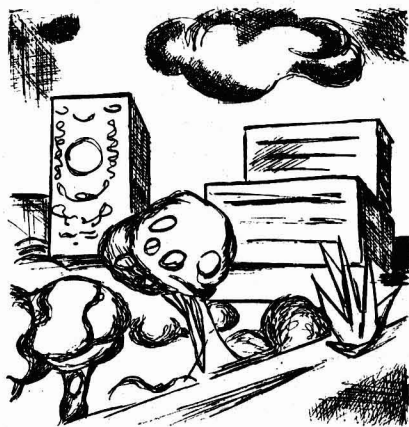
Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

PATROCINADORES

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



EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

REBELDES GRATUITOS, irresponsables, provocadores. De esta suerte y de cien otras maneras similares han sido calificados los estudiantes universitarios, en ocasión de su reciente movimiento contra los vicios menos tolerables y más tolerados del transporte urbano. Ello es, hasta cierto punto, explicable. Cada habitante de la ciudad de México, enemigo automático de cuanto signifique agravio a su comodidad privada, responde con hostilidad a la coacción que suspende el cumplimiento —por lo demás perfectamente legítimo— de su rutina cotidiana. No sin motivo, censura un impedimento que no entiende, que a sus ojos sólo procura trastornos y cuya naturaleza y objetivos no se detiene a considerar. Precisa enjuiciar, sin embargo, la voluntad de acudir a los epítetos familiares antes que a la ponderación inteligente.

EXCESOS LAMENTABLES, PERO...

NO NIEGO que en muchos casos —y desde luego, fuerza es reconocerlo con pena, en el presente— los estudiantes, al sentirse protegidos por su propia multitud, suelen excederse, perder de vista la indignación primitiva, y descender a la violencia pura, al mero tumulto irra-



LA FERIA DE LOS DIAS



cional. La masa es la masa, y, en cuanto tal, suscita abusivos impulsos, inconcebibles dentro de los confines de la personalidad individual; abusos que tienen que ser reprobados y lamentados. Pero ¿es una recíproca miopía la forma adecuada de apreciar las situaciones que desencadenan una protesta colectiva, sea ésta la que fuere? ¿Será la incompreensión simplista el único criterio aplicable a dicha protesta?

SERENIDAD INDISPENSABLE

NO QUISIERA prejuizar, en tan breve espacio, de razones o sinrazones. Sencillamente me parece indispensable considerar con serenidad un problema que dista de ser superficial, y cuyos orígenes no deberían tampoco atribuirse —según es de cajón, sin un previo análisis— a la “agitación roja” o al escueto y punible desahogo insano.

COMODIDAD Y JUSTICIA

LA COMODIDAD es un valor apreciable, y apreciable es, asimismo el derecho a no sufrir trastornos en ella. Muy mayormente lo es, sin embargo, la justicia. El hecho de que varios miles de jóvenes se decidan, en espontánea tentativa, a una ostentación pública de tamañas dimensiones, lo menos que puede provocar es nuestra desapasionada reflexión. No es admisible disponer de un acontecimiento como éste con las habituales frases hechas, ni con la ira mecánica por nuestros eventuales perjuicios. ¿Qué hay en el fondo de todo esto? ¿Qué circunstancias explican el unánime malestar estudiantil? He aquí las preguntas que se imponen. Mas ellas no han de ser “resueltas” a la ligera, sino con la cabeza bien fría y la comprensión abierta.

SINTOMA O CAUSA

SI SE TRATA de un síntoma, urge, mejor que la represalia de facto, la búsqueda del mal que lo de-

termina, y de su posible remedio radical. Si de una lucha atendible, bien que exagerada en su defensa, habrá que reconocerlo así —como lo ha hecho la máxima autoridad universitaria—, llamando las cosas por sus nombres, sin eufemismos conformistas ni falsificaciones demagógicas.

FORMULAS

LO QUE NO PROCEDE es el concretarse a las usuales fuentes y fórmulas de condena inmediata: “Esa huelga es injusta, porque me molesta... y porque, siendo una huelga, va contra el orden establecido.” “Ese escándalo es injustificado, porque me fastidia... y porque es un escándalo.” “¡Deberían meter en la cárcel a esos alborotadores sin respeto para la gente pacífica!”

EL MAL HUMOR

EL DE LA JUSTICIA verdadera no es un camino fácil, y su consumación exige a menudo —si no, por supuesto, la violencia innecesaria— una comprensión generosa y la aportación de pequeños y grandes sacrificios solidarios de parte de la comunidad entera. Con el solo ciego mal humor, mis estimados lectores, nunca llegaremos a ningún sitio.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

HACIA 1940 el doctor Angel María Garibay K. consideraba como atentado contra la etimología el hablar de una literatura azteca (y quizá siga considerándolo así), seguramente, porque aquel pueblo prehispánico careció, en rigor, de alfabeto, de letras, raíz de toda literatura. Pero hoy, sería atentado contra la cultura entera ignorar la monumental *Historia de la literatura náhuatl* (México, Editorial Porrúa, S. A., 1953-1954), del propio doctor Garibay, dos volúmenes que suman cerca de un millar de páginas, exposición historiográfica y textual del acervo literario "autónomo" de los nahuas (c. 1430-1521) y de su desarrollo posterior al "trauma de la conquista" (1521-1750).

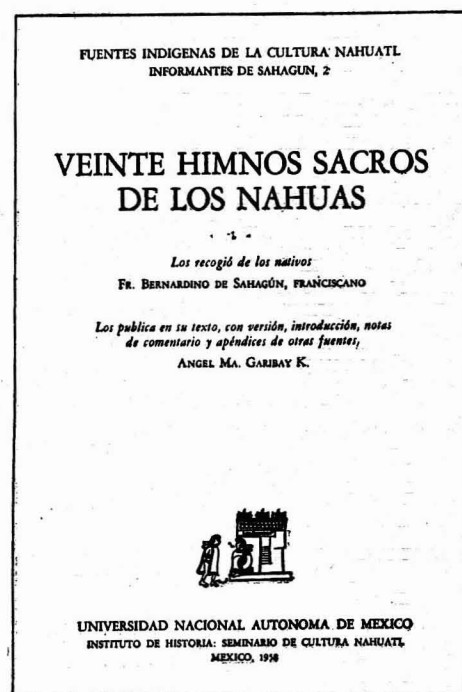
Con su *Historia de la literatura náhuatl*, vino el doctor Garibay a fijar definitivamente las fuentes documentales en el marco histórico-cultural adecuado, y a redondear sus anteriores monografías y "divulgaciones literarias" del mismo tema, tales como *La poesía lírica azteca. Esbozo de síntesis crítica* (México, 1937) y otras publicaciones en las revistas *Abside* y *Tlalocan*; sobre todo, los dos volúmenes de la "Biblioteca del Estudiante Universitario", Nos. 11 y 51, que corresponden, respectivamente, a la *Poesía indígena de la altiplanicie* (México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México; primera edición de 1940, segunda de 1952: XXI + 212 pp.) y a la *Epica náhuatl* (*idem & ibidem*, 1945, LIV + 163 pp.).

Hasta hoy las publicaciones del doctor Garibay han sido, según su propia opinión, "divulgaciones literarias" o "ensayos". De su *Historia de la literatura náhuatl* afirma, con toda modestia, que "es apenas un ensayo de lo que debe hacerse", y que espera "la verdadera historia de la literatura en lengua náhuatl en el porvenir"; aunque reconoce que a él le "quedará el gozo de haber empezado a caminar por este camino". Ya en los volúmenes de la "Biblioteca del Estudiante Universitario" había insistido en el carácter divulgatorio, no erudito, de sus prólogos y de la selección de textos por él traducidos, con estas palabras: "Un libro destinado a estudiantes, por anhelosos que se les suponga de información, ha de ser necesariamente breve. He reducido, por esto, las notas a las más indispensables para la comprensión de estos poemas. Omito desde luego toda nota propiamente lingüística, fuera de lugar, a mi juicio, en obra de divulgación..." ("Advertencia general" a la *Poesía indígena de la altiplanicie*, p. 179.)

Porque la labor sabia y pacientísima de localizar, reunir, examinar, depurar y fijar los textos nahuas, de traducirlos al español y anotarlos, con todo el aparato erudito que requieren su antigüedad y belleza, necesita del patrocinio de institutos culturales y del equipo humano idóneo. Hasta hace poco el doctor Garibay ha contado sólo con su esfuerzo personal, con la compañía y observaciones de Mr. Byron McAfee y la colaboración de su

fiel y entusiasta discípulo Miguel León-Portilla, reconocido investigador y expositor de *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes* (México, Instituto Indigenista Interamericano, 1956) y de unos recientes *Siete ensayos sobre cultura náhuatl* (México, Ediciones Filosofía y Letras, 1958, 158 pp.).

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México cuenta hoy el doctor Garibay con un Seminario de Cultura Náhuatl, afiliado al Instituto de Historia, centro de investigación y enseñanza, que prepara nuevos colaboradores y futuros continuadores de su obra benemérita. Como fruto del Seminario se han publicado ya dos volúmenes de "Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl" (Textos de los Informantes de Sahagún, Nos. 1 y 2): *Ri-*



"se estudian por primera vez"

tos, sacerdotes y atavíos de los dioses, introducción, paleografía, versión y notas del doctor Miguel León-Portilla (México, 1958, 175 pp., numerosas ilustraciones y 4 láminas en color, reproducidas fielmente del Códice Matritense del Real Palacio) y *Veinte himnos sacros de los nahuas*, recogidos de los nativos por fray Bernardino de Sahagún, y publicados en su texto, con versión española, introducción, notas de comentario y apéndices de otras fuentes, por el doctor Angel María Garibay K. (México, 1958, 277 pp.).

Es tal la importancia y el interés que ha despertado entre los estudiosos la publicación de estas investigaciones, que puede hablarse sin hipérbole de un verdadero renacimiento en los estudios de la lengua y la cultura náhuatl, a partir de la *Historia de la literatura*, del doctor Garibay. El mismo decidió publicar últimamente una serie de notas de carácter etnográfico, tomadas entre los años 1925 y 1931, bajo el título de *Supervivencias de cultura intelectual precolombina entre los*

otomíes de Huizquilucan (México, Instituto Indigenista Interamericano, 1957, 46 pp.), y el doctor Julio Jiménez Rueda, especialista en la cultura colonial, ha reformado su tradicional manual de *Historia de la literatura mexicana*, al llegar a la sexta edición (México, Ediciones Botas, 1957, 417 pp.), introduciendo adiciones y reformas en la redacción del capítulo introductorio.

Así justifica el doctor Jiménez Rueda las reformas de su manual (p. 7): "Los estudios del P. Angel María Garibay sobre la literatura náhuatl, singularmente su monumental *Historia de la literatura* de esa lengua, han venido a demostrar la existencia de las letras cultivadas por importante sector de los pueblos indígenas del centro de México. Por ello, en este manual, la introducción, que se venía publicando en ediciones anteriores se ha redactado nuevamente y se ha consagrado al estudio de la literatura indígena prehispánica. Forma así un capítulo preliminar, que completa el panorama de las letras mexicanas."

El doctor Jiménez Rueda, autor también de una *Historia de la cultura en México*, que se iniciaba en *El virreinato* (México, Editorial Cultura, T. G., S. A., 1950), conforme a su proyecto original ha podido dar término al volumen correspondiente a *El mundo prehispánico* (*idem & ibidem*, 1957, XII + 231 pp.), aprovechando las investigaciones de los especialistas, singularmente las de los doctores Garibay K. y León-Portilla, en el capítulo VII de su nueva obra. Este capítulo viene a ser un resumen, bien compendiado y compendioso, de la *Historia de la literatura náhuatl* y de *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*. Es digna de alabanza la ingente labor de síntesis llevada a cabo por Jiménez Rueda, más si se toma en cuenta "que él no es un especialista" en el estudio de las culturas prehispánicas, como se declara en la "Introducción" (p. XII).

Lástima grande que no se hubiera utilizado en esa *Historia de la cultura en México*, relativa a *El mundo prehispánico*, los dos volúmenes publicados por el Seminario de Cultura Náhuatl, antes referidos, que aparecieron con posterioridad. Pero esta *Historia de la cultura* está llamada, como el manual de *Historia de la literatura*, a tener muchas ediciones, en las que se pueda aprovecharlos. Además de la reconocida competencia de sus autores, hay que señalar que es la primera vez que los textos nahuas se estudian y publican con la ciencia y el decoro que corresponde a las obras maestras de las lenguas clásicas.

Sería injusticia de esta página no mencionar, ahora que estos estudios han llegado a la madurez, el nombre de un pionero de *La poesía indígena de México*: Bernardo Ortiz de Montellano (México, Talleres Gráficos de la Nación, 1935), primer autor moderno de "un estudio y una antología, interpretación estética de los textos traducidos hasta entonces" (cf. su *Literatura indígena y colonial mexicana* (México, Secretaría de Educación Pública, 1946, 96 pp.; p. 10), que ya no pudo ver al desnudo estas fuentes ocultas de su espíritu.

MEXICO EN LA CULTURA

una publicación de **NOVEDADES**
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

como las mejores del mundo



Lea en sus páginas, confiadas a los más connotados escritores de América, la manifestación del pensamiento universal. Pídalo en las librerías o con los vendedores de periódicos, todos los lunes.

50 ¢ ejemplar



Escuche y vea los sábados a las 20.30 hs. por el canal 4, el interesante programa MEXICO EN LA CULTURA.



XELA

830 Kcs

**BUENA MUSICA
EN MEXICO**

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

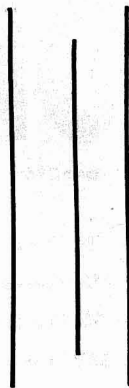
ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 74 Años al Servicio de México —

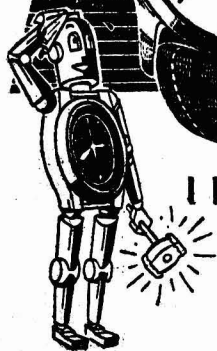
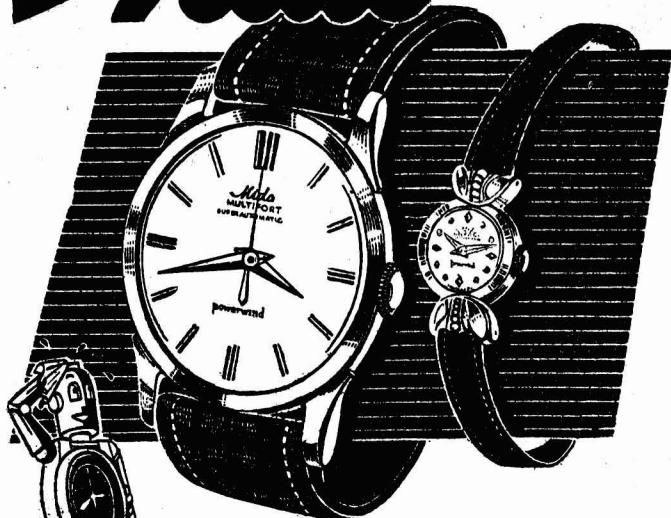
Aut. C. N. B. Of. N° 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.

ADMINISTRACION Y PUBLICIDAD EN ESTA REVISTA



Tacuba 5
Palacio de Minería
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95

Mido Powerwind



INDESTRUCTIBLE!

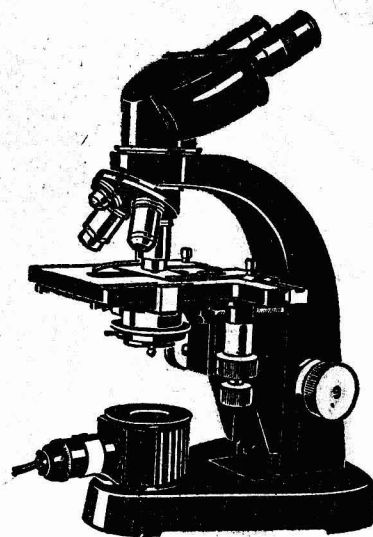
- Super Automático
- 100% Impermeable
- Protegido Contra Golpes
- Antimagnético
- Cuerda Irrompible

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

Leitz

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

y una línea completa de
aparatos para el
LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

UD. ESTA EN LA ORBITA CADA MINUTO!

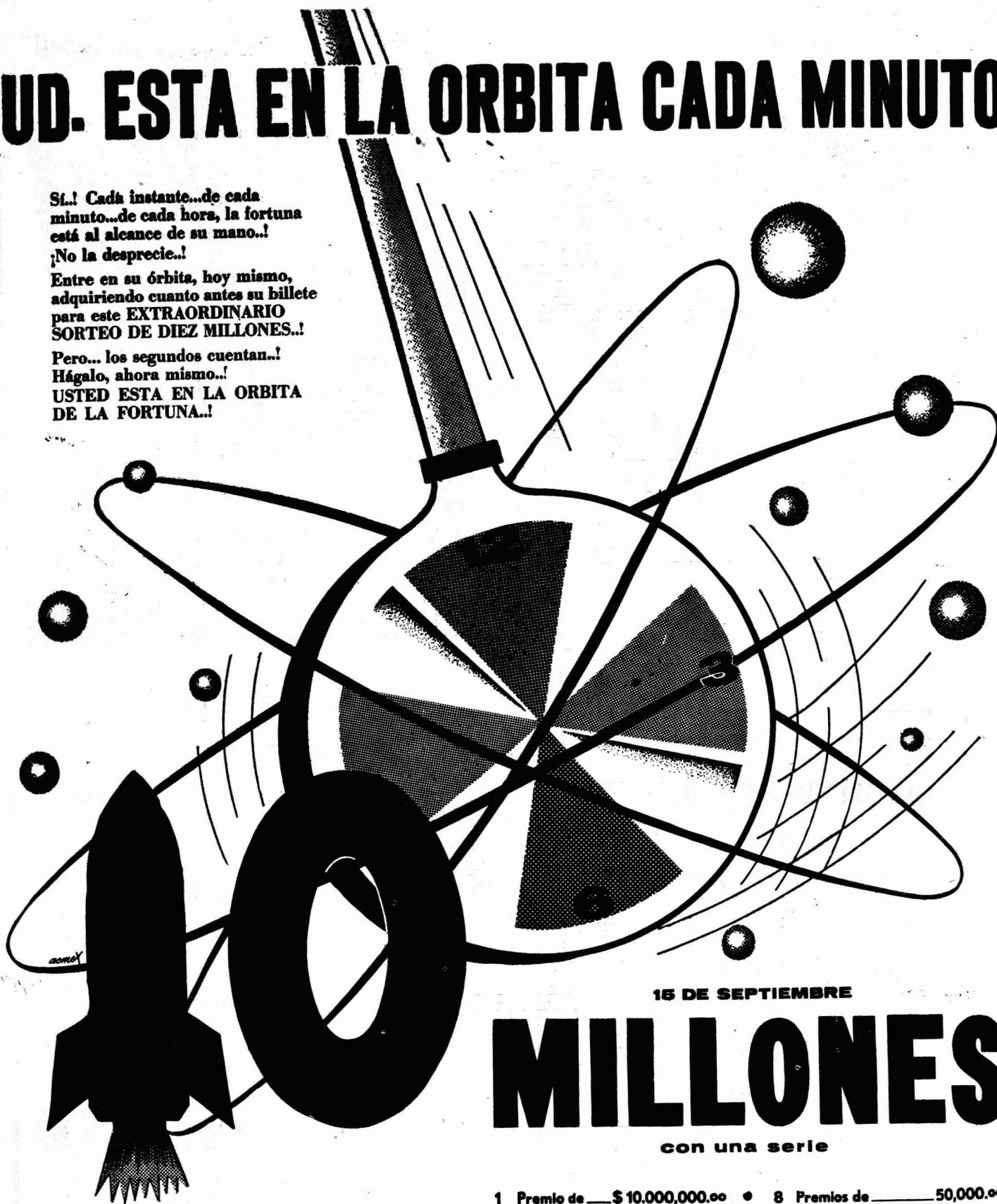
Si...! Cada instante...de cada minuto...de cada hora, la fortuna está al alcance de su mano...! ¡No la desprecie..!

Entre en su órbita, hoy mismo, adquiriendo cuanto antes su billete para este EXTRAORDINARIO SORTEO DE DIEZ MILLONES..!

Pero... los segundos cuentan..!

Hágalo, ahora mismo..!

USTED ESTA EN LA ORBITA DE LA FORTUNA..!



15 DE SEPTIEMBRE

MILLONES

con una serie

- | | | |
|------------------------------|---|-------------------------|
| 1 Premio de \$ 10,000,000.00 | • | 8 Premios de 50,000.00 |
| 1 Premio de 3,000,000.00 | • | 12 Premios de 25,000.00 |
| 1 Premio de 500,000.00 | • | 25 Premios de 10,000.00 |
| 3 Premios de 100,000.00 | • | 382 Premios de 5,000.00 |

MAS APROXIMACIONES, TERMINACIONES Y

2 Reintegros

\$ 1,000.00 ENTERO

\$ 50.00 VIGESIMO

15 MILLONES

con serie y media

LOTERIA NACIONAL

LV-13

Salón de Baile

MÚSICA Y NOCHE arden renovando el espacio, inundan sobre el ceno las áridas pupilas, relámpagos caídos al bronce que precede la cima del letargo.

De orilla a orilla flota la penumbra siempre reconocible, aquella que veían y hoy miramos y habrán de contemplar en el dintel donde una estrella elude la catástrofe, airosa ante el insomnio donde nacen la música y la noche como si un viento o la canción dejaran restos de su humedad.

Puesta la boca sobre el polvo por si hay esperanza o por si acaso, en el placer la arcilla anima la memoria y la conservación violenta de la especie.

Porque amados del himno y las tinieblas, aprendiendo a morir los cuerpos desafían el sosiego: descenden sierpes, águilas retornan con áspero sopor, y en lucha contra nadie tejen la sábana que aguarda como la faz al golpear un paño oscuro hace permanecer el miedo en una fatiga inagotable.

Sudores y rumor desvían las imágenes, asedian la avidez frente al girar del vino que refleja la turba de mujeres cantando bajo el sótano.

A humo reducidos los ojos de la esclava, alud que en vano ruega, ahí holgará la estirpe confundida por bárbaros naufragios, desoyendo la espuma de la afrenta, el turbio eco al compartir con islas que desolan armonías la sofocante forma del lecho vencedor.

Desde su estanque taciturno increpan los borrachos el bello acontecer de la ceniza, y luego entre las mesas la tiranía golpa un muro de puñales.

Sobre la roca inerte se disipa el nombre que grabó la cautelosa bestia: asolada la máscara en la sombra, tranquilo escombro que antes del desplome ignora la espesura colmada de la herrumbre, en su orfandad exige, implora, accede al signo de la vid propicia a la simiente.

Cuando cede la música al fervor de la apariencia, grises como las sílabas que olvida el coro, casi predestinados se encaminan los rostros a lo eterno.

Vuelve la espada a su lugar, arrastra hacia el asombro de Caín el dócil resplandor del movimiento, impulsos y distancia mezclan la misma ola y sólo en su heredad persisten los borrachos, vulnerables columnas que prefieren del silencio elegido la sapiencia de la desesperanza.

Visiones de las hijas de Albión

Por William BLAKE

El ojo ve más que lo que el corazón conoce

ARGUMENTO

Yo amaba a Theotormon,
lo amaba sin vergüenza;
virgen y temblorosa,
corrí al valle de Leutha.

Cogí la flor de Leutha,
me levanté en el valle;
grandes truenos rasgaron
mi manto de doncella.

VISIONES

CAUTIVAS, las hjas de Albión lloraban; una trémula queja se oía en sus montañas; en sus valles, se exhalaban suspiros hacia América.

Porque la dulce alma de América, Oothoon, vagaba angustiada por los valles de Leutha, buscando flores que la consolaran, y habló así a la brillante caléndula del valle de Leutha:

"¿Eres una flor? ¿Eres una ninfa? Ora te veo como una flor, ora como una ninfa! ¡No me atrevo a arrancarte de tu lecho de rocío!"

La dorada ninfa contestó: "Coge mi flor, ¡oh suave Oothoon! Otra flor se abrirá, porque el alma de la dulce alegría nunca muere." Calló y cerró su relicario de oro.

Entonces Oothoon cogió la flor y dijo: "Te arranco de tu lecho, dulce flor, y te pongo aquí, para que brilles entre mis senos, y así vuelvo mi rostro hacia lo que mi alma entera busca."

Se elevó por encima de las olas, presa de una rauda y exultante delicia, y dirigió su impetuoso vuelo sobre el reino de Theotormon.

Bromion la desgarró con sus truenos. En su tempestuoso lecho yacía la desfallecida virgen, y pronto su dolor asustó a los roncós truenos.

Bromion habló así: "Contemplad a esa prostituta, aquí, en el lecho de Bromion..."

¡Dejad que los alegres delfines rodeen a la encantadora doncella! Mías son las dulces llanuras de América, y tu norte y tu sur; los atezados hijos del sol llevan mi sello; son obedientes, han depuesto su resistencia; se someten al látigo.

Sus hijos adoran a los terrores y obedecen a los violentos.

Ahora puedes casarte con la prostituta de Bromion y proteger al hijo de la rabia de Bromion que Oothoon dará a luz dentro de nueve lunas."

Entonces las tempestades desgarraron los miembros de Theotormon, quien agitó sus olas y cubrió con sus negras y celosas aguas a la adúltera pareja. Encadenados espalda con espalda, la dulzura y el espanto moran en las cavernas de Bromion.

Sentado a la entrada, Theotormon desgasta el duro umbral con sus lágrimas secretas; debajo de él, como las olas en una playa desierta, se oye la voz de los esclavos bajo el sol, los niños comprados con dinero, que tiemblan en las cavernas de la religión bajo los fuegos de la lujuria que las cimas de la tierra vomitan constantemente.

Oothoon no llora, no puede llorar, sus lágrimas están encerradas.

Pero puede lanzar incesantes aullidos, retorcer sus blancos miembros y llamar a las águilas de Theotormon para que hagan presa en su carne.

"¡Llamo con una voz sagrada! Reyes del resonante aire, desgarrad este mancillado seno para que pueda reflejar la imagen de Theotormon en mi puro y transparente pecho."

A su llamada, las águilas descienden y desgarran a su ensangrentada presa.

Theotormon sonríe, severo. El alma de Oothoon refleja la sonrisa, como el claro manantial, enturbiado por los pies de las bestias, se vuelve cristalino y sonríe.

Las hijas de Albión oyen sus quejas y, como un eco, repiten sus suspiros.

"¿Por qué mi Theotormon llora sentado en el umbral, mientras Oothoon revolotea en torno a él y trata, en vano, de persuadirlo?"

Grito: ¡Levántate, oh Theotormon! El perro de la aldea ladra a la aurora, el ruiseñor ha cesado de lamentarse, la alondra se levanta zumbando de los trigales maduros y el águila regresa

de su caza nocturna y alza su dorado pico hacia el puro oriente, sacudiendo el polvo de sus inmortales alas para despertar al sol que duerme demasiado. ¡Levántate, Theotormon! Yo soy pura, porque la noche que me encerraba en su mortal negrura ha terminado.

Me han dicho que el día y la noche era todo lo que podía ver; me han dicho que tenía cinco sentidos para ser encerrada en ellos,

y han confundido mi infinito cerebro en un círculo estrecho, y han sumido mi corazón en el abismo, rojo globo ardiente, hasta separarse y borrarse completamente de la vida.

En vez de la mañana, se levanta una brillante sombra semejante a un ojo

en la nube del oriente; en vez de la noche hay un nauseabundo osario,

¡y Theotormon no me oye! Para él, la noche y la mañana son lo mismo; noche de suspiros, mañana de frescas lágrimas, y sólo Bromion puede oír mis lamentos.

"¿Con qué sentido el polluelo evita al rapaz halcón?

¿Con qué sentido la paloma doméstica mide el espacio?

¿Con qué sentido la abeja construye sus celdas? ¿El ratón y la rana no tienen ojos y oídos y el sentido del tacto. Sin embargo, sus viviendas

y sus ocupaciones son tan diferentes como sus formas y sus alegrías.

Preguntad al onagro por qué rehusa la carga y al pacífico camello

por qué ama al hombre. ¿Débese ello a sus bocas, ojos, boca, piel

u ollares? No, porque de todo eso tienen el león y el tigre.

Preguntad al ciego gusano los secretos de la tumba y por qué sus espirales

se complacen en enroscarse en los huesos de los muertos; y preguntad a la voraz serpiente

dónde obtiene su veneno, y al águila por qué ama al sol,

y luego decidme los pensamientos del hombre, ocultos desde los antiguos tiempos.

"En silencio revoloteo toda la noche, y podría permanecer silenciosa todo el día

si Theotormon volviese una vez sus amados ojos hacia mí.

¿Cómo puedo ser mancillada cuando reflejo tu pura imagen? El fruto donde se nutre el gusano es más dulce, y más tierna

el alma presa del dolor,

al igual que el cordero recién lavado y teñido por el humo de la aldea, y el cisne en el que brilla

la tierra roja de nuestro inmortal río. Baño mis alas,

y soy blanca y pura para revolotear alrededor del seno de Theotormon."

Entonces Theotormon, rompiendo el silencio, contestó:

"Decidme qué son la noche o el día para que uno esté sumido en el dolor.

Decidme qué es un pensamiento o de qué substancia está hecho.
Decidme qué es una alegría y en qué jardín crece.
¿En qué ríos nadan las penas, sobre qué montañas
oscilan las sombras del descontento y en qué casas moran los
desventurados,
ebrios de olvidadas penas y encerrados lejos de la fría
desesperación?

“Decidme dónde viven los olvidados pensamientos hasta que
son llamados de nuevo.

Decidme dónde viven las alegrías de antaño, los antiguos amores,
y cuándo se renovarán, tras la noche del olvido,
para que yo pueda atravesar el tiempo y los remotos espacios
/ traer

consuelo a la pena presente y a la noche dolorosa.

¿A dónde vas, pensamiento? ¿Hacia qué lejano país vuelas?

Si regresas al actual momento de aflicción,

¿llevarás el consuelo sobre tus alas, con el rocío, la miel y el
bálsamo,

o bien el veneno de los salvajes desiertos que proviene de los
ojos del envidioso?”

Entonces Bromion habló, y sus lamentos hicieron temblar la
caverna:

“Tú sabes que los antiguos árboles que tus ojos vieron tienen
frutos,

¿pero sabes que los árboles y los frutos florecen sobre la tierra
para dar satisfacción a ignorados sentidos? Árboles, bestias y
pájaros desconocidos,

desconocidos mas no invisibles, esparcidos en el infinito
microscopio,

en lugares que ningún viajero ha visitado y en mundos

situados más allá de otra clase de mares y en climas

desconocidos...

¡Ah! ¿Existen otras guerras además de las guerras de la
espada y el fuego?

¿Y hay otras penas además de las penas de la pobreza?

¿Y hay otras alegrías además de las alegrías de la riqueza y
del bienestar?

¿Y no hay una misma ley para el león y el buey?

¿Y no hay fuego eterno y cadenas eternas

para sujetar a los fantasmas de la existencia lejos de la vida
eterna?”

Entonces Oothoon esperó durante todo el día y toda la noche,
pero cuando se levantó la mañana prosiguió en sus
lamentaciones.

Las hijas de Albión escuchan sus infortunios y, como un eco,
repiten sus suspiros.

“¡Oh Urizen! ¡Creador de los hombres! ¡Engañado demonio
del cielo!

Tus alegrías son lágrimas, tus esfuerzos para formar a los
hombres a semejanza tuya han sido vanos.

¿Cómo puede una alegría absorber a otra? ¿Las diferentes
alegrías

no son sagradas, eternas e infinitas? Cada alegría es un amor.

¿No ríe la gran boca ante un don y los estrechos párpados
no se burlan

de una tarea que está más allá de todo pago? ¿Tomarás al mono
por consejero o al perro por maestro de escuela de tus hijos?

¿Aquél que desdeña la pobreza y aquél que se aparta con horror
de la usura sienten la misma pasión o se emocionan del mismo
modo?

¿Cómo puede el hombre generoso de sus dones experimentar
las delicias del mercader

y el industrioso ciudadano comprender el dolor de los
campesinos?

¿Cuán diferente es el mercenario bien alimentado que, al son
de vacío tambor,

compra campos enteros de trigo y los convierte en desiertos y
canta en el páramo!

¿Cuán diferentes son sus ojos y sus oídos! ¿Cuán diferente es
el mundo para éstos!

¿Con qué sentido reclama el sacerdote el trabajo del labriego?

¿Qué son sus redes, sus lazos y sus trampas? ¿Cómo se rodea
de frías olas de abstracción y de bosques de soledad

para construirse castillos y altas espiras donde reyes

y sacerdotes puedan morar,

hasta que la doncella de juventud ardiente y cuya suerte

no se ha fijado, es amarrada

por los hechizos de la ley a alguien que detesta? ¿Debe
arrastrar la cadena

de la vida en una tediosa lujuria? ¿Es preciso que glaciales
y asesinos pensamientos obscurezcan

el claro cielo de su eterna primavera para que ella soporte la
furia invernal

de un áspero terror, empujada hacia la locura, obligada a
sostener un yugo

sobre sus temblorosos hombros, día y noche,

¿hacer girar la noria del falso deseo y de anhelos que
despiertan sus entrañas

para el aborrecido nacimiento de querubines de forma humana
cuya vida es una pestilencia, la muerte un meteoro, y que

ya no existen;

hasta que el niño viva con alguien a quien detesta, haga las
cosas que aborrece

y el látigo impuro obligue a su simiente a un nacimiento
prematureo antes de que sus párpados puedan contemplar
las flechas del día?

“¿Adora la ballena las huellas de tus pasos como el hambriento
perro?

¿Olfatea la presa de las montañas porque sus anchos ollares
aspiran el océano? ¿Pueden sus ojos distinguir las huidizas
nubes

con los ojos del cuervo? ¿Puede medir el espacio como
el buitro?

¿La inmóvil araña examina los riscos donde las águilas
ocultan a sus crías,

¿bien la mosca se alegra porque la cosecha es recogida?

¿No desprecia el águila a la tierra y no desdeña las riquezas
que están sepultadas?

Pero el topo sabe lo que hay allí y el gusano te lo dirá.

¿No elevará el gusano una columna en el cementerio que
se desmorona

y un palacio de eternidad en las mandíbulas de la hambrienta
tumba?

Sobre su pórtico se han escrito estas palabras: ‘Toma tu
felicidad, oh Hombre!

Dulce te será, como las renovadas alegrías de tu infancia.’

“¡Infancia! Sin miedo, llena de deseos, feliz y anidando
en los regazos del placer. ¡Inocencia! Honrada, abierta,
buscando

las vigorosas alegrías de la luz de la mañana, abierta
a la dicha virginal.

¿Quién te enseñó la modestia, la sutil modestia, hija de la
noche y del sueño?

Al despertar, ¿ocultarás todas tus alegrías secretas

o no estabas despierta cuando todo este misterio fue revelado?

Entonces tú avanzas, virgen modesta, hábil en disimulo,
con redes halladas bajo tu almohada y destinadas a capturar

la virginal alegría,

a la cual das el nombre de ramera y vendes por la noche,

en silencio, sin un susurro y fingiendo dormir.

Sueños religiosos y vísperas santas encienden tus humeantes
hogueras:

otro día, tus llamas fueron prendidas por los ojos de la
honrada mañana.

¿Y busca mi Theotormon esta modestia hipócrita, artera,
secreta, temerosa, prudente y trémula?

Así, Oothoon es verdaderamente una ramera y todas las
virginales alegrías

de la vida son prostitutas, y Theotormon es el sueño de un
enfermo,

y Oothoon es la taimada esclava de la santidad egoísta.

“Pero Oothoon no es eso, sino una doncella llena de
virginales fantasías,

abierta a la alegría y al placer dondequiera la belleza aparece.
Si la encuentras bajo el sol de la mañana, mis ojos se fijan

en ella

en una cópula feliz; si es en la dulzura del atardecer, fatigado
por el trabajo,

me siento en una ribera y gozo de los placeres de esta alegría
nacida en libertad.

“¡El momento del deseo! ¡El momento del deseo! La virgen
que languidece por un hombre sentirá despertar sus entrañas
a enormes alegrías

dentro de la sombra secreta de su estancia. El joven excluido de la alegría sensual olvidará engendrar y creará una imagen de amor en las sombras de sus cortinas y en los pliegos de su silenciosa almohada.

¿No son éstos los lugares de la religión, las recompensas de la continencia, los goces de la negación personal? ¿Por qué buscas la religión? ¿Es debido a que los actos carecen de belleza que buscas la soledad donde las horribles tinieblas reciben los reflejos del deseo?

“¡Padre de los Cielos, maldito seas en la tierra!
¿Por qué has enseñado a mi Teotormon esta cosa nefasta?
A causa de ello la belleza se desvanece lentamente de mis hombrós, oscurecida y rechazada, como una solitaria sombra que se lamenta a orillas del no ser.
“Grito: ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! ¡Feliz, dichoso amor, libre como el viento de la montaña!
¿Puede ser Amor lo que absorbe a otro como la esponja absorbe el agua, lo que anubla con celos las noches del otro y con lágrimas todos los días, hilando una tela de araña de vejez a su alrededor, gris y cana, oscura, hasta que sus ojos no ven el fruto que cuelga ante él?
Tal es el amor egoísta que siente envidia de todo, un rampante esqueleto con ojos como lámparas que atisban el helado lecho nupcial.

“Pero Oothoon tenderá sus redes de seda y sus trampas de diamante y cazará para ti doncellas de suave plata o de oro furioso. Yo permaneceré acostada a tu lado sobre la hierba y veré

su lascivo retozar, en una deleitosa cópula, delicia sobre delicia, con Teotormon. Roja como la alegre mañana, ardiente como el primer rayo de luz, Oothoon verá su preciosa alegría, sin que ninguna nube de celos se forme en el cielo del amor generoso, ni lleve a él plagas egoístas.

“¿Camina el sol, vestido de esplendor, sobre el secreto piso donde el frío avaro esparce su oro, o bien la brillante nube cae sobre su umbral de piedra? ¿Su ojo ve el rayo que hace abrir el ojo de la piedad, o bien irá a uncirse al yugo, junto al buey, sobre tu duro surco? ¿Ese dulce rayo no suprime al murciélago, el buho, el reluciente tigre y el rey de la noche? El ave marina toma la ráfaga invernal como una cobija para sus miembros y la feroz serpiente aprovecha la pestilencia para adornarse con ella como si fuera gemas y oro; y los árboles y los pájaros y las bestias y los hombres contemplan su eterna alegría. ¡Levantaos, pequeñas alas resplandecientes, y cantad vuestra infantil alegría! ¡Levantaos, bebed vuestra felicidad, porque todo lo que vive es sagrado!”

Así, cada mañana se lamenta Oothoon; pero Teotormon, sentado a orillas del Océano, conversa con horrendas sombras.

Las Hijas de Albión oyen sus infortunios y, como un eco, repiten sus suspiros.

(Traducción de Agustí BARTRA)

LOS ANTEPASADOS

(Viene de la pág. 2)

el otro el más despierto. Pánfilo abría la tienda a las siete de la mañana y ya no se separaba de su mostrador más que el tiempo necesario para caminar a la casa, almorzar con la familia y regresar, apresurado, al oloroso depósito de percales, lanas, sedas. Pepe, en cambio, pasaba largas noches de tertulia que aprovechaba para averiguar las necesidades de vestuario de las damas y caballeros presentes y hacerles llegar, el próximo día, la muestra o el corte. Nunca se presentaba en la tienda antes de las diez, y siempre faltaba —más tertulia, paseos a la presa de la Olla y a la Valenciana, juegos de naipes— en las tardes. A menudo, viajaba a México. Había perdido el acento madrileño de su infancia; Pánfilo, con su habla de dientes cerrados, lo conservaba tenazmente. Pepe era rubio, ligero, de ojos azules; Pánfilo, de cejas pobladas, andar pesado. Este no se permitía un pensamiento ajeno al comercio de telas. Aquél, esperaba la oportunidad de participar en otro tipo de vida. Pánfilo murió soltero, José, en 1873, casó con una señorita Montañez. Ese mismo año, el gobernador Florencio Antillón ordenó la construcción del Teatro Juárez. El bigote y la piocha, las lustrosas botas federicas del señor Gobernador, el pantalón blanco y la casaca azul con grandes solapas bordadas de oro, el sombrero emplumado, lucieron como nunca en la boda Montañez-Ceballos.

El matrimonio asentó a Pepe. Guillermina Montañez era hija de una vieja familia de fortunas fundadas en la minería. Estas actividades, como es sabido, se contrajeron desastrosamente a partir de las

guerras de Independencia, pero la disminución de la fortuna sólo aumentaba el orgullo de Guillermina y su gente: los burgueses, para sentirse aristócratas, requieren de la nostalgia. Este sentimiento de su mujer hizo que al poco tiempo Pepe se incomodase todavía más en el comercio de telas y decidiese picar alto. La revuelta de Tuxtepec y el ascenso de Porfirio Díaz al poder decidieron su destino. Con el soldado oaxaqueño llegaron a la administración central parientes de los Montañez y amigos de los Ceballos —gente nueva con la cual sustituir a la



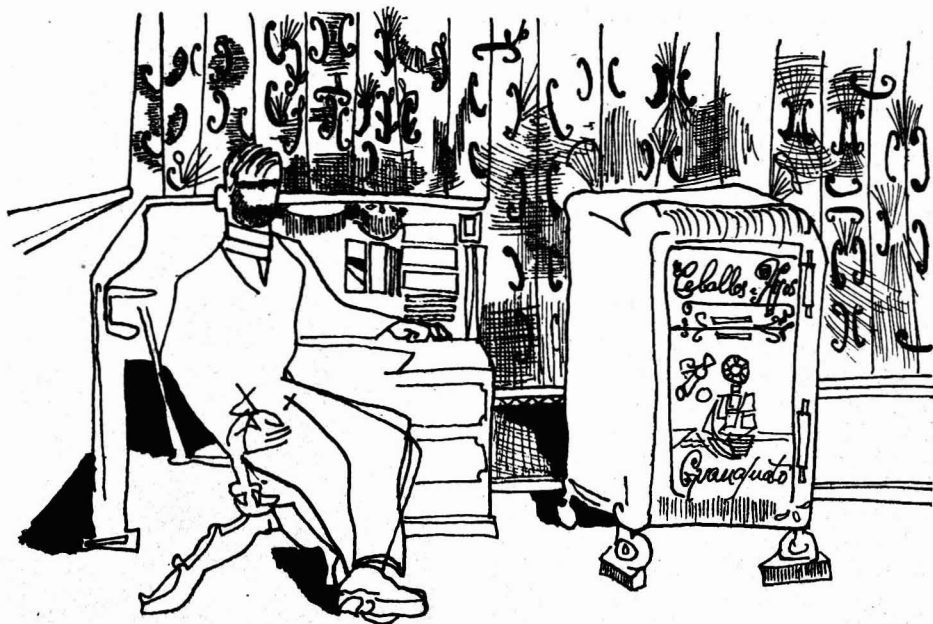
de Lerdo de Tejada— y Pepe multiplicó los viajes a México. De ellos, sacó una cosa en claro. La minería iba a resurgir. Díaz la ayudaría con transportes multiplicados y baratos. Importaría del extranjero los procedimientos perfeccionados de fundición y refinamiento de metales de baja ley. Aumentaría la demanda de metales industriales. Pepe convenció a Guillermina —no sin dificultades, pues ella, quizá, prefería la nostalgia a un nuevo apogeo— de que debían vender algunas viejas minas de oro y plata para explotar nuevas de mercurio, plomo, cobre y estaño. Se combinó con una empresa británica y, hacia 1890, recibía fuertes ingresos anuales de la explotación. No terminó allí el rápido encumbramiento económico de Pepe Ceballos. La Ley de Baldíos de 1894 le permitió adquirir ilegalmente, pero con la aquiescencia de las autoridades porfiristas, la extensión de 48 mil hectáreas en una zona colindante con el Estado de Michoacán: más allá de la línea fronteriza, estas tierras se continuaban en las 30 mil hectáreas del viejo Zamacona. La producción subtropical de éste se unió a la de trigo, frijol y alfalfa de Ceballos. Cuando, en 1898, murió Zamacona, Ceballos, de hecho, tomó en sus manos la administración de las tierras michoacanas. El hijo de Zamacona había preferido seguir la carrera de las armas, y las tres mujeres —Ana María la viuda, Ernestina la solterona y Mercedes la niña— no eran capaces de atender debidamente los negocios. Ellas se conformaron con vigilar de cerca las tareas de la hacienda cafetalera, mientras el tío Ceballos se encargaba de pasarles una participación anual del producto de la extensión mayor.

En 1903, cuando el presidente Díaz pasó bajo los capiteles de bronce y las estatuas de las Musas para inaugurar el Teatro Juárez, la familia Ceballos ocupó

uno de los principales palcos. Lo presidía un Pepe rubicundo, barrigón, adornado con barbas canosas recortadas al estilo del emperador de Austria-Hungria. Le rodeaban Guillermina, tiesa y altiva; la siempre jovial aunque ya octogenaria doña Margarita; la sumisión rencorosa del pañero, Pánfilo; las atenciones obsequiosas de los Lemus —convertidos en parientes pobres después de la derrota del lerdismo— y la algarabía de quienes, por primera vez, se desvelaban: Fernando, Rosario y Asunción, los tres hijos del matrimonio pudiente. Puede decirse que aquella ocasión señaló el apogeo de José Ceballos. En el segundo intermedio de "Aída", el gobernador Obregón González le hizo una señal para que pasase a conversar con don Porfirio en el palco presidencial. Durante el último acto, buena parte del público dividió la atención entre los adoloridos cantos de la pareja etíope-egipcia enterrada en vida y los discretos murmullos de la pareja político-social en el palco de honor.

No hubo, después de esta especie de consagración, grandes sucesos en la vida de la familia. Doña Margarita murió en 1905, el año de la gran inundación, y en 1908 —el de la coronación de la Virgen de Guanajuato— la hija mayor, Rosario Lemus, dio con mejor vida. Pánfilo se mudó de la casa familiar a los altos del comercio. El pobre, tan trabajador, no supo prever sin la ayuda de su madre los cambios de la moda. El paso del polisón a la falda estrecha, de la levita a la americana de tres botones, de las telas oscuras a las de fantasía, no fue percibido por el viejo pañero. Por algo, antes de expirar, la anciana le había advertido que se fijase en la ropa que usaba el rey Eduardo VII. Plácido no supo entender la advertencia, y su comercio se transformó pronto en un expendio de telas solemnes que la gente sólo compraba en previsión de alguna ceremonia oficial o fúnebre. No sin cierta reflexión irónica, se percató de que sus antiguos clientes acudían ahora a la tienda que, en la contraesquina, había instalado otro comerciante español, recién llegado a Guanajuato, y nombrado don José Luis Régules.

La casona de la bajada del Jardín Morelos era a menudo escenario de grandes fiestas. Pepe Ceballos, buen hijo de su madre, amaba el bullicio, el descorche de botellas, el rumor de violines y faldas de tafeta. Guillermina prestaba el contrapunto de dignidad exagerada a estas reuniones, que durante aquellos años fueron las más comentadas de Guanajuato. Las familias decentes de la ciudad, las de la administración oficial, la minería y el gran comercio, y las que empezaban a enriquecerse en las industrias del algodón y la harina, de la lana y el curo, se daban cita en la casa de cantera. En el largo salón del segundo piso, donde el estilo antañón del lugar había sido sustituido, a la vuelta del siglo, por decorados franceses, un cuarteto tocaba los valse de Johann Strauss, Juventino Rosas y Ricardo Castro, corrían los mozos con bandejas y hasta se suscitaban discusiones políticas. Se formaban, por lo general, dos grupos: el de los funcionarios, comerciantes y mineros, mayoritario, que aplaudía la política de Díaz en todos los órdenes, y el de los nuevos industriales, que pedía ciertos cambios, mayor libertad, gente nueva alrededor del Presidente que



uno y otro respetaban y consideraban indispensable. El paso del novel comerciante don José Luis Régules por estos saraos fue muy rápido: bastó con que, guiñando sus ojillos acerados, insinuara la necesidad de fomentar la pequeña propiedad y acabar con los latifundios, para que las puertas festivas, si no las necesariamente comerciales, se le cerraran. También se celebraban, de tarde en tarde, fiestas infantiles para los tres chicos de la casa. Fernando, el mayor, debía ser, con el tiempo, abogado. Pepe ya había solicitado, con seguridad anticipada, su inscripción en la escuela católica de jurisprudencia para el año de 1912. Doña Guillermina esperaba casar a las dos muchachas apenas cumplieran dieciocho años, y para ello, con anticipación semejante a la de su marido, cultivaba a los chicos de Rosas Obregón y Balcárcel del Moral, hijos, a su vez, de ricas familias del Estado.

Una noche del año de 1910, le mandaron avisar a Guillermina que su marido —tan colorado, tan sanote— había caído con una terrible fiebre en un pueblo cercano a León. Llevaba tres días recorriendo las tierras a caballo, y en una de esas ocasiones la noche y la lluvia se le vinieron encima. Pepe Ceballos se estaba muriendo de pulmonía, y deliraba tanto que no era posible pensar en trasladarlo de la sucia casa de adobes en la que se encontraba. Hacia allá salió la tiesa señora, sólo para encontrarse con el cadáver pálido y las mejillas hundidas de Pepe. Por lo visto, los patriarcas de la familia Ceballos acostumbraban morir en fechas históricas: aquel era un día de la tercera semana de noviembre, y poco después se supo en toda la región que el mismo había sido asesinado, en Puebla, Aquiles Serdán.

Apenas se disolvió el cortejo, encabezado por la señora y los tres muchachos vestidos de negro, cuando Pánfilo se acercó a Guillermina para decirle que contara con él como el hombre de la familia. La viuda se detuvo a la salida del Panteón Municipal, frente al apretado panorama, negro, dorado y verde, de montañas, iglesias y cañadas. Pensó que con los consejos del pañero en decadencia no iría muy lejos, y que en realidad sólo al ingenio propio podía acudir para resolver la situación administrativa que la muerte de Pepe planteaba. No dejó de

sorprenderla, en aquella ocasión, el alivio con que reflexionaba que este golpe la restituía, en cierta medida, al viejo estado de nostalgia que era su preferido. Tomó a las hijas de las manos y descendió —tez color de luna, trapos negros— al centro de la ciudad, dando vueltas en la cabeza a las decisiones que ese mismo día había que tomar. Fueron varias: vender las minas al buen precio que le ofrecieron los socios ingleses de Pepe, confiar las tierras a un administrador, desentenderse del convenio tácito con la familia Zamacona, casar a los quince años a las muchachas, y preparar a Fernando para que, oportunamente, tomase el puesto del padre al frente de los asuntos de la hacienda. La verdad es que, por un lado, doña Guillermina prefería ser antigua que actual dueña de minas. Como en éstas se fundaba originalmente la riqueza familiar, sentía en ellas algo de infamante. Por el otro, la señora intuía, en el estado hacendario, un noble producto del ascenso, una liga económica de mayor jerarquía. Estas consideraciones le bastaron para destinar a su hijo como lo hizo, suspendiendo el proyecto de estudios jurídicos. Pero si los sucesos desencadenados de la Revolución le eran incomprensibles, más, por lo visto, le resultaba el carácter de Fernando. Diríase que doña Margarita Machado, la andaluza, había resucitado para incorporarse, de manera acentuada y desfavorable, al aspecto físico y a la conformación moral de su nieto. Nadie más despreocupado que este Fernando Ceballos; nadie, menos apto para encargarse de la supervisión de trabajos del campo, para mantener la disciplina y ordenar las cuentas.

Dos muertes —las de los tíos Guillermo Lemus e Higinio joven—, dos bodas —las de Rosario y Asunción con los chicos de Rosas y Balcárcel— distrajerón la atención de la familia provinciana en los años inmediatos. La Revolución, al principio, no asustaba a Guillermina. Pero durante el año de 1914, Guanajuato empezó a llenarse de familias foráneas que llegaban a refugiarse. Todos relataban con pavor los excesos de lo que entonces se llamaba "la guerra carrancista", se persignaban al pronunciar los nombres de Villa, Obregón y el compadre Urbina, describían el desastre económico y moral que había significado el paso de la Revolución por Coahuila, San Luis, Chihuahua. La viuda de Ceballos, sin em-

bargo, se alegraba mucho con la animación social que este éxodo representaba: parientes, amigos, amigos de amigos, viejos socios comerciales, se hospedaban en las casas ricas de Guanajuato, servían de excusa para bailes y tertulias, concurrían a todas las festividades religiosas y cívicas de la rica, hermosa, colorida población. Y cuando una familia de otro Estado detallaba la violencia y el saqueo que había sufrido, la patricia guanajuatense comentaba que ésta no era la primera revuelta. Buena hija de su provincia, heredaba la convicción de que Guanajuato era, había sido y sería siempre el Estado más rico de México y, por ello, el único intocable. ¡Cualquier gobierno iba a pasársela sin la producción de lo que Pepe siempre llamaba el cofre y el granero de la República! El primer sentimiento de malestar lo sufrió cuando se enteró de la tragedia de sus parientes políticos, los Zamacona. En una de tantas tertulias de señoras, éstas, con alarma aparente y regocijo real, le comunicaron que su sobrina, Mercedes, había sido violada por un peón. Por más que la familia había hecho para ocultar el embarazo —insistían con voz sentenciosa y ojos azorados las damas— la impúdica muchacha se paseaba por las calles “en estado interesante”. Las conjeturas que de este notable hecho sacaban las señoras guanajuatenses eran muy variadas; para la viuda de Ceballos, lo ocurrido sólo quería decir que las cosas no andaban tan bien como ella deseaba imaginar, que los “pelados” se andaban alzando. Herida en sus sentimientos de clan por el destino de Mercedes Zamacona, apenas tuvo capacidad para sentirse herida en los económicos, al atestiguar que las cuentas del primer año de la administración encomendada a Fernando arrojaban un déficit escandaloso. El cuñado Pánfilo, por último, le dictó una noche la más negra lección de economía: el papel moneda emitido por las facciones revolucionarias carecía de respaldo en metálico.

De allí en adelante, la solemne señora no dejaba de asistir a una sola procesión en favor de la paz, en todas las iglesias prendía velas en favor de la paz, en su recámara lloraba en favor de la paz, en los ejercicios entonaba el “Salve Regina” en favor de la paz. La situación alimentaba, sin reservas, su eterna hambre de nostalgia. Públicamente se entristeció de que el Gobernador hubiese prohibido que se tocasen las campanas durante las fiestas de la Santísima Virgen; privadamente se regocijó recordando el doblar de las mismas en otra época. Más tarde, se lamentó abiertamente de la expulsión de las Hermanas del Buen Pastor: para sí saboreó la memoria de la caridad con que los Ceballos habían colmado a las monjas. Por último, se escandalizó de que ese fascineroso de Siurob se hubiese atrevido a retirar del Palacio de Gobierno los retratos del presidente Díaz y del gobernador Obregón González: en su intimidad sintió cosquillas de placer al resucitar las imágenes de don Porfirio conversando con Pepe en la ópera, de don Joaquín atestiguando la boda de Rosario.

La expedición de la Ley del 6 de enero de 1915 vino a sembrar la mayor inquietud entre las familias; una gavilla de revolucionarios se apoderó de las tierras de los Zamacona en Michoacán; Fernando informó que los comandantes militares



habían vaciado los graneros, y que las cuentas de ese año serían peores que las del anterior. Guillermina se dijo que la lumbre llegaba a los aparejos de su tradicional solidez. Por fin, ese mismo año, la desesperación cundió. El nombre más odiado y temido por la gente decente, el del monstruo, el antiguo peón, la bestia de fauces sangrientas, descendía con nueve mil hombres sobre el Bajío para librar la batalla definitiva de la Revolución. Las fuerzas carrancistas ocuparon Guanajuato, y los generales Dusart y Carrera instalaron su cuartel general en la sala de doña Guillermina. Los Balcárcel y los Rosas abandonaron la ciudad; éstos se fueron a la capital; aquéllos, del país. La salida de sus hijas fue muy apresurada, y Guillermina notó, con cierta amargura, que nadie le sugirió que los acompañase. Era algo más —le dijo Pánfilo en uno de sus raros momentos de expansión, guardados los dos Ceballos en la recámara principal del caserón invadido por tropas, caballos, abastecimientos— que el temor a la Revolución; eran las ganas de sentirse parte de otro medio, más moderno, con mayores oportunidades, donde las familias no se supieran las vidas y milagros. Donde nadie estuviese enterado de que nuestros padres eran tenderos o buscadores de oro, añadió, en plena nostalgia, doña Guillermina. Pánfilo, a fin de proteger a la dueña de cualquier desmán castrense, fue invitado a vivir a la casa de cantera. El viejo pañero tuvo entonces la única idea feliz de su vida: colocar en un banco de La Habana, a través de los familiares de Higinio joven, los miles de pesos oro que la viuda había recibido al vender las minas y que, de acuerdo con enseñanzas inveteradas, conservaba escondidos detrás de un falso tabique en la recámara. Pepe había guardado allí todos los valores y documentos, y a su viuda le costó sacar las bolsitas y encargarle a Pánfilo la operación. El viejo comerciante, por esas fechas, mantenía cerrada la tienda a fin de no recibir bilimbiques. La presencia del general Alvaro Obregón en la ciudad obligó al comercio, no sólo a abrir las puertas, sino a cancelar la circulación de papel moneda villista y a aumentar en un 25% todos los jornales. Pánfilo refunfuñaba, con-

taba sus pérdidas comerciales y se congratulaba de haber sacado el oro del país. Su mal humor se convirtió en terror cuando los “carrancianes” abandonaron la ciudad. Los viejos de la casa se encerraron a piedra y lodo, colocaron los colchones contra las ventanas y aguardaron, temblando, a que el gigantesco y oscuro Pánfilo Natera entrara al frente de las tropas villistas. El terror fue mayor cuando la ciudad, abandonada por los contendientes, quedó a merced del bandido Palomo y su populacho. Las balaceras, los saqueos, el miedo colectivo, se transformaban para Guillermina y Pánfilo Ceballos —siempre escondidos detrás de los colchones— en cuantiosa pérdida mercantil y en suspirantes recuerdos del ayer.

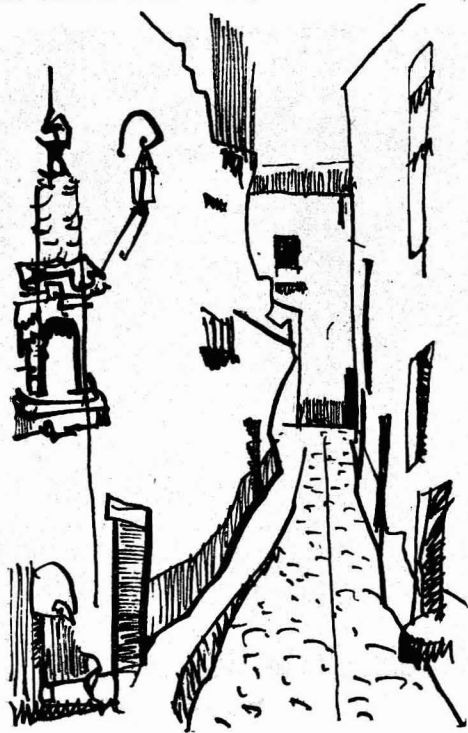
Pero la viuda no perdía totalmente la cabeza. Dispuso que treinta hombres armados vigilasen las poblaciones que eran parte de sus tierras, encargó al capataz de los trabajos y relevó a Fernando de los suyos. Bajo el gobierno de Siurob, las cosas se fueron tranquilizando y, casi sin sentirlo, el joven Ceballos dio en concurrir, todos los días, al viejo comercio frente a San Diego, que el tío Pánfilo apenas atendía ya. El anciano fruncido y de ceceo incomprensible, que iba a cumplir los noventa años, le dejó hacer, y Fernando encontró su verdadero y atávico camino en la vida, que era el de atender, con bonhomía, detrás de un mostrador.

En 1917 murió el viejo; en 1920, Guillermina. Ese mismo año, la nueva Ley de Ejidos provocó la repartición de buena parte de las 48 mil hectáreas que Pepe Ceballos había adquirido por bicoca. Fernando no tenía ganas de pelear, y se cruzó de brazos. Con el comercio de San Diego y los intereses anuales que le daba el banco cubano, el último Ceballos la iba pasando bien. Su propensión a la obesidad, heredada de la abuela, se acentuó más con la vida sedentaria, y a los veintinueve años el joven era un hombre rotundo, risueño y dormilón que hacía amigos con todos menos con los vástagos de las viejas familias que habían concurrido a las fiestas de sus padres. Estas personas le fastidiaban; todo era hablarle de tiempos pasados, de bodas célebres, de lo emprendedor que era don Pepe Ceballos. Fernando prefería conversar del precio del algodón, de las magníficas sardinas portuguesas que estaba corriendo don Chepepón López y de algunas memorables partidas de dominó con otros comerciantes en la cantina del Jardín de la Unión. A las seis de la tarde, cerraba su tienda y se iba a este lugar. Al poco tiempo —sin frenos familiares, único habitante de la mansión— empezó a invitar a sus deslumbrados contertulios a la casona de cantera. No cabe hacer conjeturas acerca de lo que doña Guillermina hubiese dicho al contemplar, en su salón afrancesado, esta reunión de hombres en mangas de camisa, que fumaban puros, bebían cerveza y reducían su conversación al relato de los precios del mercado y a proclamar la ahorcadura de la mula de cincos. Pero gracias a uno de ellos —el tal Chepepón López, proveedor de vinos y conservas— conoció Fernando a la que había de ser su mujer y madre de su hijo. Adelina López, a más de sencilla, era espiada y modosa, muy amiga de asistir a novenarios y de comulgar los viernes primeros. Fernando ya la había visto en

diversas ocasiones, durante la serenata que, tres veces por semana, tenía lugar en el Jardín de la Unión. Los hombres caminaban en una dirección y las mujeres en la opuesta, pero Fernando, con esa su disposición linfática, permanecía sentado en una banca, viendo pasar, con un palillo de dientes entre los labios. La muchacha, en realidad, ni le gustaba ni le desagradaba. Entre sus horas de trabajo, la tertulia con los amigos y una ocasional visita al burdel, el joven comerciante vivía muy contento, y de no haber sido por el interés que el Chepepón tenía en ver a su hijita instalada en la insigne casota de la bajada del Jardín Morelos, Jaime Ceballos nunca hubiese nacido. Primero, la niña comenzó a aparecerse más a menudo en la tienda, y Fernando, a quien le encantaba el palique, se dejaba pescar en ponderosas conversaciones acerca de la santidad del hogar y la formación cristiana de las buenas madres de familia. Después, el joven regordete fue invitado a excursiones con gente de medio pelo en el Cubilete, a algún día de campo propicio en los escondrijos de Ciudad Marfil. Cuando, al fin, los amigos lo vieron entrar a la Iglesia de la Compañía un viernes primero, todos aseguraron que don Chepepón había ganado la batalla.

Hubo sus contratiempos. El futuro contrayente le escribió a su hermana Asunción Balcárcel, y ésta contestó que ella no sabía quiénes eran los López de Guanajuato; pero que su marido estaba muy enterado de que el tal Chepepón era de origen muy dudoso. Como esta advertencia no surtiera efecto, Asunción volvió a escribir indicando que la hija de un don nadie no iba a dormir en la cama de su madre. Lo cierto es que el ansioso suegro había sido, en sus mocedades, simple mozo en el comercio de aquel don José Luis Régules que tan ruinosa competencia le había hecho al tío Pánfilo. El joven Chepepón tuvo una hija natural, que legitimó, y que era la misma Adelina que ahora iba a ultrajar la camota de caoba de Margarita Machado y Guillermina Montañez. Todo ello no obstó para que, en diciembre de 1926, los dos jóvenes se casaran y en la mansión de cantera retumbaran las risas de los buenos compañeros de dominó. Fernando estaba muy contento con su muestra de independencia, pero volvió a sentir el peso de la tradición familiar —la rectitud del abuelo Higinio, el heroísmo del tío Francisco, la honradez del tío Pánfilo, la dignidad de Guillermina, la actividad de Pepe Ceballos— cuando, al año siguiente, los Balcárcel se trasladaron de nuevo a Guanajuato y exigieron que la joven pareja desalojara la casa ancestral. Jorge Balcárcel del Moral había sido enviado por el presidente Calles para que realizase un detenido estudio económico de la entidad. Su situación reclamaba la mayor prestancia social. Balcárcel, que a los veinte años había huido despavorido al escuchar los cascos de la caballería revolucionaria, se recibió, más tarde, en la *London School of Economics*. A la veintinueve años, había regresado a México nimbado por estos novedosos prestigios. Cuando el general Calles procedió a reorganizar la vida financiera del país, echó mano del joven preparado. Ahora, con sus pantalones de tubo y su gorra de cuadros escoceses, el novel economista solicitaba al gordo comerciante que le cediese el techo.

¿Cómo había transcurrido ese primer año de matrimonio entre Adelina y Fernando? Acaso el joven, al tomar estado, decidió que sus obligaciones consistían en mantener, dentro de lo posible, la conocida apariencia moral de un Ceballos. Algún cambio espiritual debía suponer el matrimonio: el único probable, ciñéndonos a los horizontes del joven Ceballos, era pasar de la existencia simpática, despreocupada, guanga, que hasta entonces había conducido, a una vida —¿cómo lo diría él mismo?— más seria, más asentada. La transformación no había de costarle demasiado trabajo: si Fernando era nieto de Margarita la jocunda, también era hijo de Guillermina la tiesa. La verdad es que Adelina López puso cuanto estuvo de su parte para estimularlo en esta dirección. La actitud de la mujer era suicida: si su interés estribaba en que, para encumbrarla, Fernando se condujese con el mayor rigor social, en este desarrollo habría de destacar, con el tiempo, la propia vulgaridad de Adelina. La mujer no se dio cuenta de que sus posibilidades de felicidad radicaban, precisamente, en que Fernando continuase por su senda de bonhomía desaliñada. Fue ella, sin embargo, quien lo obligó a cerrar las puertas de la casa a los antiguos compañeros de dominó. Ella, quien lo instó a limitar a un almuerzo dominical la estridente presencia de don Chepepón. Ella, quien lo orilló a abrir nuevamente el largo salón afrancesado, todos los sábados por la noche, y ella quien formuló las listas de invitados selectos. Ella, quien clamó para que Fernando tomase un dependiente de almacén y se escondiese en la improvisada oficina de los altos. Ella, en fin, quien suprimió la eterna sonrisa de los labios del comerciante. Pero ella, también, al exhibirse en la forzada tertulia de los sábados ante las viejas familias, había permitido al marido comparar costumbres. No porque las de los invitados fuesen ejemplares, sino porque Adelina siempre resultaba en un escaño más bajo que el de la estricta mediocridad provinciana. Todas las voces eran apresuradas; la de Adelina, chillona. Todos eran hipócritas; Adelina, sobreactuaba. Todos eran beatos; Adelina, con insistencia. Y todos poseían el mínimo conocimiento de los valores entendidos; a ella le faltaba.



Abundaron las opiniones de los antiguos amigos de los Ceballos, censurando la cursilería, la ausencia de tacto, la mala educación social de Adelina. A medida que los propósitos de la esposa se realizaban, el afecto del marido se iba enfriando. Empezaron los altercados, los dimes y diretes, los lloriqueos. Esta era la situación cuando se presentaron en Guanajuato los Balcárcel, y Fernando sintió que, con su hermana, entraba a la casa el aire puro de la paz hogareña. El comerciante rogó a Asunción que los dos matrimonios conviviesen durante unas cuantas semanas, y la mujer de Balcárcel, apenas se olió lo que sucedía en esa casa, decidió hacerlo. De allí en adelante, todo fue encontrar defectos en la conducta de Adelina, cucarachas en la despensa, polvo en las repisas, y suspirar por los tiempos en que doña Guillermina regenteaba el hogar. A las dos semanas, la abrumada hija de don Chepepón declaró que se iría a pasar una temporadita con su padre, y nadie se opuso a ello. Cuando, al mes, el proveedor de ultramarinos se presentó en la tienda de San Diego para informarle a Fernando que Adelina esperaba un hijo, el sucesor de Pánfilo Ceballos sintió remordimientos y quiso enfrentarse a Asunción. La hermana, en el acto, le hizo ver que lo cuerdo era traer a la criatura, cuando naciese, a la casa y al ambiente que le correspondían; que lo conveniente era divorciarse, una vez transcurrido el tiempo necesario, de esa mujer vulgar y tomar a una esposa digna de su nombre y de su educación. Varias noches de malestar pasó el buen muchacho cavilando sobre las contradicciones de su situación. En ciertos momentos, era el joven rubicundo y despreocupado; en otros, el señor que optó por volverse serio. Su corazón se inflamaba de piedad hacia la pobre Adelina; después se decía que su hermana estaba en lo justo; luego pensaba en la esposa abandonada y sola en el parto; más tarde recordaba, con desagrado, el mal cuidado de la casa, el amor a las puras apariencias, la beatería machacante. Total, que entre duda y duda era Asunción la que actuaba y Asunción la que le presentó a su hermano, un buen día, al niño rubio y colorado como su abuelo. El comerciante ya no se atrevió a preguntar por la madre, y al bautizo del niño Jaime sólo asistieron Fernando y los padrinos Balcárcel.

Con Asunción, la vieja casa familiar había recobrado el ritmo de los tiempos de doña Guillermina. Desayuno a las ocho, comida a la una y media, cena a las nueve. Misa y quehaceres domésticos en las mañanas, visitas y rosarios en las tardes. Balcárcel tomó rápidamente las riendas de la casa, y Fernando pasó a un segundo término. Este tío Balcárcel, a medida que preparaba su famoso estudio económico, se relacionaba con los políticos guanajuatenses y los asombraba con la exposición de las doctrinas de Keynes y Laski. Si en 1915 la Revolución armada le había llenado de pavor, en 1929 la Revolución oficial encontraba en él un complacido exégeta. "Construir" era la palabra revolucionaria, y Calles su ejecutor. Hubiese llamado la atención —de no constituir un hecho que, de tan generalizado, alcanzaba la categoría de la complicidad—, la actitud rabiosamente anticlerical de Balcárcel en la calle, en contraste con su

piEDAD doméstica. Las virtudes de Asunción, en este punto, superaban las de todos sus ancestros. Ella fue la primera en mandarse arreglar un oratorio privado, durante los años de la persecución religiosa, y era cosa de asombro escuchar un día al licenciado Balcárcel despotricar, en pleno Jardín de la Unión, contra el complot de los curas, y ver, al siguiente, a doña Asunción metiendo imágenes de la Purísima a la gran casa de cantera. Lo cierto es que el señor Balcárcel nunca dejaba de asistir a los rosarios que, todas las tardes y de acuerdo con la costumbre introducida en la familia por Guillermina Montañez, celebraba su esposa. La heredera de tantas virtudes cristianas recordaba, con horror, que su abuelita, la andaluza Machado, se reía mucho de estas ceremonias y decía que a Dios se le honraba por dentro, no por fuera. ¡Estaba tan chocha la pobre! La contradicción entre las actitudes pública y privada de su marido, por lo contrario, nunca alarmaron a Asunción. Aquí se trataba —y ella lo comprendía— de una cuestión política, de hombres, en la que las mujeres no tenían por qué meterse. Más allá de esta justificación, sabía también que la correcta posición política había definido siempre la bonanza económica de la familia, y ella no era tan torpe como para sacrificar el bienestar del más acá por el del más allá, sobre todo cuando podían asegurarse ambos. ¿No debían los Ceballos su fortuna a la buena voluntad del Gobernador Muñoz Ledo y a la del Gobernador Antillón, no la habían incrementado merced a la del General Díaz? ¿Por qué, ahora, habían de enajenarse la del General Calles? O la del General Cárdenas, cuando demostró que no sería un pelele. O, por fin, la del General Avila Camacho, durante cuya presidencia Jorge Balcárcel se permitió el lujo de sincronizar sus creencias privadas con sus declaraciones públicas. De esta manera, el tío pudo ser, sucesivamente, diputado local, director del Banco del Estado y, a partir de 1945, próspero rentista.

Fernando Ceballos continuó atendiendo el comercio de San Diego. Tuvo que implantar algunas reformas, principalmente la venta de trajes hechos. Dejó de vender las ricas mercancías que los parroquianos de antaño adquirían, cuando la vida social de la ciudad era más selecta, y se especializó en un muestrario mediano de casimires y gabardinas baratos, estampados y telas de algodón. Trató de recoger el hilo de su despreocupada vida juvenil, pero ya no le fue posible. Darse tonos de riguroso hombre de hogar tampoco tenía sentido, sin Adelina. El buen hombre quedó suspendido en un término medio de simplicidad e inhibición, acentuado por el desplante social con que los Balcárcel conducían sus vidas. Pensaba, a veces, en Adelina. En alguna ocasión la vio, de lejos, en la iglesia, y sintió culpa y vergüenza. La mujer espigada se había desenchajado, era puro hueso. Fernando, de buena gana, le hubiese llevado al chico más de una vez. Pero esas cosas se van dejando pasar, y el comerciante nunca tuvo la decisión suficiente para arrancarlo a la estricta vigilancia de Asunción, y menos la necesaria para hablarle a Jaime de su madre.

Esta fue la tradición heredada por Jaime Ceballos, y este el ambiente dentro del cual creció.

LOS IDOLOS DE LA TRIBU*

Por Ezequiel MARTINEZ ESTRADA

UNO DE LOS SÍNTOMAS auspiciosos de que se inicia una nueva conciencia social en nuestro país, es el despertar del espíritu de solidaridad, hasta hace poco adormecido y desfigurado en la noción cabal de qué es la solidaridad humana. Sentimiento que muy poco tiene que ver con el que se le predicaba al pueblo, al inculcarle un espíritu de rebaño; un espíritu de cuartel, de sacristía, de comité y de campo de deportes.

¿Cuáles han sido las causas determinantes de ese despertar? Son muchas, y entre las principales la violencia brutal que los poderes públicos, por sus órganos institucionales, han ejercido sobre el pueblo. La brutal represión de ideas y de manifestaciones de repudio contra la arbitrariedad, han encendido la llama de la justicia. Así sucede siempre, como nos lo enseña la historia que los gobernantes desconocen. Así sucedió con la bárbara represión de 1905 en Rusia, que no ha servido de ejemplo, y cuyo capítulo final se cierra en 1917.

Hoy el pueblo, la masa de la ciudadanía como para el caso se la designa también, sabe que tiene derechos y deberes, que no son los de los códigos ni los catecismos. Lo sabe, aunque todavía no se le ha revelado con franqueza y lealtad hasta qué punto muchos de sus derechos consisten en decir sí y muchos de sus deberes en decir no. El derecho de exigir, que es positivo, y el de negarse y aun rebelarse que es negativo. Mejor dicho, que es un deber. El deber de no prestar obediencia a la opresión, a la violencia ni a la indignidad. Nuestro pueblo, decepcionado de jueces, líderes y maestros, va adquiriendo por sí, por sus sacrificios, conciencia de sus debilidades y sus fuerzas. Una de sus debilidades es su obligada obediencia; pero precisamente la obediencia al deber de conciencia de no someterse al mal descubre en él su fuerza efectiva, la única arma que tiene mayor poder que las armas automáticas y hasta que las armas atómicas. Arma que descubrió Henry David

Thoreau y que perfeccionaron Tolstoi y Gandhi: la desobediencia civil.

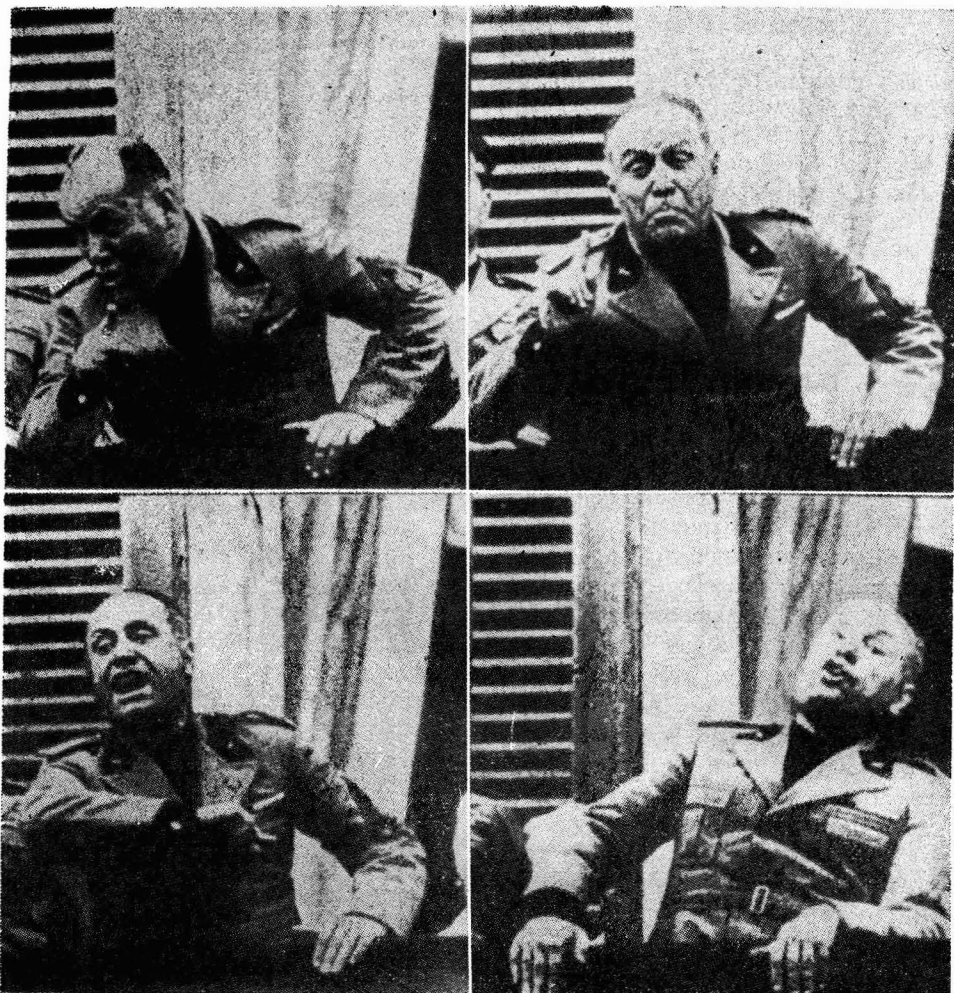
Sobre todo sabe ahora quiénes son sus enemigos, en qué trincheras están y hasta con qué uniformes de soldados de la república se disfrazan. Sabe nuestro pueblo, y cada día lo sabe mejor, que puede negarse a servir de instrumento a la ambición, al atropello y al crimen, que puede cruzarse de brazos si se lo obliga a manejar la cuchilla de la guillotina; que puede decir no. Pero la verdad es que todavía teme declarar que se le ha revelado el secreto de su fuerza, que antes era su debilidad, y de la debilidad del enemigo, que antes era su fuerza.

Al descubrir la quiebra de los valores en que se fundaban el respeto y la obediencia; al ver que divinidades que se le enseñó a venerar como sagradas: la escuela, el libro, las leyes, la tradición, eran ídolos fabricados como los antiguos de piedra para sojuzgarlo y atemorizarlo, se encontró a sí mismo. Encontró al menos el camino para liberarse de esos prejuicios, que ya Lord Bacon denominó "ídolos de tribu", para su autorrecuperación. Nuestro pobre pueblo se halló a sí mismo cuando fue engañado y abandonado, porque entonces sintió que estaba solo pero también que era fuerte. Comprendió que sus guías y mentores lo entregaban atado de pies y manos a sus expoliadores y amaestradores, a los que detentaban los poderes de la riqueza, la ley, la fuerza y la educación. Porque así como se le había demostrado con tal ferocidad como para que no pudiera dudar, que los institutos del orden eran patibulos inquisitoriales, así que sus instructores eran instrumentos de la misma opresión aunque más disimulados. Fue en la cárcel donde aprendió a leer y a escribir. Aunque todavía silabeando, sabe cómo leer libros y periódicos que se imprimen para ofus-

* Se trata de una charla ante un grupo de argentinos. U. de M. la recoge con el doble reconocimiento de su calidad intrínseca y de que atañe a comunes problemas hispanoamericanos.



Orozco — "mentiras acorazadas en máscaras horribles"



"El pueblo sabe ya quiénes lo embaucan"

carlo y reducirlo a impotencia por desánimo y por pavor. Sus guardianes le enseñaron a descifrar los jeroglíficos de los escribas y fariseos. El pueblo sabe ya quiénes lo embaucan y cómo, quiénes lo traicionan y cómo. Le falta descubrir el procedimiento para no pagar ese tributo de sudor y lágrimas a los ídolos sanguinarios.

Pero todavía tiene miedo de manifestar su repudio, aparte de que no tiene dónde hacerlo, porque ello exigiría nada menos que una revolución de barricada. Para ayudarlo en esa tarea es que nos hemos reunido. Los trabajadores manuales y los intelectuales, que somos el pueblo y no hay otro, vamos a buscar la forma de desenmascarar a nuestros enemigos. Lo que tenemos que procurar ante todo es que el pueblo crea en su verdad, en su derecho, en sus deberes que son correlativos, en su buen sentido común, aunque haya de negar la casi totalidad del credo que se le ha hecho respetar y acatar. Entre las mentiras que le han inculcado para que mantenga con su sudor y su sangre a sus jurados enemigos, a los que disponen de su jornal, de su honra y de su paz, aquellas mentiras acorazadas en máscaras horribles. Tenemos que colaborar con otros obreros de la libertad a que el pueblo, si no puede librarse ya de sus carceleros, adquiera conciencia de que está prisionero de su debilidad y de su miedo, y que su debilidad y su miedo es lo que constituye la fuerza y el valor de sus enemigos. Pues tan acostumbrado está a la obediencia pasiva, que hasta palabras tan inocuas como las que acabo de pronunciar pueden parecer sediciosas a muchos corazones sanos como ya lo parecieron a muchos cerebros enfermos. Pero también yo cumplo con el santo deber de la desobediencia en cuanto cumplo un

mandato más imperativo que el de la ley, y que es el de mi conciencia. Este conflicto de poderes, que Sófocles planteó en su tragedia *Antígona*, lo aprendí de dos de mis mayores maestros: Thoreau y Tolstoi. De Thoreau en su *Desobediencia civil*; de Tolstoi en su panfleto titulado: *No puedo callarme*.

Este panfleto es una carta abierta dirigida al zar y escrita en 1905, poco después de fracasar la revolución estallada a raíz de la derrota de la guerra ruso-japonesa. Ocurrió que la represión del gobierno fue atroz. Las condenas a muerte eran tantas que se demoraba la ejecución de las sentencias por falta de verdugos. Porque ningún ciudadano, ni el más miserable, ni el que desfallecía de hambre, se degradaba hasta aceptar oficio tan infame. El gobierno ofreció mayor sueldo y premios a los verdugos; hizo

propaganda en el sentido de que se trataba de cumplir la ley. Aumentó el cebo tentador y algunos infelices se ofrecieron a servir la ley, a estrangular y decapitar. En la necesidad de mayor número de servidores de la justicia, elevó aún los estipendios y destacó más el honor de esa obediencia. Ocurrió entonces que tantos comparecieron, que tuvo que ponerse condiciones embarazosas para limitar la admisión de postulantes a verdugos.

Cuando el ser humano vive una existencia saludable, casi no percibe que vive. Es necesario el dolor para que despierte al sentido profundo de la vida. Esta idea es de Dostoiewski, otro de mis maestros, más que Tolstoi. Y cuando se siente atropellado, vejado y expoliado percibe la necesidad del apoyo mutuo, tanto de los otros para sí como de sí para los otros. El sentimiento de la solidaridad humana, que entre nosotros despertó tardíamente y que aunque no se ha organizado bien, es de los más puros y nobles instintos de la especie y yo no siento ningún escrúpulo en estimularlo hasta sus últimas posibilidades. Se lo posee como don natural, pero se aguja y se exagera con las dificultades que se le oponen, y en razón del grado de esas dificultades. Como toda dificultad, ella misma sugiere la forma de vencerla. Esta es la fuerza creadora de la libertad, que no puede ser jamás una conquista individual sino colectiva. Pues bastaría que hubiera un solo ser privado de ella para que no existiera realmente. Dostoiewski hace decir a Ivan Karamazoff, conversando con Aliocha, que le bastaría saber que en alguna parte del mundo un criatura sufre castigo o cualquier clase de violencia para no poder creer en Dios. No es un mero concepto literario, sino un precepto filosófico y jurídico. El artículo 34 de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la Convención Nacional Francesa, estableció el precepto de que "Hay opresión contra el cuerpo social cuando uno solo de sus miembros es oprimido." Y también puedo citar el caso del capitán Dreyfus, para no ensañarme con nosotros; todo el mundo sabía que era inocente del delito de traición por el que se le había degradado y condenado, pero el tribunal de los representantes del honor y la justicia de su país falló en el sentido de que era preferible sacrificar a un hombre inocente que permitir el desprestigio de una institución. Esta monstruosidad hizo comprender al pueblo sano, a la conciencia huma-



"nuestro pueblo humillado y castigado"

na contra el código militar, que se lo engañaba, que el verdadero desprestigio estaba en la impostura y la injusticia. Y entonces Francia salvó otra vez, no a un hombre, sino a la especie humana. Y todos los días y en todas partes del mundo ocurre lo mismo; todos los días se incita al pueblo a que sostenga con sus hombros y su paciencia el honor de los que se deshonoran públicamente.

También a mí me ha bastado saber que muchos compatriotas sufrían castigo y humillación, inmerecidos por supuesto, para no poder seguir creyendo en los ídolos del derecho y la libertad. Y por eso se me acusa de iconoclasta y apóstata. Ya el más ingenuo hombre de la calle sabe que se lo engaña con las palabras sacramentales y con los objetos del culto, como asimismo que se lo martiriza con los artefactos de la justicia. Ese desengaño unánime en nuestro pueblo humillado y castigado es hoy uno de los puntales más firmes en que se asienta su nueva fe de incrédulo, su fe en sí mismo. Comprende lo que antes aceptaba irreflexivamente, por ejemplo: que está solo y que precisamente porque está solo no debe pactar con el adversario, ni unirse a los que reclutan soldados para las fábricas y obreros para las tropas. Sabe que es más frecuente encontrar la inocencia, la libertad y la justicia en los condenados que en los jueces. Esta, que es otra de las terribles verdades que se adquieren en las cárceles, la aprendí de un transgresor sistemático de la ley, en Thoreau. Resultó que a mediados del siglo pasado, cuando los Estados Unidos, su patria, declararon la guerra a México para tener pretexto de robarle la mitad de su territorio, el gobierno impuso una gabela de un dólar y medio a cada ciudadano. Thoreau se negó

a pagar; desobedeció. Alegó que se reconocía obligado a pagar impuestos para escuelas y obras de adelanto, pero que nada podía obligarlo a que lo pagara para la guerra. Lo pusieron preso. Y estando en la cárcel descubrió esto: que él, encarcelado, era un hombre libre, y que los que transitaban por la calle, en la libertad porque habían pagado el impuesto, no eran libres. Como en un relámpago se le iluminó el mundo. El pertenecía a la clase de hombres decentes, a la clase propensa a ser humillada y encarcelada. Lo mismo descubrió Dostoiewski estando preso en Siberia pocos años después: que la mejor gente de Rusia estaba en la cárcel. Thoreau nunca se rebeló contra el Estado, se sintió desobligado del contrato de obediencia por razones de dignidad. Yo y los que pienso como yo tampoco estamos contra el Estado, pero tampoco estamos con él. Estamos sin él y con nosotros, pues en el supuesto caso de que lo hubiéramos perdido la verdad es que nosotros nos hemos encontrado.

Para celebrar este encuentro estoy aquí, y para servir en lo que pueda a los que padecen por no haber pagado el tributo de la indignidad. No para que estemos juntos, como en una sala de espectáculos, sino ligados por vínculos de sangre; no para estar unidos como están apretados los pasajeros de un ómnibus, sino para tener conciencia de que somos hermanos y con un mismo ideal.

Y este es el último punto a que deseo referirme:

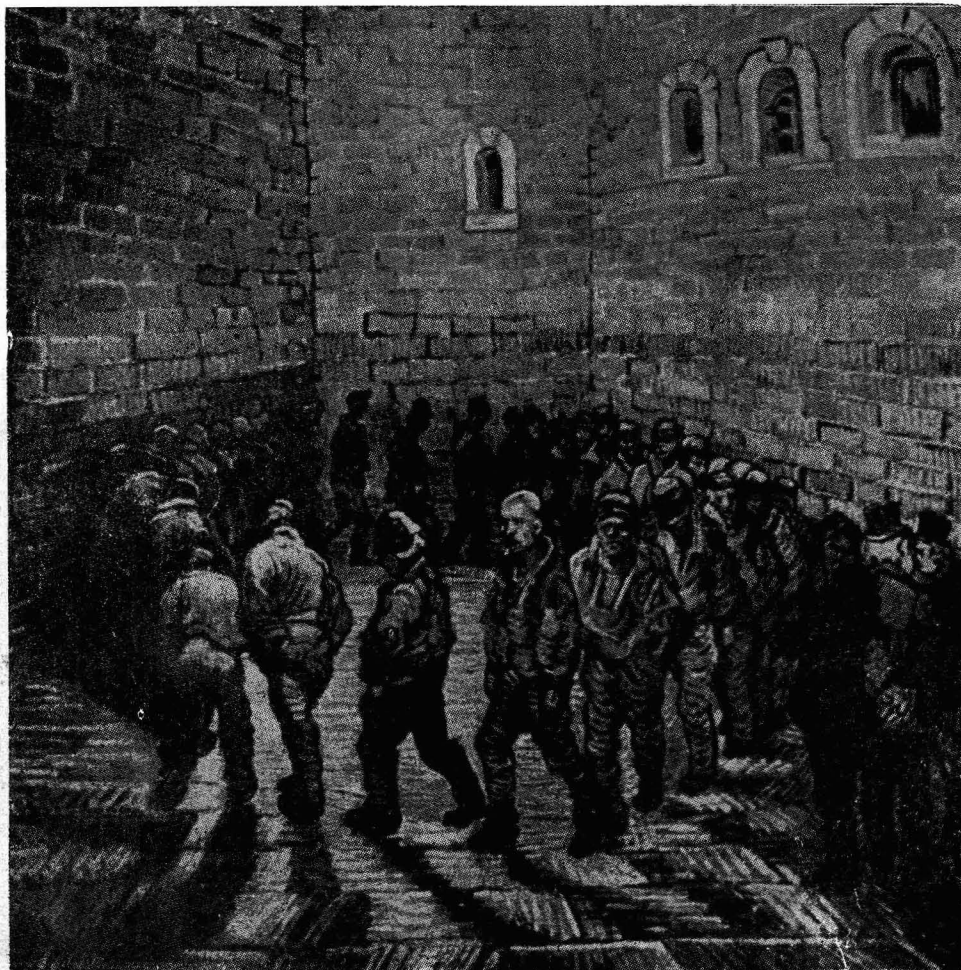
Deseo recordar, porque estamos por olvidarlo, que hay dos formas de solidaridad, según ha especificado y analizado el sociólogo Ferdinand Tönnies: la que se constituye racionalmente, por intereses y conveniencias determinadas y que con-



"atropellado, vejado y expoliado"

figura la sociedad. Es una estructura convencional, artificial, a cuyo sostenimiento deben atender con vigilancia insomne las instituciones político-jurídicas. Y aquella otra que se constituye espontánea e intuitivamente, por necesidad de convivencia, como la familia, las tribus y los clanes, las hermandades, logias y artesanías y que configura la comunidad. Es una estructura natural, específica, que se sostiene erigida y eterna por la condición humana del hombre. Entre nosotros son aún débiles y por igual el sentimiento de sociedad y el de comunidad, y este último muchísimo más débil por vicisitudes étnicas e históricas.

Esa confusión de términos y de conceptos ha dado lugar al malentendido, que ya se explota con fines demagógicos, de que unión es igual a comunión. Se predica la unión de los argentinos, sin decir para qué, ni si se trata de una sociedad anónima por acciones o de una superordenación espiritual. Lo que yo quiero es la solidaridad humana que hace del individuo un elemento vivo de un todo orgánico y no la unidad de una suma, la ficha de un prontuario policial. Quiero la comunidad de los hombres libres, dentro o fuera de la cárcel, y no la reunión de los ciudadanos en recua; la cooperación para la defensa de los derechos humanos mucho antes y muy por encima de la defensa de los derechos ciudadanos; la cohesión y no el amontonamiento en el corral ni en el arreo; quiero que diferenciemos la sociedad anónima capitalista de la comunidad filantrópica en que cada cual entrega lo que es capaz de dar y recibe lo que necesita. Si esto se obtiene aquí, donde estamos, o se hubiera obtenido en las aulas universitarias que se nos negaron, en el recinto del Congreso o en la plaza pública, me sería absolutamente indiferente. Lo que quiero es que tengamos conciencia clara de por qué y para qué nos hemos reunido con el propósito de no separarnos más. Nos hemos reunido para sentar las bases de una comunidad o solidaridad humana continental, y no para que nos encuentren juntos si vienen a llevarnos. Y además, para esto que debo confesar: para defendernos contra los impostores, contra los instructores, recaudadores del fisco que son los sediciosos consuetudinarios contra el orden social; para hablar en voz alta y a la luz del día, si podemos, o en voz baja y a oscuras si, como tantas otras veces, no nos lo permiten.



Van Gogh. Libertad?—"verdades que se adquieren en las cárceles"

HISTORIA Y FILOSOFIA

EN

FEIJOO

Por Rafael MORENO M.

FELIZMENTE ha sido siempre advertida por los hombres de letras, los filósofos, los historiadores, y en cierto modo también por los científicos, la gran influencia que ha ejercido la obra de Feijóo en los países de habla española y aun en los de lengua lusitana. Y ciertamente sus ideas, más todavía que las de Tosca, Zapata, Martínez, Mayans, Piquer, Cadalso, están estrechamente ligadas a la historia de una época en que el tradicionalismo fue sacudido por las diversas manifestaciones de la modernidad. Como consecuencia de esta lucha surgieron las actitudes y los principios que habían de ser la tónica fundamental de los pensadores hispanoamericanos, desde el lejano siglo XVIII hasta nuestros días.

FEIJOO ES YA UN FILOSOFO ILUSTRADO

El pensamiento de Feijóo no es extraño a la suerte del pensamiento hispanoamericano, porque los pueblos de habla española, y los lusitanos, tuvieron en el *Teatro crítico* y en las *Cartas*, igualmente críticas, una filosofía de la ilustración propia, coetánea de la europea. Nadie como el fraile benedictino predicó en todos los tonos y por todos los lugares que la grandeza patria o el fin de la decadencia dependía de lo que ahora llamamos modernidad. Según él, España, y con ella América, ocuparía el puesto a que estaba destinada entre las naciones cultas del orbe, cuando todos los habitantes, el borlado y el campesino, el docto y el rústico, fuesen hombres de luces, inteligencias de buen gusto, amantes de la verdad, desconfiados, críticos, racionalistas, esto es, cuando fuesen filósofos a la manera ilustrada. Es la primera vez en la historia hispanoamericana que un filósofo intenta de una manera expresa, consciente, salvar un pueblo salvándolo para la filosofía por medio de una razón que, también por primera vez en la cultura de los pueblos de habla española, es libre de saberes y métodos ajenos a ella. Con ella no sólo hace la crisis de la conciencia antigua, sino que levanta el plano de un mundo nuevo. Un mundo nuevo que se forma sobre un escepticismo, un individualismo, un dualismo de razón y fe, una razón experimental, que, por ser todos ellos peculiares, constituyen la segunda gran contribución hispánica (la primera aconteció en el Renacimiento) a la cultura universal. Si Feijóo llenó con su nombre un siglo, nada menos que el siglo de las luces, se debió a que su obra es creadora de tradición hispanoamericana en igual o mayor porción que Bello, Montalvo, Hostos, Martí, Rodó, Ortega, Clavijero, Alzate, Bartolache, Hidalgo, Ocampo, Juárez, Sierra.

LA HISTORIA LO DOMINA TODO

Cabe señalar ante todo que la historia no es accidental, como es perceptible a cualquiera que lea un discurso o una carta. Los errores en lógica, medicina, física, matemáticas; las credulidades del vulgo, las deficiencias teológicas, la negación del pasado, por una parte; la autonomía de la razón, los frutos de la ciencia, la verdad en todas las actividades del espíritu, por otra, son conocidas de los lectores por medio de una exposición histórica. Pero,

con todo y que esta importancia es decisiva para destruir un pasado decadente y levantar un futuro de grandeza, la historia no es un puro instrumento en la configuración del mundo nuevo. No sólo descubre ella el tema filosófico, sino que lo envuelve todo, y tanto se hunde en la misma obra crítica que se puede afirmar con razón que la nueva filosofía, y en consecuencia el destino de la obra de Feijóo, depende fundamentalmente de la historia, en el sentido y con el alcance que indicaremos a continuación.

EL HOMBRE COMO TEMA

Feijóo es, al igual que los ilustrados, de tendencias moralistas en la historia. Tal vez la protesta frente a la herencia



Feijóo — "la gran influencia de su obra"

política del siglo anterior, que caracteriza a los ilustrados, y la dolorosa experiencia de las guerras de sucesión en el propio país, hicieron que Feijóo, bastantes años antes de Voltaire, mostrara un marcado desprecio por los héroes, los grandes conquistadores, las guerras, la fuerza, la política de rapiña, los nobles que solamente viven, según gusta recalcar, de las acciones de los antepasados sin concurrir al bien de los ciudadanos. Así la historia se desplaza de los grandes hechos políticos, como la vida de los reyes, las batallas, la prosperidad y decadencia de los reinos, y considera principalmente "los sucesos humanos", el genio o carácter de los hombres. En lugar de conocimientos generales, se busca el conocimiento de la felicidad, del cultivo de las artes, de los beneficios de la ciencia, de los recursos de los campos, de la comodidad. No se trata de la historia humana en el sentido de Bacon o de Vives, pues ellos identifican

la palabra humano con la palabra civil, sino de la historia que comprende el movimiento íntegro del espíritu e interesa a un nuevo tipo de hombre para el cual los valores fundamentales, como elocuentemente enseña el fraile antes de que lo expresara Voltaire, son lo útil y el buen gusto. Tiene ya la historia otro significado en nada diferente de aquel que tendría dos siglos después. Su objeto es el hombre, mas no el hombre en general, sino el hombre considerado como parte de una situación concreta, en el caso, de un país llamado España, con errores que lo encadenan al pasado, lo sumen en la decadencia y le impiden participar en la cultura universal. El conocimiento histórico deja de ser general y se vuelve concreto, necesario para la subsistencia del individuo y de la nación. Educa, salva al hombre presentándole conocimientos acerca de todo género de materias.

El concepto de la historia en Feijóo es, pues, una historia del saber que, aunque enciclopédico y erudito, no consiste en amontonar por medio de la memoria datos innumerables, sino en indicar detalles del espíritu humano o en tapar los resquicios por donde los hombres puedan llegar a creer o a afianzarse en el pasado o en los errores. En esto también se adelantó al consejo, que Voltaire daba a su discípulo D'Alambert, de estudiar la ciencia como una historia del saber y no como una acumulación de nuevos conocimientos. Tal es el sentido profundo que vertebraba los discursos y las cartas, aparentemente disparatados, que el benedictino escribe con mano rápida de enciclopedista. Cualquier escrito suyo puede servir de prueba.

CRITICA Y RAZON

Esta idea ilustrada de la historia como ciencia del saber requiere la existencia de una razón que muestre cuáles son los sucesos humanos o cuál es la verdad que conviene al hombre y cuál es el error del que debe apartarse. De hecho Feijóo se pronuncia, desde el principio, incansable enemigo de la ignorancia, de las tinieblas y el error, con lo que también se adelanta al intento volteriano de hacer triunfar la razón sobre la sin razón. En el *Teatro* y las *Cartas* la historia lleva a cabo el tiempo de la razón, al realizar lo que para el benedictino es su doble fin fundamental: uno, la relación de los errores y las verdades; otro, proporcionar los datos que sirvan de fundamento a la razón para distinguir o discernir las tinieblas de las luces. Esto quiere decir que la historia es una disciplina esencialmente crítica, como ya lo indican los títulos reveladores del *Teatro* y las *Cartas*. No solamente proporciona datos, ella misma es crítica. Ahora bien, el concepto anterior, que es central en toda la filosofía del Siglo de las Luces, hace ver a la historia y la filosofía como dos mundos coexistentes. Uno está dentro del otro y se condicionan mutuamente. Todavía más. La historia es en definitiva la que define la verdad o el error filosófico. Lo histórico y lo crítico resultan ser por igual manifestaciones primeras de la razón. No solamente se conoce ésta en la historia, sino que la misma razón no es posible sin ella, de modo que donde se encuentra la razón ahí se encuentra la historia. Por eso el fraile prefiere la argu-



JUAN LUIS VIVES, (1492-1540). Se doctoró en la Sorbona. Fue preceptor del príncipe Guillermo de Croy, y más tarde lector de Catalina de Aragón. Dictó cátedra en la Universidad de Lovaina, y luego en Oxford. Hizo frecuentes viajes de estudio. Obras: *De las causas de la corrupción del*

arte; Del alma y de la vida; Introducción a la sabiduría; De censura veri; De Disputatione; De Civitate Dei; De Subventionem pauperum; De Tradentis disciplinis; Exercitatio lingua latinae; De Ratione studii puerilis, etc.

mentación salida de la historia a la que se basa en una sutil metafísica.

Las ideas anteriores dan pie para afirmar que la crítica universal del *Teatro* y las *Cartas* es el resultado de la actividad de una razón crítica de la historia, que, por causas comprensibles, no pudo ser la crítica de la razón histórica; pero que es filosofía tanto o en la misma medida que la filosofía estrictamente hablando, según parecen entenderse hoy las cosas.

LA VERDAD CIENTIFICA

La verdad que señala al hombre una historia crítica así concebida se caracteriza por ser objetiva. La crítica en Feijóo nace como una necesidad, la misma por otra parte del mundo moderno, de adquirir principios claros y evidentes, de adquirir un método seguro, semejante al método de las matemáticas, para alcanzar la verdad y hacer a un lado el error. Frente a la actitud cartesiana según la cual la historia carece de ideas claras y distintas, Feijóo exalta la confianza en el conocimiento histórico: él sí entrega las cosas tales cuales son.

Como hombre del XVIII busca un saber que se apoye en documentos y testimonios depurados, y lo hace con tal insistencia que podemos decir, al igual que de Voltaire, que todos sus razonamientos sobre la historia son crítico-objetivos, a la manera de los razonamientos de las ciencias de la naturaleza. En efecto, la crítica supone la capacidad de la inteligencia para señalar lo probable como probable, lo cierto como cierto, lo dudoso como dudoso, lo falso como falso. Lo que no es posible sin una firme convicción acerca de la existencia de una verdad objetiva, independiente de los caprichos de los hombres. El móvil manifestado a través de su obra es conocer los sucesos humanos tales cuales son, seguir el hilo de los errores, juzgar con imparcialidad los datos ofrecidos por los autores o los testigos. No hay medio entre la verdad y la mentira. La experiencia y la razón, dice, militan contra el apotegma vulgar según el cual el error siempre tiene algo de verdadero.

En el fondo de las convicciones feijonianas se advierte la tradición realista que recibe al mismo tiempo de la escolástica y de la ciencia del XVIII fundada en la experiencia, pero sobre todo se advierte la firme persuasión de que el objeto del conocimiento es una naturaleza que procede de una manera uniforme, porque acata leyes que no pueden ser violadas. De aquí la confianza en el conocimiento de una verdad objetiva y necesidad de

acabar con las dudas, los errores, las ignorancias de los hombres. Estamos frente al fruto máximo del racionalismo mecanicista característico de la primera etapa de la ilustración, miope a todo lo que no sea ciencia y conocimiento de validez universal objetiva. Consecuente a él, afirma que los poetas no tienen voto cuando se trata de la verdad, afirmación que recogen los pensadores hispanoamericanos del siglo XVIII.

HISTORIA PRAGMATICA

En el *Teatro* y las *Cartas* la historia entendida como verdad objetiva está realmente ligada a la idea de utilidad. Feijóo, y todo el siglo de las luces, da el calificativo de verdadero sólo a lo que es útil. ¿Útil para qué? ¿Cómo puede ser útil la historia? La historia es el útil por excelencia para librar a la mente del error y para establecer las verdades, los hábitos, las costumbres, con que se formará el moderno pueblo español. De esta manera Feijóo se anticipa algunos años al *Ensayo sobre las costumbres*, aparecido en 1740, en donde Voltaire pone a la historia como base de la reforma de una nación. En efecto, lo que al fraile le interesa es la historia como apoyo e instrumento de una reforma general de la inteligencia y la vida española, como una salida airoso de la decadencia que en su sentir oprimía a la nación. La historia es considerada, pues, útil porque significa ilustración y porque mediante esa ilustración España logrará su grandeza al lado de las otras naciones.

Esta concepción pragmática de la historia, de la que Feijóo es consciente, tiene poco que ver con el pensamiento clásico que expresa la frase de Cicerón. Ciertamente la historia es todavía maestra de la vida en cuanto enseña en el pasado decadente todo lo que no debe ser en el futuro. Pero también muestra los frutos de la razón actual, la novísima, con que España alcanzará la grandeza, de la que carece debido a su propio pasado. Así la historia se convierte en rostro de dos miradas: una al pasado que no debe ser, otra al futuro que sí debe ser. Y lo extraordinario de la posición de Feijóo consiste en que la historia quita la razón al pasado y da la razón al futuro. Función en verdad ajena a la tradición histórica.

Por lo anterior se puede decir con justicia que Feijóo hace con el *Teatro crítico* y las *Cartas* una filosofía de la historia, aunque el fraile no haya dado a sus ideas el nombre con que Voltaire calificó a las suyas. Lo cierto es que uno y otro, el español y el francés, con diferencia de años, manejaron ideas sobre la historia muy similares, pues concibieron esta disciplina a la manera de una verdad salvadora de sus pueblos.

CRITICA E INMANENCIA

La concepción jusnaturalista de la historia aparta a Feijóo del mundo tradicional al que pertenece por su educación y su religión. Todavía en el siglo XVII Pascal sostiene que en la teología es válido el respeto a la antigüedad, debido a que esta ciencia no depende exclusivamente del razonamiento. Mas según el fraile, la razón crítica se ejerce por igual en la

historia, en la lógica, que en la teología. De aquí que lo tradicional no pueda aceptarse como criterio histórico. Y en verdad, así como la física descansa únicamente sobre una nueva razón dotada de experiencia, así la historia descansa únicamente sobre la razón en cuanto crítica. Y así como la física se explica dentro de la inmanencia en cuanto ésta significa una despreocupación radical por los problemas del más allá, y en cuanto encierra a la ciencia dentro de los límites de la tierra, no menos que en cuanto niega toda pretensión metafísica, así la historia está condenada a la inmanencia.

Este nuevo saber, que según Feijóo interesa al nuevo tipo de hombre, no está todavía acuñado y expuesto en sistemas rígidos. Es parecido a las cosas del Siglo de las Luces: preciso en sus finalidades, activo y ya convertido en realidad, pero indefinible. No está hecho, se va haciendo. Por de pronto es un espíritu, el espíritu de crítica. Nada en aquel siglo se aceptó de buena fe, todo se criticaba. La obra de Feijóo representa en España el espíritu crítico universal; es el ejemplo del último grado a que pudo llegar un religioso en la avidez de crítica que empieza a privar en Europa a fines del siglo XVII con un Leibniz o con un Bayle, y que no era otra cosa que el principio del largo proceso de la secularización del saber. Para San Agustín o para Bossuet lo importante históricamente es todo lo que tiene relación con Cristo y la Iglesia. Para Feijóo, al igual que un poco después para la *Enciclopedia*, lo histórico es todo aquello en donde se puede ejercitar la inteligencia crítica. Rechaza por eso la idea corriente en aquellos días, por lo menos en España, de que la historia verdadera descansaba en los hombros del pueblo judío y de que se había corrompido en los demás. Para él todos los pueblos han hecho la historia, porque todos han tenido razón y porque ésta no deja de ser razón, antes bien tiene muchas veces un desarrollo más amplio, en los gentiles o en los herejes.

De tal manera la historia es un cometido meramente humano. El *Teatro* y las *Cartas* dan la convicción a quien los leyere que Feijóo aparta de la historia la mano de Dios para poderla dejar a la responsabilidad de los hombres. El cristianismo, desde San Agustín, ha afirmado que Dios convierte el mal en instrumento de los designios divinos. Feijóo, al contrario, insiste, clavadas sus ideas en el conocimiento de España y los españoles, en que la decadencia, el mal máximo del hombre, no se debe a Dios, sino a los propios españoles, reacios a la cultura y a la filosofía modernas.



CARLOS DE SECONDANT, barón de Montesquieu, (1689-1755). Notable publicista francés. Dimitió al cargo de magistrado para dedicarse a las letras. Después de viajar y estudiar publicó: *Cartas persas*, libro extraordinario; *Consideraciones sobre las causas del engrandecimiento*

de los romanos y su decadencia, el más popular de sus escritos; *Espíritu de las leyes*, su obra maestra, donde examina las diferentes formas de gobierno; publicó además otros libros, modelos de polémica y buen gusto.



FRANCISCO MARÍA AROUET DE VOLTAIRE, (1694-1778). Las numerosas obras de Voltaire se han reimpresso varias veces, y no pocas se han reunido en ediciones completas. Obras: *Edipo*; *Artemisa*; *Marianne*; *Bruto*; *Templo del placer*; *Historia de Carlos XII*; *Cartas filosóficas*; *Elementos de la filosofía de*

Newton; *Discursos sobre el hombre*; *Ensayo sobre las costumbres*; *Orestes*; *Roma libertada*; *Namira*; *Historia de Rusia*; *Tancredo*; *Filosofía de la historia*; *La Biblia comentada*; *Diccionario filosófico*; *Historia del Parlamento de París*, etc.

¿LA VERDAD ES OBJETIVA?

El hecho de que la obra de Feijóo descanse en la crítica y precisamente en una crítica aplicada dentro de la inmanencia, implica una desconfianza, no en la capacidad de la razón o en el triunfo de sus ideales, sino en el objeto que la define, el saber humano y, en definitiva, en el hombre mismo. Pues bien, esta tesis permite a Feijóo establecer al mismo tiempo las condiciones de una verdad objetiva y escapar, por así decir, del racionalismo mecanicista. Conviene detenerse a probar lo anterior, pues de ser cierto, España no sólo tuvo desde los primeros tiempos una filosofía de la historia, sino una concepción de la historia más moderna que la ilustrada.

En primer lugar, tanto el *Teatro* como las *Cartas*, son un monumento a la objetividad histórica. En todos lados se queja el fraile de la facilidad con que se introducen o toman vuelo tantas fábulas en el mundo, debido a que la mayoría de los humanos tiene una fe casi ciega en los autores. No se examinan las fuentes de donde se derivan las noticias. No se usa la crítica para discernir lo posible de lo imposible, lo verosímil de lo inverosímil, y muy pocos tienen los principios para este discernimiento. No se advierte que los demás clásicos autores usaron de informes ajenos, sin exceptuar de esta regla aun a los coetáneos a los sucesos.

Esta convicción sobre la credulidad de los hombres es probada satisfactoriamente por Feijóo con la misma fuerza con que Bayle lo había hecho años atrás en el *Diccionario crítico e histórico*. Por una parte crea la duda sobre las verdades de los antepasados. Por otra vuelve necesaria la existencia de leyes críticas que descubran las fábulas, las supersticiones, las falsas tradiciones, los milagros supuestos, las narraciones maravillosas. Así se entrega, ya en el primer discurso del *Teatro*, a mostrar cómo funcionan las leyes de la crítica. Según la formulación teórica son tres. La primera regla, fundamental para los milagros y las apariciones, enseña que no deben admitirse como verdaderas ni como falsas todas las narraciones. La segunda, que la historia se aleja de lo inverosímil. La tercera, que el asenso o disenso a los hechos históricos se ha de reglar por el número y gravedad de los testimonios que los califican, debiendo ser éstos mayores cuanto los hechos fueren más extraordinarios. Trata extensamente de las tradiciones populares, de la veracidad heroica que se requiere en las narraciones portentosas, de la calidad de los testigos, de la crítica

textual, del conocimiento directo de las obras, de la necesidad de ir hasta las primeras fuentes. Es un apotegma para él que no basta la lectura de los autores modernos ni la de los antiguos, y que la rectitud del juicio histórico exige que todos sean oídos y se pronuncie la sentencia por la calidad de las pruebas.

En segundo lugar, al lado de estas normas objetivas, señala la dificultad del juicio histórico por el hecho de que son hombres quienes narran los sucesos y quien trata de ordenarlos. Por eso le interesa mucho que se "conozca la índole del autor", su país, su religión. La fidedignidad de un autor no es suficiente para aceptar el hecho por él narrado. Se puede y aun se debe dudar si tenía la sagacidad y aplicación necesarias para discurrir entre la realidad y el embuste.

¿O LA VERDAD ES HISTÓRICA?

A todas las indicaciones anteriores, necesarias para la buena historia, el fraile las llama reglas matemáticas de la verdad humana. Señalar las normas de la crítica histórica no es otra cosa que "reglar matemáticamente la fe humana". Y en verdad sus ideas son un claro índice de una historia tan racionalista como la del setecientos. La razón parece dominar a lo histórico y sólo falta que las leyes críticas sean concebidas a la manera de



SAN AGUSTÍN, (354-430). Nació en Tagaste, África, cerca de Hipona, donde murió. Combatió con severidad a los maniqueos, a los donatistas y a los pelagianos. Sus doctrinas contribuyeron al desarrollo de la vida contemplativa, y a la fundación de los monasterios. Sus ideas sobre la gracia divina ejercieron una gran influencia en la Edad Media. Su vasto genio abrazó muchas disciplinas: metafísica, historia, antigüedades, ciencias y costumbres. Sus obras más notables son: *Ciudad de Dios*; *Confesiones*; *Tratados acerca de la Gracia*.

las matemáticas y que la certeza histórica haya de tener la misma naturaleza de la matemática. Sin embargo, Feijóo, sin dejar de ser ilustrado, salva la singularidad de lo histórico. Pese a sus pretensiones de encontrar una verdad objetiva y a que la inercia de su naturalismo lo lleva a hablar de la regla matemática, sabe, lo mismo que después Voltaire, que la historia, precisamente por considerar los hechos humanos, tiene escaso número de encadenamientos auténticos con que igualar la certeza de las matemáticas y que en consecuencia nunca será posible cerrar la puerta al error. Muchos, se queja, sólo aceptan la verdad y las objeciones dotadas de evidencia, mas en materia de crítica no caben verdaderas demostraciones. Fuera de la ciencia matemática, dice, "es preciso contentarse con la verosimilitud, la cual cuando llegue al más alto grado de perfección dentro de su línea, no puede pasar de constituir certeza natural". Con esto y el cuidado por considerar la subjetividad del historiador, suministra las ideas básicas para superar la concepción mecanicista de la filosofía ilustrada. Cuando no se advierte el sentido profundo que sustenta a las normas críticas, es común pensar que sus ideas his-

tóricas siguen el cauce normal del jusnaturalismo pragmático. Cuando, en cambio, se cae en esa cuenta, produce satisfacción saber que un pensador de lengua española se adelanta a las orientaciones que acabarán por sobreponerse al Siglo de las Luces.

Si las leyes de la crítica, según Feijóo, tienen como fin principal salvar a la historia de los intereses humanos por medio de conocimientos objetivos, no pueden menos que indicar la dificultad de la buena historia. La historia no es una disciplina simple. Lo subjetivo irrumpe en lo objetivo y lo objetivo es siempre captado por un hombre de carne y hueso. De esta doble convicción resulta el doble plano dentro del cual se mueve toda la obra de Feijóo. En ocasiones parece imponerse la historia concebida a la manera de la ciencia. En ocasiones surge el hombre con una naturaleza irreductible a leyes evidentes. La historia, lejos de ser la más fácil de las ciencias como pensaban los tradicionalistas, es la más difícil, no sólo porque un historiador debe tener amplias noticias sobre todas las facultades, sino porque interfiere la subjetividad y la individualidad. Son muchos los poetas que se dicen perfectos, pero no existe un solo historiador perfecto. Aun los más sobresalientes tienen graves defectos. Así, en opinión de Feijóo, la naturaleza del hombre no hace más que poner tropiezos a la verdad de la historia, de manera que ni siquiera como ciencia de lo más verosímil es posible. Dejando a un lado las grandes dificultades por concepto del estilo y del método, aun suponiendo que existan sujetos en quienes concurren conocimientos excepcionales sobre los autores, la religión, las leyes, las costumbres de las naciones, la mentalidad de los siglos en que se desarrollan los sucesos; es casi moralmente imposible, según Feijóo, que también estén adornados con un gran amor a la verdad, con un espíritu comprensivo de tanta multitud de noticias y, sobre todo, con un ingenio tan penetrante, que discernan las legítimas señas de la verdad entre tantas apariencias encontradas.

VERDAD, VEROSIMILITUD Y DUDA

Para Feijóo la dificultad inherente a la historia adquiere mayores proporciones, cuando se advierte que los autores que refieren los sucesos pueden ser numerosos y que cada uno de ellos se deja llevar inconscientemente por el amor a su país, por la pasión religiosa, por el halago del lector, en pocas palabras, por su propio temperamento. Poco se puede creer a un autor contemporáneo que narra sucesos oculares y mucho menos al que se apoya en personas fidedignas, pues

FRANCISCO BACON, (1560-1622). Barón de Varulam y conde de San Albano. Obras: *Instauratio magna*; *De augmentis scientiarum*; *Novum organum scientiarum*; *Vida de Enrique VII*; *Colección de los actos y hechos acaecidos en el Parlamento de Inglaterra en el reinado de Isabel*, etc.



entonces debe ser veraz el historiador y el que dio la noticia. Cuando existen muchos conductos desde el hecho hasta el historiador, parece difícil que alguno no deje de corromperlo. Ya Séneca sabía que la verdad de la historia es obstruida por la credulidad, la negligencia y la mendacidad de los historiadores. ¿Cómo saber cuál es la verdad si entran de alguna manera en el hecho histórico elementos individuales subjetivos? Según Feijóo la dificultad de la historia consiste en que el hombre hace imposible la aplicación de las leyes críticas. "De modo, dice, que la verdad navega en el mar de la historia siempre entre dos escollos, la ignorancia y la pasión." El miedo, la esperanza, el amor, el odio, "son cuatro vientos fuertes que no dejan parar en el punto de la verdad la pluma".

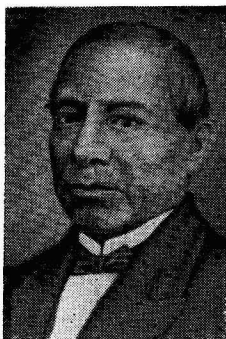
Verdaderamente no podía darnos el fraile español del siglo XVIII imagen mejor para indicar las luces y las sombras de la historia, la inclinación a la objetividad y el imperio del individuo, un individuo recalcitrante a las leyes originadas en el naturalismo ilustrado. De la misma manera que exalta a las leyes críticas, así exalta al individuo. Por ejemplo, la dificultad que en la historia implica el estilo, depende de que cada clase de asuntos tiene sus locuciones correspondientes y cada individuo tiene sus propias expresiones. Igualmente, el método depende de la comprensión, de la perspicacia, del genio del autor, pues sólo él puede saber cómo escribir cada cosa y dónde colocarla. "Son tantos los motivos particulares que pueden movernos al engaño, dice, que aun respecto de los hechos que son indiferentes al partido, la religión y el estado, rara vez podemos tener seguridad alguna. ¿Quién puede comprender todos los afectos que hay en el corazón de un escritor que no conoce ni ha tratado? ¿Quién puede determinar a cuántos objetos se extiende su amor o su odio? Aun en los hechos que parecen más remotos, o de su afecto o de su interés, puede tener parte o su conveniencia o su inclinación. Mienten a veces los historiadores, quedando incomprensibles los motivos."

Pero el afán crítico llevado a sus últimos extremos por Feijóo no sólo produce fisuras de importancia en la razón mecanicista del siglo. También termina en un cierto escepticismo al que por desgracia ahora tenemos que soslayar. En efecto, se sabe ya que en la historia cuenta mucho el individuo, pues gracias a su presencia, ya en la transmisión de los datos, ya en la interpretación de ellos, se descubre algo que no es comprensible racionalmente. Por eso el individuo, el sujeto que hace la historia, pone límites a una razón, cuya grandeza consistió en querer conocer todo. De lo anterior cabe destacar que, como Feijóo lo repite en discursos y cartas, las dificultades que impiden comprender la verdad fundan la incertidumbre, la duda, en la historia. Las contradicciones de los autores producen dudas sobre la existencia de los hechos a que se refieren. "Por donde se conocerá, concluimos con el benedictino, cuán difícil sea no sólo apurar lo cierto, mas aun señalar lo más verosímil en la historia." Sin embargo, hijo del Siglo de las Luces, no se atreve a llevar hasta el fin su individualismo y su incipiente escepticismo, saliendo de la duda o por la

verdad o por la senda de la verosimilitud. Por una parte insiste en las grandes dificultades de la historia y afirma expresamente que un historiador es moralmente imposible; pero, por otra, siempre encuentra la verdad en medio de los errores, las fábulas y las supersticiones. Todo acaba cuando se entrega, confiado, a la razón.

DIOS Y LA HISTORIA

Por todas estas razones el fraile benedictino está a la altura del espíritu analítico propio de la segunda mitad del Siglo de las Luces. Historiza en cierto modo la razón universal que le sirve de sostén. La importancia que concede al individuo pesa con todas sus consecuencias. Si para Voltaire y después para Montesquieu la naturaleza humana se ve individualizada por la costumbre, el clima y el suelo, para Feijóo se ve individualizada por las circunstancias del propio individuo. Descubre que lo histórico, la verdad histórica y el historiador son individuales. Sabe por otra parte que del individuo no existe ciencia. En estas ideas Feijóo fundamenta la incomprensión de la historia y la falta de crítica para discernir la verdad del error. Cualquier hom-



Benito Juárez, (1809-1872). Presidente de la República de México. De humilde origen, merced a sus esfuerzos llegó a recibirse de doctor en derecho. Decretó la institución del casamiento civil, y la confiscación de los bienes del clero. Combatió a los franceses que habían impuesto a Maximiliano como Emperador de México. Cuando el ejército francés se retiró, Juárez derrotó a los conservadores, y logró restablecer el orden interior y las relaciones amistosas con casi todas las potencias extranjeras.

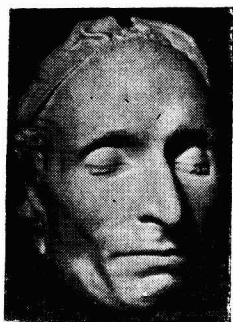
bre puede saber las reglas críticas, pero el cómo y el cuándo deben aplicarse depende de la luz natural de la inteligencia que cada uno tiene como *gratia gratis data*. La crítica buena, justa y acertada, ni la dan los libros ni los títulos. "Sólo Dios la da, porque sólo Dios da el claro entendimiento, el ingenio perspicaz, el juicio exacto; que en esto y nada más consiste la buena crítica." Ni siquiera el estudio de la propia crítica hace buenos críticos. La misma comprensión de las reglas pide un juicio crítico. De todo esto se deduce que la facultad crítica es individual y que existirán en consecuencia tantas historias como individuos que las hagan. Un relativismo histórico y no otra cosa enseña el fraile cuando escribe que cada uno explica y entiende las reglas críticas a su manera. "Sobre todo en orden a la inverosimilitud de un hecho, es muchas veces absolutamente imposible convencer al que lo afirma; porque el discernimiento de lo verosímil e inverosímil a veces pende puramente de cierta sagacidad, pulso o tino mental, que no puede explicarse en silogismos." Palabras de graves consecuencias si las hubiera desarrollado de modo sistemático o si al menos las hubiera referido a la verdad en general. Pero así como termina por confiar en la razón cuando la duda y los

elementos subjetivos lo conducen al escepticismo, así escapa al relativismo atribuyendo el don de la crítica, de la buena inteligencia o de la buena razón, a Dios. Sin duda, Feijóo, por su circunstancia española, por las inconsecuencias mismas del siglo, ni pudo hacer una historia completamente humana, ni concibió al individuo con una razón que no fuera la mecanicista de la época, y aun ésta con resabios de una mala escolástica. Hay que reconocer, con todo, que la dualidad apuntada hace original a su obra y le permite solucionar la antinomia razón-historia, aun cuando el resultado no fuera tan satisfactorio como el del siglo XIX.

EL PASADO Y EL FUTURO

Hasta qué punto se imponga en la historia lo individual, una vez descubierto, nos lo van a mostrar los dos límites dentro de los cuales se mueve todo el pensamiento histórico de Feijóo: el pasado y el futuro. En efecto, los discursos y las cartas son una pintura magistral del pasado concebido como error y del futuro concebido como verdad. Uno ha producido la decadencia a los españoles, el otro les traerá necesariamente la grandeza. Uno significa el atraso, la ignorancia, las tinieblas. El otro anuncia el progreso, el saber, las luces. Se trata, pues, de dos mundos que se excluyen mutuamente, de manera que no pueden darse al mismo tiempo. ¿Quiere decir que Feijóo alcanzó a formular la doctrina del progreso o que tuvo ya una idea de las formaciones históricas? Vayamos con tiento. El progreso es el sustrato del Siglo de las Luces, algo así como el aire que respiraban los ilustrados con una naturalidad que no despertaba ninguna sospecha. Ni siquiera era necesario explicar o definir lo que fuera el progreso. Sólo supo aquel siglo que tenía su principio en el pasado y que su meta era el mismo progreso. Fue este modo de ver las cosas la consecuencia del descubrimiento de la riqueza humana y material del universo. El hombre se dio cuenta de que gracias al su laboriosidad era cada vez más el propio autor de sí mismo, el saber de su historia.

Todas estas ideas existen a montones en Feijóo. No gusta, como no gustó ningún pensador ilustrado, de elaborarlas teóricamente. Las vive, las comunica de la misma manera que se vive y se comunica un hecho. Así nada tiene de extraño que la historia sea la mojonera que señala el camino que ha de recorrer el hombre de España en particular y la humanidad en general. Todas las cosas, la realidad, las instituciones, las costumbres, caminan hacia un desarrollo y progreso, indefinidos, menos la razón y sus postulados. Aquí está el secreto. La fe en el conocimiento de la naturaleza y la razón universal del siglo constituyen la base de las convicciones de Feijóo y por eso permaneció ligado a la ilustración, pese a que en puntos trascendentales vislumbró y hasta aplicó las soluciones que habían de generalizarse en la segunda mitad del dieciocho o a principios del diecinueve. Si exaltó la importancia negativa que lo individual tiene para el conocimiento histórico, no pudo destacar su descubrimiento de que lo individual es el objeto de la historia. Habría hecho teoría y se habría salido de su "circunstancia". El progreso, esa idea que



BLAS PASCAL, (1623-1662). Desde muy joven manifestó un gran talento para la geometría, la física y las matemáticas. Su *Tratado de los cónicos* causó la admiración del mismo Descartes. También hizo experiencias sobre el equilibrio de los líquidos y la pesantez del aire. Se ocupó luego en hacer una apología de la religión cristiana, que no pudo terminar; se publicó después de su muerte con el título de *Pensamientos*.

mueve todas las ambiciones en la Epoca de las Luces, no reconoce el valor de lo individual, hasta cien años después.

Esto explica por qué para Feijóo el futuro no puede tener ni ha tenido su origen o causa en el pasado. El pasado no es el antecedente, sino lo que no debía ser y no será por el sencillo motivo de que no le asiste razón alguna. Hay ciertamente historia del pasado, pero en cuanto historia del error y la ignorancia. Más bien la historia es la mojonera que deslinda la decadencia y la grandeza y señala el camino hacia el futuro. Hay historia, pues, hacia adelante. Según la fe ilustrada de Feijóo, el hombre se perfeccionará mediante las luces hasta llegar al momento en que domine totalmente la razón. Pero, otra vez la agudeza —¿a estas alturas ya la podemos llamar genial?— del fraile, descubre que el mundo no puede ser tan simple. El error, que impide el advenimiento del futuro, anida en la inteligencia de cada uno. Así cada uno, el individuo, tiene que convertirse en crítico para desterrar el error. Ha de reconocerse, por eso, que al lado de la razón universal existe un nuevo tipo de razón, una razón que es individual. El buen benedictino deja maltrecho lo universal de la vieja razón, pues la persecución de los errores y las fábulas a través de la historia, hasta encontrar su origen, sólo es posible con una razón individualizada.

¿ES FEIJÓO UN ADIVINO O UN GENIO?

Feijóo ocupará un puesto de primer orden en la historia y en la historia de la filosofía si son ciertas o al menos fundables las ideas anteriores sobre la historia. Para nosotros el monje, que no conoció más mundo que las cuatro paredes de su celda, es un verdadero ciudadano en la república de las letras, como gustaba él mismo llamarse. En verdad participa activamente de la cultura peculiar del siglo en que le toca vivir y, sobre todo, sabe pensar con originalidad, repiensa los problemas modernos y su fino sentido críti-



ANDRÉS BELLO, (1781-1865). Eminente literato y gramático venezolano, de instrucción y de talento notorios. Escribió sobre derecho, gramática y literatura, y una colección de poesías. Fue el fundador de la Universidad de Santiago de Chile. Sus obra:

la *Gramática de la lengua castellana*, anotada por R. J. Cuervo, sigue siendo fundamental para nuestros estudios gramaticales; además escribió el *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana*; *Ortología y métrica*, etc.

co, unido a una extraordinaria percepción de los temas y actitudes que andaban en el ambiente en espera de alguien que los expresara, lo lleva a superar significativamente el mundo de la Ilustración. ¿Cómo podremos negarle el título de filósofo a Feijóo, si expresa con claridad, de una manera consciente, las mismas ideas que después se considerarán características de Voltaire, el pensador que más empuja hacia adelante la Ilustración universal? ¿Cómo nos atreveremos a despreciar, nosotros que formamos parte de los pueblos de habla española, la filosofía que Feijóo descubre por la historia y con la cual él ha participado en la formación de la conciencia hispanoamericana, y, a través de ella, en la cultura universal?

MANUEL JOSE OTHON

(APUNTE CONMEMORATIVO)

Por Ramón XIRAU

AL ANÁLISIS que Alfonso Reyes dedica a los *Poemas rústicos* en 1910 debemos una idea ya indispensable y reconocida por todos. Othón no es un poeta bucólico en el sentido tradicional de la palabra si por bucolismo entendemos “lo que tiene por principal y único fin la narración de la vida de los pastores, y no tanto de los pastores reales cuanto de los de aquella fingida Arcadia...” (*Obras completas*, I, 185.) Sólo podría llamarse a Othón poeta bucólico si se entendiese por poesía bucólica “la que gusta de describir el campo y toma pie en el sentimiento del paisaje natural para llegar por allí a la expresión de todo sentimiento” (*op. cit.*, 185). También a Alfonso Reyes se debe la idea de que Othón no hace sólo poesía descriptiva —forma objetiva del paisaje—, sino que revela en su obra un mundo “transcendental” y, más específicamente, cristiano, católico. El Padre Valdés hace observar con atinencia que entre Monseñor Pagaza y Othón “vendría más a propósito hablar de oposición que de paralelo” (*Poesía neoclásica*, XL). Y si bien Manuel Calvillo afirma que la influencia de Pagaza existe —especialmente en *Sonetos paganos*— no deja de aclarar que se trata de influencia y no de “paralelo” (*Paisaje*, XXII). Por lo menos dos de estos autores— Calvillo y Paz— coinciden en ver a Othón como poeta “crepuscular”: “hay un constante gusto por el tema del crepúsculo, en el que nos da frecuentemente tantos de sus más afortunados hallazgos” (Calvillo, *op. cit.*, XXVIII); “Othón, el seco, el desgarrado Othón, si posee la lucidez, la angustia, el resplandor herido del sol en el crepúsculo” (Octavio Paz, *Emula de la llama*, en *Las peras del olmo*, 54). Pero Paz ve con agudeza que en Othón “no hay medias tintas”... “¿Será porque el crepúsculo del norte es más violento, más vital y neto, menos complaciente, que el del Valle de México?” (*op. cit.*, 54). Dejando a un lado cuestiones de influencias y de escuelas obtenemos tres elementos medulares en la obra de Othón: el paisajismo (desde Reyes, en Valdés, en Calvillo), la religiosidad (en Reyes, Valdés, Calvillo), el tono crepuscular (en Calvillo y en Paz).

No puede encontrarse en el *Teatro crítico* o en las *Cartas eruditas*, es cierto, una filosofía sistemática en las formas y en los temas. Pero, ¿no es precisamente la historia, que para el siglo de las luces, el siglo por antonomasia de la filosofía, era filosofía también, la que vuelve humano el pensamiento filosófico y le muestra como objeto ineludible el saber circunstancial, propio para unos hombres y una época? Sin duda el fraile es filósofo como han sido filósofos los grandes pensadores de habla española, en quienes el estilo siempre es bello y la pluma está al servicio de las causas sociales. O, para decir verdad, en Feijóo es donde cristalizan por primera vez las propiedades del pensamiento hispanoamericano.

¿Qué nos dice Othón? La pregunta parece superflua después de que ya el propio Othón ha dicho su palabra poética y después de que la crítica ha sido tan veraz como generosa con su obra. Sin embargo no creo que la pregunta sea exactamente superflua. Tengo para mí que la expresión poética está en razón inversa a la expresión lógica. Si la segunda procede mediante la identidad, la primera procede mediante semejanzas decisivamente alteradas por la diferencia. Lo cual quiere decir que cada quien percibe en la misma obra de un mismo autor —identificación básica sin la cual la comunicación sería imposible— puntos de vista, perspectivas personales. Lo que dice el poeta es, por un lado, lo mismo para todos; por otro, lo que despierta en cada uno de sus lectores. Y es en este sentido preciso en el que la poesía es comunicación. Toca lo más hondo de nuestra íntima subjetividad.

Ya en 1910 decía Reyes: “Si hay libros que producen la impresión de cosa unificada, orgánica, éste es uno de ellos” (*op. cit.*, 183). Y si esto podía afirmarse de



“Othón, el seco, el desgarrado”

los *Poemas rústicos* creo que la afirmación sigue siendo válida para toda la poesía de Othón. Por lo menos para toda aquella obra de Othón posterior a los *Poemas rústicos*, única que el poeta aceptaba como suya. ¿En qué consiste esta unidad? Cuando se trata de un poeta la unidad hay que buscarla en algunas imágenes que repiten, ventana y ojo abierto a su mundo interior, las mismas perspectivas, las mismas ideas, las mismas emociones y sentimientos.

Aceptemos por un momento que Othón es un poeta del paisaje. El paisaje que Othón describe es, en general, el paisaje del norte. La primera impresión que tenemos es de un paisaje duro, áspero, salobre. Palabras como "petrificarse", "barrrancos", "seca", "seco", "ardiente", "escarpadas serranías", "peñascal salvaje", "granito", "tronco retorcido" (en *Idilio salvaje* violentamente ligado al acto amoroso: "las lianas de tu cuerpo retorcidas"), rojo peñón, "árido y gris", "llanada amarguísima y salobre", revelan un mundo hecho de sequedad, de piedra y sol ardiente, dureza de roca impenetrable.

Pero la dureza del paisaje de Othón es tan sólo un aspecto, sin duda el dominante, del paisaje que describe. Muchas veces el paisaje adquiere características de suavidad y hasta de dulzura. El sol poniente se envuelve con la "túnica blanca" de la "neblina" y vemos el crepúsculo "envuelto en la neblina — y en los vapores gráciles del lago". El sol naciente inaugura el día con "sus dedos de niebla luminosa". En *Surgite* "otros astros se ocultan en el seno de la húmeda niebla". Bruma y niebla, humedad, lo gris y lo azul sobre lo rojo, modifican la sequedad agostada del paisaje. Sí, duro y seco; también suave y "grácil". El paisaje de Othón no es tan tajante como pudiera parecerlo a primera vista. El mundo que contempla es un mundo matizado. Una lectura rápida deja una impresión, si no engañosa —que no lo es del todo— por lo menos parcial.

Si la dureza y la sequedad, la suavidad y el medio tono caracterizan el paisaje de Othón no es menos característico de su paisaje el sentido de la distancia. Poeta del espacio abierto, muchas veces recuerda Othón a su contemporáneo Velasco, pintor rugoso y brumoso del Valle de México. Así, en *Una estepa del Nazas*, dice,

*Tan sólo miro, de mi vista en frente,
la llanura sin fin, seca y ardiente
donde jamás reinó la primavera.*

Y en *Pastoral*

*Lo azul, lo inmensamente azul, se pierde
en la infinita lontananza verde.*

Y, en el tono más grave y más amargo del *Idilio salvaje*:

¡Qué enferma y dolorida lontananza!

Othón se encuentra frente a un mundo inmenso (la palabra se repite y adquiere pleno sentido: "Mira el paisaje: inmensidad abajo, inmensidad, inmensidad arriba"), frente a un mundo que es todo paisaje abierto, lontananza sin fin. Pero las palabras "frente a" ¿son acaso palabras exactas? No es creíble. El paisaje de Othón es la imitación del alma del poeta. En el paisaje se proyectan sus anhelos, sus deseos, su sentido de la vida, su religión. Ya en el soneto dedicado a Clearco Meonio, decía:

*Hay en mi seno voces interiores
jamás por los mortales escuchadas.*

y el ritmo del mundo era su propio ritmo, íntimo ritmo personal: el "ritmo de mis plácidos rumores". El mundo seco y duro y suave revela a Othón la existencia de este Dios católico en quien nunca dejó de creer así como revela también la soledad del poeta. El mundo, el campo, la tierra —no la naturaleza de los filósofos— "alza a su Dios en rítmicos acentos / como grata oración del nuevo día / himnos "... Y al contemplar "el humo en el pardo caserío", el espíritu "al cielo se levanta / hasta perderse en tí... ¡Gracias, Dios mío!". Las cosas claman "como un grito del universo", y su clamor es el "grito prepotente / que a una vida sublime nos despierta — y pone al corazón de Dios enfrente". "Enfrente", entiéndase bien. ¿Cómo ha podido decirse que Othón fue panteísta? Dios no es el mundo. El mundo, más precisamente, la tierra y el campo, son el libro de Dios en el cual los hombres leemos la obra divina.

La dureza que Othón percibía en el paisaje es la dureza misma del hombre en esta tierra, de este hombre bueno y culpable y fundamentalmente solo que pide olvido en la oración erótica de *Idilio salvaje*. Es el mundo en que estamos, el de los recuerdos perdidos, el del amor pasado, el del paraíso abandonado: "la llanada amarguísima y salobre".

La suavidad de Othón es la misma suavidad, el mismo amor con que Dios creó la naturaleza y que, en su hosca y terrible soledad, le permite al poeta esperar. Y si Othón puede decir, recordando al clásico:

*De mis oscuras soledades vengo
y tornaré a mis tristes soledades
a brega altiva, tras camino luengo,*

puede decir también, con la paz en el alma:

*Nada sucumbe: el escondido germen,
la crisálida envuelta en su capullo,
la célula y el grano... ¡todos duermen!*

La "inmensidad del paisaje" es signo, también, de la trascendencia, imagen de lo eterno:

*Ya en las cumbres destácase el granito
ya se bañan de azul los horizontes
y el alma...*

¡Oh infinito! ¡Oh infinito!

Lo que permite —yo diría obliga— a Othón a percibir el mundo como lo percibe es su sencilla y clara religiosidad, de aristas luminosas: Dios, el Angelus, la Virgen, y, en el nivel de lo humano, la soledad, la culpa, el amor, la esperanza.

Othón ha proyectado su soledad en paisaje, su infinito en distancia. Del mismo modo ha proyectado su luminosidad en la noche. Aunque hable del crepúsculo, Othón no es un poeta crepuscular. En su poesía todo es claridad y pleno sol del mediodía interior. El sol poniente "reverbera" "cual la boca de un horno. La oscuridad no hace sino mostrar más a las claras la verdad de la luz. Sí, la noche es lúgubre y es misteriosa:

*Noche profunda, noche de la selva
de quimeras poblada y de rumores,
sumérgenos en ti: que nos envuelva*

*el rey de tus fantásticos imperios
en la clámide azul de sus vapores
y en el sagrado horror de sus misterios*

Pero la noche es también luminosa, de una luminosidad más penetrante y más pura que la del mismo día:

*Y Venus, melancólica y tranquila,
desde el perfil del horizonte lanza
la luz primera de su azul pupila.*

Y en plena noche, en plena luminosidad nocturna el poeta no puede sino esperar que el nuevo día alborree:

*Cuando en el mar del ciclo ya no bogue
la luna y en el golfo del Ocaso
el grupo de las Pléyades se ahogue;*

*cuando enjamen los pájaros la diana,
del pobre hogar saldré con paso firme
a bañarme en la luz de la mañana.*

El paisaje de Othón es Othón mismo. Su paisaje es, aquí, propiamente, su alma y su vida. Y en este paisaje se encuentran dos dimensiones que se complementan; la sequedad y la suavidad, la finitud de la roca y la infinitud del paisaje, la limitación del hombre y la perfección de Dios, la culpa y el amor, el mundo concreto de la materia y el mundo ideal. Othón, luz interior de su paisaje oscuro, luz interior de su paisaje meridiano, es el hombre que está colocado por excelencia en un mundo donde lo real y lo ideal se atraen sin contradicciones, tierra y cielo, rojo y azul, piedra e inmensidad, culpa y redención. ¿No lo dice, más claro que su propio sol, en el más exacto de sus versos?;

la frente en Dios y en tierra la rodilla.

UNA PROFECIA QUE SE CUMPLE

EN SEPTIEMBRE de 1946, durante los Encuentros Internacionales de Ginebra, el gran novelista católico y apasionado polemista social George Bernanos, decía en una conferencia:

"Es preciso reconocer que el general De Gaulle tiene una elevada, muy elevada idea, una idea tradicional del Estado. Pero esa idea no podría, desgraciadamente, modificar en nada la profunda y quizá irreparable degradación del Estado moderno. Para dar algún prestigio al Estado moderno, ahora envilecido por todas las bajas imposiciones cotidianas de la rapiña, del chantaje, del fraude y de la usura, no basta hablar en su nombre —y hacerlo así, por otro lado, más bien por tradición escolar, que por verdadera convicción— el lenguaje de Luis XIV, como si la causa de tal envilecimiento residiera sólo en el debilitamiento de las facultades de respeto en los ciudadanos; cuando lo cierto es que los ciudadanos no respetan ya al Estado porque éste ha dejado de ser respetable; porque el Estado recuerda hoy mucho más, por las chocarrerías que improvisa sin cesar para llenar una bolsa siempre vacía, a Scapin que a Luis XIV. Contra esto el general De Gaulle no puede nada. El Estado moderno es un usurpador y un impostor o, mejor dicho, una empresa de explotación y de policía desmesuradamente hipertrofiada por la degeneración de todos los organismos sociales... El Estado moderno es al Estado tradicional, lo que un cáncer al órgano que paulatinamente sustituye... Si Luis XIV quisiera hoy día volver a expresar su célebre fórmula, estaría obligado a cambiar un poco sus términos, y a decir: "El cáncer soy yo."

(El texto completo de esta conferencia de Bernanos fue publicado en 1953, dentro del volumen titulado *La liberté pour quoi faire?*).

NOTAS SOBRE MANUEL JOSE OTHÓN

En 1892 y en un poema dedicado, Othón escribía:

Yo creo que las notas tienen colores
y que tienen perfume las armonías.
La luz canta en el iris; el pentagrama
es de cintilaciones inmenso prisma,
y el alma de las rosas y los jazmines
sobre todo sonido flota y palpita.

El poema concluye:

el espacio se inunda de luz y aromas
cuando sobre las teclas tu mano vibra.

Antes, aparecen "pardas y tristes" armonías de Beethoven y Schuman, etc. Diez años después publicaba Othón los *Poemas rústicos*, y escribía el *Idilio*.

Othón venía de un apasionado romanticismo, para llegar, deliberada pero no ortodoxamente, a sus profesiones de fe clásicas ante los modernistas. No obstante, en el camino descubrió que "las notas tienen colores y que tienen perfume las armonías". La novedad no era tanta, si en sus lecturas de los clásicos españoles se había encontrado con los "relámpagos de risas carmesíes" de Quevedo. Pero si Othón un día se complació, sin rubor, en los colores de las notas y los perfumes de las armonías, en verdad no incurrió en ello más tarde. En un soneto aislado, *Flos-Mors*, imitará no a Darío sino al *rubenismo*, aunque la clara intención como ejercicio retórico la absuelva.

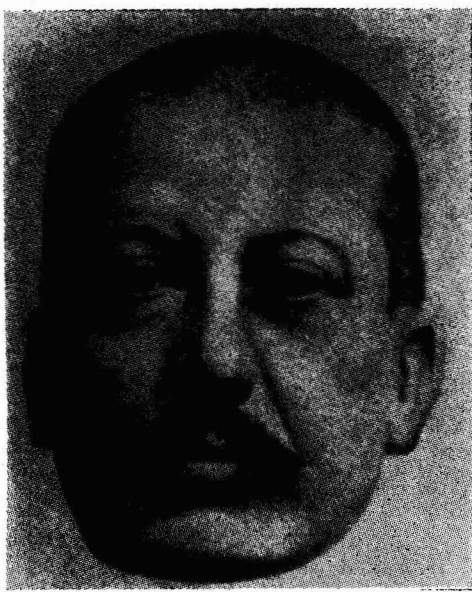
Quizá es cierto que al poeta todos los caminos lo llevan a la poesía, y el del modernismo fue el nuevo camino de los mejores entre los nuestros. Pero Othón se apartaba de él en irritadas declaraciones. Su camino fue solitario, y lo siguió siempre la más cordial atención de los descarriados modernistas, a los que no alteraba la profesión de fe othoniana. Se vivía en el auge de tales manifestaciones, y las del poeta irreductible no impidieron que la *Revista Moderna* inaugurara el siglo publicando la *Noche rústica de Walpurgis*. Mas Othón, minucioso y lúcido en su poesía, no lo fue, en cambio, cuando se propuso hablar de su teoría poética. Concluyente en lo que negaba —el modernismo—, no es aventurado decir que por motivos previos de gusto nunca se asomó a él sino como a un incongruente tumulto verbal. Si su actitud era gratuita en esto, resultaba también pueril cuando, en las palabras "Al lector", de *Poemas rústicos*, declaró: "...hace veinte años he sacudido, o al menos, he procurado sacudir todo ajeno influjo." Asombra la declaración y, más aún, que el propósito tuviese una vida de veinte años. No ser modernista no pudo llevarlo a ser extraño al modernismo. Menos inválida, y nada precisa, era su exigencia de que "no debemos expresar nada que no hayamos visto, nada sentido o pasado a través de ajenos temperamentos", para no engañar ni engañarse a sí mismo. Con igual decisión, ahora de manual apologetico, ve el arte como religión, "en cuanto a Belleza y en cuanto a Verdad, como uno de los vínculos, acaso el más fuerte, que nos liga con la eterna Verdad y la Belleza infinita...", etc., etc.

De traducir la poesía de Othón tales manifiestas nociones, no recordáramos hoy la fecha de su nacimiento. Tampoco vamos a su obra para disfrutar de "una de las más robustas poesías americanas de

Por Manuel CALVILLO

estos últimos tiempos", según palabras de Amado Nervo, el sensible cantor de *La hermana agua*.

Ni la robusta poesía americana, que Nervo admira ni el "vínculo con la eterna Verdad y la Belleza infinita", a que aspira Othón, es lo que nos ofrece su poesía. Ni esto, ni lo que vagamente se exalta en el centenario de su nacimiento. De la robustez de la poesía americana se hizo cargo, hace medio siglo, Santos Chocano; el incipiente vínculo con la verdad y la belleza eternas, más que el propio Othón, era el melifluido Amado Nervo quien lo intentaba.



Othón — "un poeta insobornable"

Pero si Othón, en su sincero afán religioso, en su solitaria rebeldía, podía honestamente engañarse a sí mismo, no pudo, en cambio, engañarnos. Sus inocentes y ambiciosos ideales, casi siempre traducidos en el poema en formas exclamativas, se revelan vanamente retóricos y adicionales. La realidad poética subyacente no pudo ser enmascarada por sus previas intenciones "teóricas": Esa realidad, y la imagen simple de ella, expresada en un idioma sin artificios y de ejemplar dignidad, es lo que disfrutamos, a veces con singular asombro.

Rebelde y honesto, y sin saberlo del todo, consumaba en el poema un acto bien difícil de justicia, porque, y no le fue necesario declararlo y ni siquiera saberlo, el primer deber de la conciencia poética se cumple en un acto de justicia con las palabras. El previo propósito de veracidad, la primera verdad comunicable, el primer testimonio inteligible, se ofrecen en la palabra. Si la palabra es testimonio de la poesía, si la poesía es incondicional expresión de un sentido original y libre, el poeta sólo puede ser fiel a la conciencia, no teórica sino *a priori*, de su inexcusable vocación.

Una palabra, esta palabra y no otra, y siempre cada palabra, sin sinónimos posibles, se integran y son el sentido del poema. Únicas, insubstituibles, como los objetos de la piedad, del amor, y sus nom-

bres propios, llegan a ser ellas mismas, recreadas ahí hacia una suerte de eternidad. Sólo en la poesía asistimos a esa sublimación del lenguaje, a una redención de palabras abrumadas de cotidiana banalidad, aun de la banalidad en los hábitos poéticos.

Se hace justicia a las palabras al preñarlas de un original sentido —original como auténtico—, rescatándolas de la inercia retórica. El poema mismo, testimonio sobre algo, sólo es posible si se cumple con ello.

Honesto y rebelde, Othón, en sus ambiciosos e inocentes propósitos, hacía justicia a las palabras, limpia y simple justicia, tal que llegaba a restituirles, en el poema y sobre la retórica, su significado directo. En una especie de mutación inversa, insólita, las reintegraba a decir lo que ellas decían, antes de que la metáfora en los usos literarios las tornasen ambiguas.

Las palomas zurean en el nido;
entre las hojas de la verde caña
se escucha el agudísimo zumbido
del insecto apresado por la araña;
las ramas quiebran al ligero
salto de las ardillas; su chasquido
a unirse va con el golpeo bronco
del pintado y nervioso carpintero
que está en el árbol taladrando el
tronco...

No siempre practicó esta extraña virtud, pero dejó en su poesía testimonio cierto de esta especie de humilde magia blanca.

No un gran poeta, siempre un noble poeta; no un virtuoso sino un poeta justísimo, y siempre un poeta insobornable. Volvemos a él, a disfrutar de su poesía veraz, del paisaje más nuestro, de su solitario monólogo, de su testimonio quizá por diáfano más sabio, el testimonio de quien al volver a sí, en su propia historia de hombre vivo, trasmuta el paisaje en algo más que el escenario en que vive su último drama.

BARBARIE, INGENIO Y HEROISMO

LA EJECUCIÓN de Imre Nagy y tres de sus asociados constituye un acto de barbarie. el comunicado húngaro relata los cargos, las pruebas y las sentencias, entraña una cruel bufonía que no engañará a nadie. El que estos cuatro valientes se hayan rehusado a confesar es, por cierto, la mejor garantía de su inocencia. Al menos en la era post-staliniana, el desviacionista político en los países comunistas generalmente vale más vivo que muerto —con tal que confiese. Y si el acusado es ingenioso puede aún, algunas veces, hacer de su confesión una broma. George Faludi, el poeta húngaro, obtuvo en 1947 una condena de sólo seis años de prisión, después de confesar que había servido como espía de los Estados Unidos, bajo la dirección del General Edgar Allan Poe, del Coronel Walt Whitman y del Capitán Henry Thoreau. Paul Ignoutus escapó de la sentencia de muerte al firmar una declaración en la cual confesaba haber militado en el Servicio Británico de Inteligencia, bajo las órdenes del General B. Loody Lie (Bloody lie significa en inglés, aproximadamente, Cochina mentira). Hay medios de salvar la vida evitando el deshonor. Pero Nagy y sus asociados, ni siquiera para salvar la vida quisieron facilitar el trabajo de sus verdugos. Honre el mundo a estos cuatro hombres valientes: Imre Nagy, Miklos Gimes, Pal Maleter y Jozef Szilagyi.

(Traducido de *The Nation*, N. Y., 28 de junio.)

ARTES PLÁSTICAS

DAUMIER

Por Paul WESTHEIM

En ocasión del quincuagésimo aniversario de la muerte del artista.

“VOY A HABLAR de una de las personalidades más importantes no sólo entre los caricaturistas, sino en todo el mundo del arte moderno: de un hombre que cada mañana hace reír al pueblo de París, que cada mañana le satisface su necesidad de alegría... Los burgueses, los negociantes, los golfos, las mujeres — todos se ríen, y los muy ingratos pasan sin fijarse siquiera en el nombre. Sólo los artistas han comprendido que detrás de esto se oculta algo muy serio...” Así empieza el ensayo de Baudelaire sobre Honoré Daumier.

Daumier fue un temperamento y una pasión. Su trazo llameante tiene algo de la voracidad y el desenfreno del fuego. Como la llama devora el leño, así el agresivo blanco y negro de Daumier devoraba la leña seca de la época: al “Rey Pera”, al “vientre legislativo”, a los falsificadores de la justicia, a los gesticuladores y demagogos, a los timadores y enemigos del pueblo.

Existe de él un cuadro titulado “El bebedor cantando”, que representa a un hombre con una copa en la mano; está tomando su vino, el buen vino de Francia. Ya un poco achispado, canta a voz en cuello, canta con ganas, y su canto le gusta muchísimo. Está representado tan expresivamente que se le ve cantar. Parece que el hombre no es sino una boca abierta hasta más no poder, una bocota que se abre en su cara como cueva en una roca.

Como cueva en una roca: efectivamente, esa cabeza da la impresión de un macizo de rocas. La fuerte y aun violenta plasticidad es un rasgo típico de Daumier. Ve escultóricamente. Muchas de sus figuras las modeló antes de pintarlas. Ante el “Bebedor”, se comprende por qué Balzac lo llamó “el Miguel Ángel de la revista satírica”.

Sus contemporáneos: el parisien se Gleyre, el vienés Makart, ídolo de moda, Meissonnier, cuyos cuadros obtuvieron en aquel entonces los precios más altos — todos ellos están casi olvidados. Pero Daumier vive cada día más. Nuestra época es la que lo descubrió, en nuestra época se ha llegado a admirarlo como a uno de los grandes maestros del arte. Mientras vivía, la gente se encogía de hombros ante su pintura ¿Cómo? ¡Ese Daumier, ese caricaturista del *Charivari*, ese dibujante guasón se ha metido en la cabeza pintar cuadros, en plan de artista! ¡Qué frescura! Un año antes de su muerte —tenía entonces setenta años— sus amigos lograron organizar una exposición de sus obras en la tienda de un negociante en cuadros, que, accediendo a sus ruegos insistentes, dio permiso para que el viejecito colgara allí sus telas. Nadie las tomó en serio. El único resultado fue un déficit de cuatro mil francos, que tuvieron que pagar los amigos.

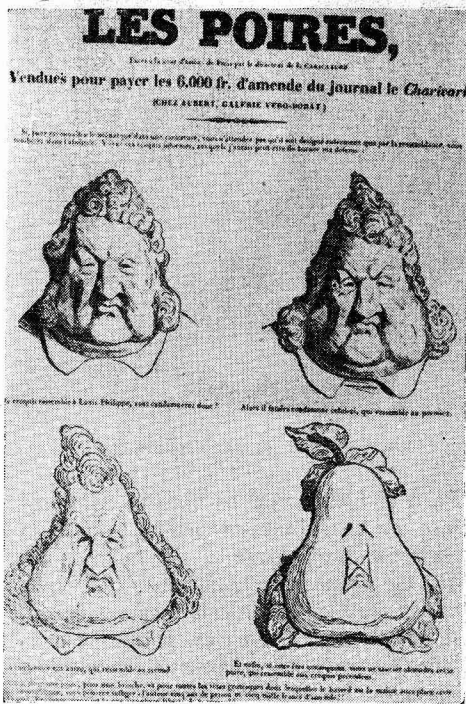
En 1900, cuando se reunieron en París las obras que figurarían en la exposición del Centenario, los organizadores sintieron

pocas ganas, pero sí cierta obligación de admitir unos cuantos lienzos de Daumier. Y entonces algunas personas entendidas en cosas de arte, personas con ojos en la cabeza y el talento de usarlos, empezaron a fijarse en ellos. ¡Qué extraños esos cuadros! Cuadros de formato muy modesto, casi incoloros, negros, pardos, en tonos de asfalto. ¡Obras de gran temperamento artístico, de intensa expresividad, de auténtica grandeza! Todavía a principios de este siglo mi amigo Eduard Fuchs (autor de una historia de la caricatura y una célebre historia de las costumbres, autor también del primer catálogo de las obras de Daumier, en quien se fijó, guiado por su interés en la caricatura) pudo comprar en París doce telas del artista al precio aproximado de doscientos francos, es decir, cuarenta dólares, cada una. Entre ellas se hallaban el “Vagón de tercera cla-

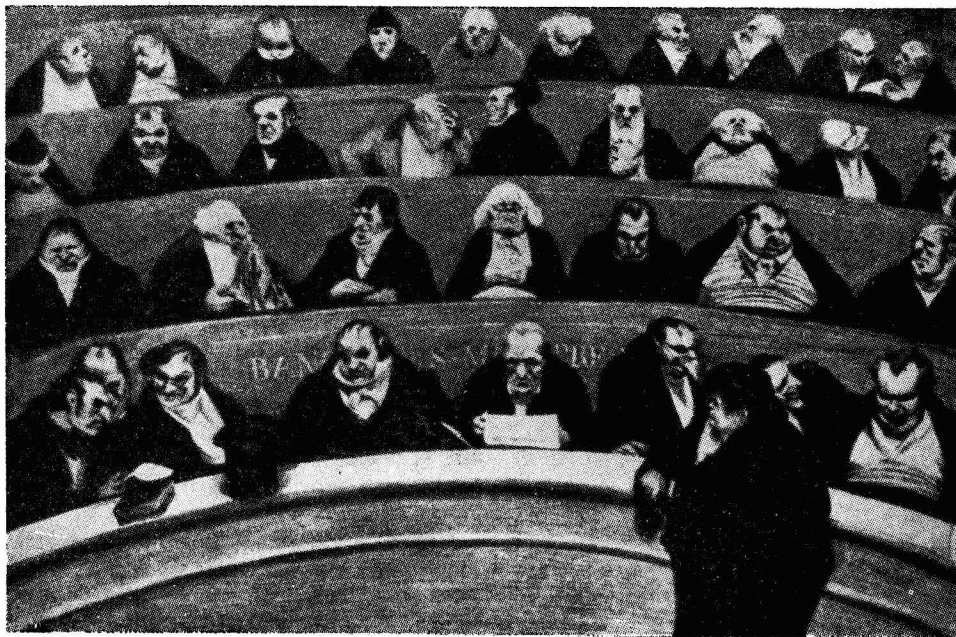
se” y una de las versiones de “Don Quijote”. Hoy día las falsificaciones de sus obras son tan numerosas como, en sus tiempos, los falsos Corots. Y eso, la frecuencia de las falsificaciones, está en relación directa con la celebridad de un pintor.

Daumier, hijo de un maestro vidriero, nació en 1808 en Marsella. Procede, pues, de la pequeña burguesía, dato que no carece de interés. Si no la hubiera conocido a fondo y desde dentro, no habría llegado a ser tan fiel e insobornable descriptor de la burguesía de su época y, a través de ella, de la de todos los tiempos. Su padre, hombre de ciertas aspiraciones pedantescas, seudointelectuales, a una cultura de enciclopedia, hacia versos después de terminar su jornada. Hasta se trasladó con su familia a París, porque esperaba que allí su poesía tendría mayor éxito. Por otra parte no tuvo ni la más mínima comprensión para las inclinaciones artísticas de su hijo, interesado únicamente en dibujar y pintar. Lo colocó de mozo en un bufete de abogado, de aprendiz en una librería y, finalmente, en una imprenta. Allí el muchacho tuvo la oportunidad de aprender el oficio de litógrafo.

La litografía, inventada en 1796 por Senefelder, ofrecía por entonces buenas oportunidades. Ante todo debía su importancia, cada vez en aumento, a la prensa. Para ella fue el procedimiento ideal; le permitió influir sobre el público simultáneamente con la palabra y con la estampa, en primer lugar con la estampa de tendencia satírica, o sea la caricatura. La xilografía, empleada para estampar los pliegos sueltos de siglos pasados, era una técnica lenta y complicada y, por lo tanto inservible para el periódico, al menos en tiempos de efervescencia política. La prensa, en aquella época —su época clásica— un instrumento mucho más poderoso aún que la de nuestros días con sus tiradas fabulosas, persiguió fines políticos inmediatos. Al ilustrador se le pidió ante todo rapidez, como hoy se la pide al fotógrafo de prensa. Así, Senefelder hizo su invento en el momento preciso. En volandas el dibujante trazaba sus líneas con el lápiz graso sobre la piedra y el dibujo se mordía e imprimía en el acto. Cuando Charles Philipon —ingenioso periodista, adversario militante de Luis Felipe— fundó en 1830 su revista satírica *La Caricature* invitó a colaborar con él a un mu-



Las peras



El vientre legislativo

chacho de veinte años, que se ganaba el pan litografiando portadas de cuadernos de música.

Daumier se convirtió en seguida en atracción sensacional del nuevo semanario. Con un temperamento volcánico se lanzó a la lucha contra las palabras rimbombantes y la íntima hipocresía del régimen. La frase que el público tenía a flor de labios y quizá no se atrevía a pronunciar, él la decía, traducida al lenguaje de la litografía. Desde un principio se creó su estilo propio, muy personal, que llegó a ser el estilo de la litografía del siglo XIX. El año de 1830 fue para Francia el de la Revolución de julio. Había subido al poder Luis Felipe, que se hacía llamar, demagógicamente, "el Rey Ciudadano". ¡Grandísima decepción! En 1848 el pueblo volvió a las barricadas y echó afuera a su "Rey Ciudadano". En la redacción de la *Caricature* se le ocurrió a alguien —probablemente al mismo Philipon— convertir la cabeza del odiado Luis Felipe en un signo: una pera, "*Poire*" significa en francés no sólo *pera*, sino también *imbécil*. El espíritu satírico de Daumier acogió esa idea con gran entusiasmo y no se cansó de inventar nuevas variantes. Debido a él el "Rey Perá" pronto se convirtió en un mote popularísimo para el impopular soberano. Sus caricaturas eran tan tajantes que éste tuvo que recurrir a la suspensión de la libertad de prensa. Se promulgó una ley que prohibió bajo severas sanciones cualquier crítica al gobierno. Daumier fue condenado a seis meses de prisión. El dibujo en que se basó esta condena llevaba la leyenda "Gargantúa" y representa a los ministros devorando grandes cantidades de dinero. Philipon, igualmente acusado, se defendió ante el tribunal, alegando que en cualquier cabeza, al fijarse bien en ella, puede descubrirse una semejanza con algún objeto. Luego se puso a dibujar en una hoja de papel el retrato de Luis Felipe con tres variantes; la última fue la pera. Inútil decir que no le sirvió de nada tan ingeniosa autodefensa. Tuvo que pagar una multa de seis mil francos. Para recuperar siquiera parte de esta suma, mandó imprimir aquellos cuatro dibujos en una hoja volante. Cumpliendo con la obligación que se le había impuesto, publicó en su revista el texto íntegro de la sentencia, pero lo dispuso en forma de pera y lo acompañó con una especie de advertencia, que termina con las palabras siguientes: "Pero como es posible que esta sentencia, por muy aguda que sea, no agrade mucho a nuestros lectores, hemos tratado de compensar siquiera mediante la forma que le damos, lo que quizá pueda haber en ella de cosa un tanto absurda." Sobra decir que a la larga no pudo sostenerse contra el Gobierno. La *Caricature* dejó de existir.

Philipon funda una nueva revista, el *Charivari*. El *Charivari* es mucho más inocente que la *Caricature*. No se dedica a la política, sino a la sátira social. Daumier empieza a crear aquella gigantesca enciclopedia del burgués, que sólo puede compararse con la *Comedia humana* de su compañero de redacción Balzac.

Aparecen las famosas series de litografías que entregan a la risa de los contemporáneos y de la posteridad a los diputados —"Le ventre législatif"—, a los jueces y abogados, a los charlatanes de la medicina, a los actores, a los pequeños burgueses, a las marisabidillas, a los caballeros de la industria. Con la figura de Robert Macaire —que engatusa a la gente



Vagón de tercera clase

con mucho bombo y gran variedad de recursos, sacándole dinero ya como inventor, ya como curandero, especulador o casamentero—, Daumier crea el prototipo del chanchullero, que desde aquellos tiempos parece haberse multiplicado como los



Sancho Panza



Amor ensaya para el baile de fantasía

conejos. Su "Ratapoil", político fanfarrón y jactancioso, que emborracha al pueblo con frases huecas y altisonantes, es nada menos que Napoleón III. En una serie muy divertida satiriza —como Jacques Offenbach en sus operetas "La bella Elena" y "Orfeo en el Infierno"— a los dioses griegos, tan caros a la burguesía del siglo pasado. Una de las hojas mejor logradas, "El rapto de Elena", representa a la bella Elena como burguesa regordeta y ya algo otoñal, llevándose a cuestas a su París dulcemente agotado. De esos dioses olímpicos de Daumier dijo Baudelaire que se ven como viejos cómicos de legua que se toman una pulgarada de rapé cuando creen que nadie los observa.

Se conocen de Daumier alrededor de seis mil litografías. Si no se admirara su obra desde otros puntos de vista, bastaría esa cifra para calificarla de extraordinaria. Y lo extraordinario no es la cifra en sí, sino el hecho de que ese formidable artista no se repitiera nunca, de que no existiera para él la rutina, el esquema, el lugar común. Cada dibujo es una nueva obra. Es ilimitado su don de observación, inagotable su riqueza en recursos formales.

En 1860 abandona el trabajo de forzado. Ya sólo quiere pintar. Pero nadie se interesa por su pintura. Al cabo de cuatro años se ve obligado a reanudar su colaboración diaria en la prensa. Muere pobre. Una institución de beneficencia tiene que sufragar los gastos de su entierro. El destino de los explotados, cuya causa defendió durante toda su vida, paladín de la justicia y la libertad, fue también el suyo.

No sólo su obra gráfica, también su pintura nos habla de la miseria social. Su célebre "Vagón de tercera clase" se distingue de la pintura de género contemporánea por el vigor de su escritura artística, por su monumental expresividad, pero sobre todo y en primer lugar por la actitud de responsabilidad social que refleja. Daumier ve detrás de esos pasajeros de la clase más baja del ferrocarril las masas humanas que viven en la indigencia, la *clase* de los desheredados.

La tendencia social es un rasgo dominante de su obra. Lo es también la insistencia en determinados motivos. Durante años y decenios vuelve a desarrollar una

y otra vez un mismo tema. No sólo procura perfeccionarlo, encontrarle una expresión más clara y convincente. Lo modifica también espiritualmente, como concepción, abordándolo desde otros puntos de vista. Así existen varias versiones de la mayoría de sus obras. El *Don Quijote*, tema que lo ocupó durante toda su vida, lo dibujó y pintó innumerables veces. A la visión de Daumier debemos la imagen del Caballero de la Triste Figura y de su escudero que vive en la fantasía de todos nosotros.

Daumier es el heredero de Goya. Su escritura, de grandes trazos, es lapidaria. Fuertes efectos de contraste confieren a su pintura cierto carácter escultórico, de cosa labrada a cincel. Masas apelmazadas de color sugieren corporeidad. Desde lo oscuro, desde un pardo opaco, un gris negruzco, tiende hacia lo luminoso. Es como si la oscuridad, una oscuridad impenetrable, maciza, le hubiera servido de material para tallar esas cabezas enérgicamente perfiladas, caracterizadas con tajante precisión.

Sus figuras aparecen siempre entretejidas en las complejas relaciones de su existencia social. Sin caer en la prédica, ni en la propaganda, el gran moralista social que es Daumier les pone en la frente el signo de su utilidad o nocividad dentro de la colectividad humana. También en este sentido se atiene a la enseñanza de Goya. Ver la verdad es para él un mandamiento ético, un deber para con la sociedad. No conformarse con las circunstancias, no desinteresarse —como lo hicieron los impresionistas— ante la indiferencia, la injusticia, la pereza del espíritu y del corazón, sino desenmascararlas, tomar partido, acusar.

Hay una litografía suya, llamada "La soupe": representa a una mujer proletaria, agotada por el trabajo excesivo, que ni siquiera tiene tiempo para comer en paz. Mientras está tomando su sopa, da el pecho a su hijo. En el cuadro "La carga" vemos a la lavandera del muelle del Sena, agobiada por el peso del lío de ropa que lleva bajo el brazo y el del niño agarrado de su falda.

Y así, tomando partido, acusando, representa a los parlamentarios, a los vientres obesos que hacen las leyes por las cuales tendrá que pagar el pueblo; a los jueces, cómodamente sentados en sus sillones, mientras están dictando, indiferentes, aburridos, las sentencias que destruyen vidas y posibilidades vitales; a los pequeñoburgueses, encerrados dentro de su estrecho horizonte, inflados de ridículas vanidades, mezquinos, egoístas y sin bondad.

En la visión de Daumier el universo plástico y el social se organizan en forma de masas. Lo atrae sobre todo la representación de grupos, de masas humanas. Y como masa, una masa densa, movida y cerrada, ve cada figura, cada cabeza, cada forma individual. Un ejemplo: las lavanderas se transforman para él —y por él— en fardos ambulantes.

También en el teatro —otro tema alrededor del cual gira constantemente su fantasía creadora— le importan ante todo las masas de los espectadores. Claro que nos enseña también lo que sucede en el escenario. El actor que con ademán melodramático escupe su desprecio a la cara de la infiel, la traicionera, la pérfida mujer. Ella, heroína trágica de pies a cabeza, los cabellos sueltos y desgredados, retorciéndose en un paroxismo de desesperación,



Bebedor cantando

extiende los brazos hacia los cielos. Daumier se burla un tanto de todo eso; ve con cierta ironía los dolores fingidos que conmueven a los palcos y a los pisos. Pero lo que le interesa apasionadamente, lo que representa sin asomo de mofa ó sarcasmo, son las masas del público. En muchas de sus escenas de teatro no se ve nada del escenario, sólo figuran las cabezas de los espectadores y la emoción que se refleja en sus rostros, la emoción que se refleja en cada rostro, que se refleja distinta en cada uno de sus rostros. Porque Daumier, cuya apasionada mirada capta a las masas humanas, ve también y con la misma pasión y compasión a los hombres que las componen, ve dentro y detrás de ellas al hombre individual, al ser humano.

(Traducción de Mariana Frenk).

UN DECALOGO PARA QUE LOS ESCRITORES ESCRIBAN

LA SATUDARY REVIEW registra en su número del 17 de mayo, diez reglas formuladas por Henry Myers para ayudar a escribir a los escritores que padecen "bloques mentales" (los cuales, según Myers, sólo son, en su mayor parte, "una forma disfrazada de la pereza"). He aquí los diez consejos:

Al acabar de escribir, cada día, deje sin terminar la última frase.

Cuando se halle usted con la mente en blanco, reescriba la última cuartilla, aunque crea que no hace falta.

Márquese a sí mismo plazos inflexibles para completar su trabajo.

Acostúmbrese a usar utensilios para escribir a los que esté sentimentalmente unido.

Si no ve usted muy claro lo que quiere decir, intente escribirlo sólo para sí, sin preocuparse por el estilo, la gramática o la puntuación.

Trate de dictar.

Imite el ritmo de su autor favorito, o de cualquier otro escritor.

Márquese un mínimo cotidiano de trabajo.

Nunca tenga usted un solo proyecto por realizar. Tenga una docena.

No "sienta" lo que está escribiendo mientras lo escribe.



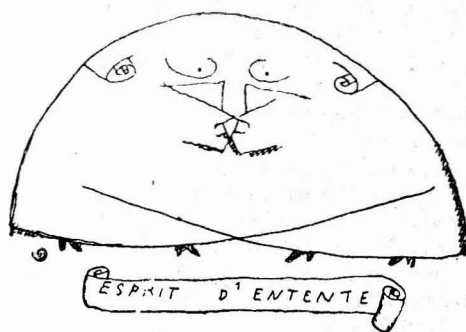
Telémaco enamorado

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

APATIA MUSICAL

FENÓMENO característico de nuestro tiempo —más exactamente: de estos años centrales del siglo— es la ausencia entre el público de los conciertos de reacciones hostiles ante las nuevas músicas de sesgo insólito. Las tempestades que provocaron un día Wagner, Debussy o Stravinsky, por injustas que hoy nos parezcan, no dejan de haber sido naturales, lógicas y, por tanto, explicables. Significaban la protesta de quienes, al no entender lo que estaban oyendo, se llamaban a engaño. La novedad les parecía indicio claro de impostura. Su actitud, tan poco inteligente como se quiera, brotaba, pues, de una honradez radical para irrumpir en el plano estético y en el plano moral y denunciar por un lado el mamarracho y por el otro la engañifa. El que por falta de inteligencia haya sido injusta con la gran música nueva no le quita la entrañable no-



Dibujo de Cocteau. Espíritu de cordialidad

bleza de lo bien intencionado. Por eso, y aunque hayamos sufrido un día su injusticia, nos parece hoy sumamente respetable.

Y —a riesgo de escandalizar a muchos— diré que no sólo respetable sino también necesaria.

Todo lo humano requiere, para fortalecerse y acrisolarse, una cierta cantidad de oposición, de hostilidad que lo circunde. Si no, se reblandece y enferma. Los regímenes políticos sin oposición se vuelven cancerosos. Nuestro carácter sin la resistencia que le oponen las normas morales, los intereses del prójimo y la naturaleza misma, lejos de adquirir consistencia y nobleza, se hipertrofia monstruosamente. Y lo mismo sucede con el arte que no encuentra resistencias que vencer. En un mundo musical en que todo se acepta la música está amenazada de muerte.

El París que pateó en el estreno de "La Consagración de la Primavera" era un París que estaba en posesión de ciertos módulos y tenía la gallardía de aplicarlos —injustamente o no, eso ya es otra cosa—. Los públicos que ahora aplauden la música dodecafónica como si se tratara de la de Juan Sebastián Bach, parecen haber perdido sus propios módulos o, cuando menos, la voluntad de aplicarlos, porque no es de creer que de 1913 a hoy haya progresado tanto la capacidad de comprensión de la gran familia

melómana. Y ello es de lamentar, porque indica una grave apatía. El hombre que acepta unas cosas y rechaza otras —aunque sea cometiendo crasos errores—, que asume con plenitud el derecho —¿o el deber?— de elegir, vive cabalmente. El que, por el contrario, abdica tal derecho —o elude tal deber—, vive mínimamente, sin riesgo ni fortuna. Y así como el hombre, el gran público.

No vaya a pensarse, sin embargo, que estoy añorando en su totalidad la actitud de los públicos pretéritos. Ello sería tanto como hacer el panegírico de algo que siempre ha sido, es y será vituperable: la expresión brutal de una opinión o de un sentir. Mostrar nuestra disconformidad con algo que se ha sometido a nuestra consideración por medio de patadas y silbidos es un procedimiento salvaje y pueril. Las batallas que hace años se libraban en las salas de conciertos no constituyen en ese sentido, un motivo de orgullo, ni mucho menos, para la tradición musical. Tan elocuente y mucho más civilizado que los gritos, las patadas y los silbidos habría sido el silencio como ausencia del aplauso. A ese respecto recuerdo el tremendo efecto que me causó el silencio de un cierto público al terminar la ejecución de una obra de Milhaud: ni un siseo, ni un grito, pero tampoco un aplauso. El director de la orquesta —vicario del autor— tuvo que retirarse sin volver la cara al público, como si acabara de cometer una acción vergonzosa.

Pero lo que sí hay que añorar es el significado de aquellas ruidosas protestas y contraprotestas: que el oyente decía de ese modo paladinamente lo que le agradaba y lo que no. Con lo cual éste demostraba tener un cierto paladar, cosa que hoy parece irle faltando. Era aquél un paladar infantil, virgen —no educado, y de eso hablaré en seguida— que si apetecía lo dulce y le daban lo amargo protestaba. Y protestaba porque distinguía entre lo uno y lo otro. Como el del niño al que, queriendo una bebida dulce, se le diese una amarga.

Para llegar a gustar de la cerveza se necesita una cierta educación del paladar, que toma su tiempo. No así para gustar del jerez dulce, pongamos por caso, —aunque sí para dejar de gustar de él—. Lo mismo acaece con la música. El aficionado de paladar musical poco o nada educado —que es célula del gran público— apetece y saborea espontáneamente la música de la "Quinta Sinfonía" o la de "La Traviata" y rechaza la de Stravinsky o la de Alban Berg. Para que le encuentre buen sabor a la de éstos hará falta que, venciendo su natural repugnancia, la pruebe reiteradamente, como a la mayoría de los mor-

tales nos ha sucedido con la cerveza. Y puede llegar el día en que decididamente la prefiera a las que tanto le agradaban por su dulzura. Pero esto no quiere decir que haya perdido paladar, ni mucho menos. Al contrario, lo que realmente significa es que desprendido de su condición de aficionado primario, ha pasado a formar parte de una inteligente minoría que sabe lo que le gusta y por qué le gusta.

No pretendamos exigirle a las mayorías ese tan refinado paladar. Sería una pretensión absurda. Pero sí tiene que preocuparnos que no muestren actualmente las reacciones naturales de un paladar normal, de un paladar infantil como debe de ser el suyo. ¿Es que les sabe igual el "Agon" que la "Sinfonía Italiana"? No lo creo.

Todo se debe, a mi entender, a una cierta apatía, de muy peculiar índole. No es apatía para la música en general, pues por algo hay hoy en el mundo más conciertos que nunca y se venden discos en cantidades fabulosas. Es, más bien, una apatía para decidir entre una cosa y otra, una apatía que nos lleva a tragarlo todo, sin pestañear, hijos de "este avestruz del presente", que dijo Pío Baroja. Y en una época, como la nuestra, de estimativa en crisis, es muy natural que así suceda.

Las causas de semejante crisis son, probablemente, múltiples y de orden muy diverso. Una de ellas, a mi juicio, y limitándonos al plano musical, la difusión usada como publicidad o —lo que viene a ser casi lo mismo— la publicidad disfrazada de difusión. La radio y el disco son sus instrumentos más visibles, aunque tampoco deje de tener eficacia la prensa más o menos especializada. Por medio de tales instrumentos hasta el más ignaro aficionado tiene noticia de las más diversas escuelas, tendencias y estilos musicales y de las actividades más recientes de los intérpretes y compositores más nuevos. Esto, visto así, se diría un enorme progreso en la cultura musical con respecto a lo que ocurría hace cuarenta o cincuenta años. Pero si lo analizamos un poco, descubriremos que en su seno anida el confusio-



"una cierta apatía"

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

enterrados estaban— cuyo estilo pueda atraer a los beethovenianos. Pero para que éstos se vendan como se vendió Beethoven habrá que presentarlos como otros tantos genios injustamente preteridos. Los grandes maestros de nuestro tiempo no son muchos y los que aún viven no producen con la abundancia que conviene a editores y fabricantes de discos. Entonces se recurre a editar y grabar la música de infinidad de mediocridades que andan por el mundo y escriben cosas que suenan modernas. Pero como de lo que se trata es de venderla, hay que darle una publicidad que la presente como digna de codearse con la de los auténticos maestros contemporáneos. El resultado de todo ello es que el inocente aficionado no sabe a qué carta quedarse y cierra los ojos —por no decir los oídos— para recibir con estoica indiferencia todo lo que quiera dársele. Yo creo que, en el fondo, unas cosas le gustan y otras no —y es muy probable que tenga una sana, natural intuición de los valores auténticos—, pero no se atreve a rechazar lo que no le gusta, por temor a equivocarse o a contradecir sin autoridad lo que la propaganda más o menos disimulada afirma con todo dogmático.

Otra de las causas de la actual crisis en la estimativa del aficionado deriva de la música contemporánea misma, con la colaboración inconsciente, y por tanto disculpable, de los críticos, musicólogos y maestros de apreciación musical. La música de hoy habla un lenguaje tan absolutamente desligado del de la tradición clásica, que a los oídos del aficionado formado en esa tradición resulta casi ininteligible. Es lo mismo que sucede con la pintura abstracta. Cuando se estrenó "La Consagración de la Primavera", o el "Pierrot Lunaire", el ingenuo aficionado ajeno al progreso espiritual que hubo de hacer necesarias esas obras— pudo afirmar que aquello no era música, puesto que en nada se parecía a lo que hasta entonces se había venido considerando como tal. Análogamente, cuando se exhibieron las primeras pinturas cubistas de Picasso, Juan Gris y Braque pudo decir el público que aquello no era pintura, por las mismas razones que hacían no considerar como música "La Consagración" o el "Pierrot". Lo que en uno y otro caso daba fuerza al argumento del aficionado era que tanto esas obras musicales como aquellos cuadros pretendían ser expresivos o representativos como hasta entonces lo habían sido la música y la pintura, pero desligándose súbitamente de las convenciones tradicionales. Mas al revelarse que era posible y legítimo organizar los sonidos en sistemas que nada tenían que ver con el tonal y que, análogamente, los elementos plásticos que encontramos en la naturaleza podían barajarse en el cuadro según leyes exclusivamente pictóricas, se dio paso al dodecafonismo y al abstraccionismo, dos artes para cuya estimación no podría emplearse ninguno de los patrones usados hasta entonces. Y al aficionado no le quedó otra salida que darle la espalda a toda obra nacida en ese nuevo mundo o admitirlo todo como artículo de fe. Lo primero podría hacerle parecer poco inteligente, dado lo que empezaron a predicar los críticos y musicólogos más avanzados. Por eso optó generalmente por lo segundo, y de ahí proviene su actitud desconcertante de aprobación lo mismo para obras de un matemático rigor interno que para las escritas con el más arbitrario desorden.

LA CALLE (*La strada*) de Federico Fellini.

¿QUÉ DECIR sobre esta película que no se haya dicho ya en Europa y América en cientos de artículos?

La *strada* es desde luego una de las grandes, de las muy grandes películas de nuestro tiempo. Sobre una trama construida esencialmente en forma "vertical" (episodios que caen, que suceden, pero que no obedecen fundamentalmente a un hilo conductor horizontal, a un desarrollo immanente) Fellini ha imaginado —en el sentido más literal de *crear en imágenes*— uno de los pocos temas profundamente conmovedores que nos ha dado el cine en muchos años. Claro está que se apoya en un cierto recurso: la creación de un universo infra, extra y super humano en donde cada intención se encuentra multiplicada en forma geométrica por su propia capacidad de atravesar las capas más separadas y distantes de la realidad interior.

¡Pero qué universo es este! Dos seres extraordinarios (Gelsomina, el loco) y

otro (Zampano) bestialmente ordinario y situado en condiciones extraordinarias (la asombrosa motocicleta-casa, su relación con Gelsomina y el loco, etc.). El confrontamiento de los dos mundos trae consigo una larga, titubeante y oscura salvación. Gelsomina es también la gracia para Zampano.

Hay en la película escenas que cuentan entre las más extraordinarias que nos haya dado el cine. Y pienso sobre todo en la despedida del loco y Gelsomina a la puerta de una comisaría, en una atmósfera tan real como soñada, con toda la intemporalidad poética de un cuadro de Balthus. Y pienso en el llanto final de Zampano, llanto prehistórico que atraviesa las noches de todos los tiempos para emerger a una primera luz del hombre. Y pienso en Gelsomina dormida entre la nieve...

Y Gelsomina siempre. Desde el primer sorpresivo contracampo en la playa en donde esperábamos un suave y desesperado llanto y asistimos atónitos y maravillados a una sonrisa entreabierta bajo dos ojos de alegre y luminosa humedad.

Bajo la dirección de Fellini, Anthony Quinn y Richard Basehart se han transfigurado. Quinn consigue bajar a las más hondas capas de un mundo de lava y roca volcánica para esculpir con ellas un eterno Zampano. Basehart opone a la pesada sustancia otra eternidad: la eternidad de lo fugaz. Y deja flotando en el aire la pálida llama de su loco inolvidable, hecho de viento y agua, juglar de frutas y de joyas.

Giulietta Massina no se puede comentar. Su rostro es como el espejo de Alicia en el País de las Maravillas. En el se cruzan y atraviesan reflejo y transparencia, eco de este mundo y camino abierto al "otro", a los otros, a todos los mundos.

Suena en la historia del cine un tambor. Se oye una voz...

"E arrivato Fellini!... E arrivata Giulietta Massina!"

AUNQUE USTED NO LO CREA

Respecto a *La strada* la Dirección General de Cinematografía acaba de alcanzar lo inconcebible.



"E arrivato Fellini"



"Gelsomina es también la gracia para Zampano"

A esta película que obtuvo el Gran Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine y que cuenta con la plena y absoluta recomendación del Vaticano para todo público nuestra ya mencionada Dirección General LE HA CENSURADO Y COR-TADO VARIAS ESCENAS.

Dejando a un lado la imperdonable mutilación de una obra maestra ¿querrá nuestra Dirección General señalar con esto que para ella el criterio moral de las máximas autoridades eclesiásticas no es de fiar?

EL QUINTETO DE LA MUERTE (*The lady killers*) de Alexander Mackendrick.

Esta película de la clásica tradición de comedias filmicas inglesas y realizada hace ya cuatro años nos vuelve a sumergir en un mundo que echábamos ya de menos: el mundo de Alec Guinness.

La historia es típica y deliciosa. Pero el mayor acierto, sin duda alguna, es la atmósfera y la caracterización de los personajes. Hay en todo ello una evidente influencia del caricaturista Chas Adams. La extraordinaria casita en perpetuo contraluz sobre un maravilloso fondo lejano de vías férreas y de trenes de carga, el rostro siniestro de un Alec Guinness con dientes postizos, los demás bandidos que cubren la gama inglesa del mundo de Adams (el asesino de camisa negra y corbata blanca, el "Teddy Boy" pasado de años, el monolítico hombre de fuerza y el espléndido mayor más que retirado) todo evoca el humor negro del gran dibujante del *New Yorker*.

En contrapunto a esto surgen otros elementos que —si bien pertenecen también a cierto mundo adamesco— se unen a las más increíbles tradiciones victorianas: la deliciosa, extraordinaria anciana, sus amigas, y el ambiente de la casa hecho a base de toques apenas subrayados y de perfecta delicadeza (los cuadros perpetuamente torcidos, el retrato del difundo marido, las flores artificiales, los muebles, el té, en fin todo).

Hasta aquí la perfección. Pero a través de ella Mackendrick ha narrado su historia con varios titubeos. Se nota la mano de un director sensible, inteligente y eficaz pero carente todavía —por aquel entonces— de la maestría que ha adquirido posteriormente. ¿Qué lejos estamos aún de la construcción y el ritmo de *La mentira maldita* (*Sweet smell of success*)! Frente a algunas secuencias (presentación de personajes, la repetición del quinteto de Haydn, el asalto). Mackendrick se desenvuelve bien, ayudado por una acción que disimula cierta insegura lentitud. Pero frente a otras secuencias esta misma inseguridad le hace incurrir en repeticiones, en balbuceos en que se echa de menos la *decisión*, la trayectoria de una secuencia hacia su desarrollo y desenlace. A partir del momento de la decisión del crimen, el sorteo y las dudas consiguiendo hay un gran bache en la película. El titubeo se acentúa en la múltiple matanza final, salvada por el efecto sonoro y repetido de un cuerpo cayendo en un furgón (y aquí tenemos una clara distinción entre repetición voluntaria —al igual que en el quinteto— y repetición por falta de decisión) y por la magnífica puntilla asestada a Guinness por un indicador ferroviario. Pero la última secuencia rescata las dudas anteriores, y la liberación verdadera que nos proporciona un final *feliz* con un



Sucedio en Venecia — "casual y sofisticado"

toque ambiguo y delicioso de *inmoralidad* compensa todo lo no logrado.

SUCEDIO EN VENECIA (*Sait-on jamais*) de Roger Vadim.

Las dos películas de Vadim que hemos visto en México (*Y Dios creó a la mujer* y *Sucedio en Venecia*) dejan la siguiente impresión: he aquí a un joven director que a pesar de contar con argumentos anticuados, manidos y sencillamente infumables consigue hacer con ellos demostraciones palpables de cine bueno y moderno.

Lo paradójico de esta impresión es que los argumentos son también de Vadim...

Descartemos por ahora —como caso perdido— el Mr. Hyde de este realizador. Dejemos a un lado el absurdo y pésimo argumentista (no tan mal dialoguista) y vayamos al eficaz y agudo director.

Es indudable que Vadim sabe hacer cine. Sus encuadres, la manera de cortar sus escenas, su visible inquietud por imágenes nuevas o por maneras nuevas de filmar imágenes viejas, su tratamiento siempre heterodoxo de las secuencias (como si el desarrollo filmico estuviera desligado del temático), todo ello nos introduce a una visión, a un ritmo cinematográficos que nos abren nuevas perspectivas en el cine de hoy.

Hay en *Sucedio en Venecia* grandes escenas: la de las palomas en la plaza (con un admirable *top shot* desde el Campanile con voz en primer plano), el crimen, el encuentro de los protagonistas, las escenas en el bar, el entierro en góndola, etc. Pero lo fundamentalmente atractivo de la película reside en el *tono* general entre casual y sofisticado que Vadim imprime a todo su desarrollo. Es algo a veces analizable (especialmente en los encuadres) y a veces indefinible. Es un estilo peculiar y a la vez es cierta falta de estilo demasiado marcado. Es como algo muy elaborado que tenga el sello del acto gratuito y viceversa. Pero es algo nuevo, y algo muy refrescante dentro de un cine al que ya le conocemos no solo los ripios sino hasta la rima.

Lástima que todo esto se apoye siempre en argumentos tan malos y en actores tan pobres. Pero quizá sea este el mundo interno de Vadim y sea éste un director eternamente condenado a dar una forma

interesante y original a los contenidos menos interesantes y originales del mundo.

EL LAGO DE LOS CISNES

Un constante compromiso de enfoques opuestos se desarrolla a lo largo de la película. La intención evidente (subrayada por uno de los títulos finales que incluye a esta cinta en una serie de *documentales*) es la de presentar una noche en el Teatro Bolshoi, noche en que se representaba el *Lago de los Cisnes*. La cámara funge primordialmente como uno o varios espectadores llegando al teatro con cierta información previa, leyendo el programa (pues la secuencia inicial es en realidad un "programa filmado"), asistiendo a los actos del ballet en su tradicional escenario y con su tradicional decorado, saliendo al foyer en los entre actos y husmeando —apenas más que lo permitido— entre bambalinas y en un camerino.

Pero a esta intención evidente se mezclan constantemente enfoques que corresponderían a una interpretación netamente cinematográfica: acercamientos, montajes, contracampos desde atrás del escenario, etc. Sin embargo el compromiso entre las dos posturas (documento e interpretación) acaba por ser aceptado. Y con agrado. Puede ser que tratándose de un ballet tan convencional como este prefiramos un predominio de la representación también fundamentalmente convencional a una recreación que resultaría un tanto "inútil" y sin mayor interés.

Claro está que el "documento" tampoco es tal: nueve camarógrafos y el conjunto de luces necesarios para iluminar escenario y público para Agfacolor lo convierten en una superproducción en regla, que debe haber llevado varias semanas de filmación, dejando a un lado los problemas del *playback*. Pero el tono documental está logrado, y esto es lo que importa.

El color, como en la mayoría de las películas rusas, es muy desigual. A veces magnífico y otras tantas opacado por un velo azulado. Los encuadres mejoran en cuanto se van cerrando, buscando la intención, llegando incluso al *close-up*. Algunas escenas en contracampo son espléndidas y evocan irresistiblemente a Degas (a quien también recuerdan varias composiciones a base de primeros planos de público o palcos con el escenario al fondo y unos breves detalles de bailarinas alistándose para salir).

Hasta aquí el cine. Queda el otro elemento: el ballet. Aquí no queda nada que decir. No se puede pedir mayor perfección. Hay que verlo.

SUS DOS CARIÑOS (*Pal Joey*) de George Sidney.

Muy buena primera mitad en esta comedia musical —más comedia que musical— en donde excepcionalmente las canciones están a la vez en su sitio y bien justificadas. Al entrar el "conflicto amoroso" la película cae, pesada y largamente, hasta el final.

Sinatra, buen actor, recuerda a la vez paradójicamente que es buen cantante y orquesta la acción con soltura, apoyado por un excelente diálogo que resalta del de la mayoría de las películas norteamericanas por su regular atrevimiento *sexual* y su concepción netamente para *adultos*. A Rita Hayworth, que acepta honradamente cierta madurez, le bastan un par de intervenciones para barrer con una Kim Novak cuya belleza sólo se iguala en esta

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

LA PIEL DE NUESTROS DIENTES

El Grupo de Teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura, que el año pasado presentó una excelente versión de la obra de William Saroyan, *La hermosa gente*, vuelve ahora a demostrar su gran capacidad (en la sala Villaurrutia) al llevar a escena con notable acierto, la obra de Thornton Wilder *La piel de nuestros dientes*. La calidad de la representación sobrepasa con gran margen las naturales limitaciones del teatro estudiantil y coloca al mencionado grupo en una situación por demás envidiable.

La piel de nuestros dientes, que mereció el Premio Pulitzer en 1942, es una pieza de trama complicada y de difícil realización. Thornton Wilder pretende hacer de ella una especie de irónico resumen de la historia de la humanidad que, piensa humorísticamente el autor, se salva de los desastres que continuamente le amenazan "por la misma casualidad que nos salvó de tener... piel en los dientes". En esta frase se resume el tono general de la obra. Wilder habla de cosas muy serias y presenta una imagen por demás convincente y conmovedora de la trayectoria del hombre en la historia; pero lo hace con un sentido del humor tan especial y efectivo, con tanto equilibrio, que evita toda posible crítica por exceso de ambición, ya que es el primero en burlarse de sí mismo. Mediante una serie de elementos que incluyen el absurdo y la burla grosera de la propia trama, burla que lleva a cabo uno de los personajes, Wilder logra que la risa se mezcle sin ninguna violencia con los pensamientos más graves y las citas filosóficas, que en esta forma son asimiladas con mucha mayor facilidad.

Basándose en la idea de que la familia resume todas las posibilidades de la sociedad, el autor crea una familia ideal: los Antrobus, en la que se encuentran simbolizados los caracteres básicos: el bien y el mal, la inteligencia y la tontería, la generosidad y el egoísmo, el sentido común y la belleza, el espíritu creador y el pesimismo, el afán de supervivencia y el impulso destructor y, mediante el simple recurso de hacerla revivir una y otra vez en el tiempo, la enfrenta a todas las posibles catástrofes que la historia transcribe y a las que el particular carácter de cada uno de los miembros crea, para terminar demostrando que, a pesar de todo, siempre, es posible salir adelante. Las tribulaciones y alegrías de esta familia forman, sin duda alguna, una de las obras más interesantes, divertidas y bien realizadas del teatro contemporáneo. Wilder demuestra en ella poseer un sentido de la efectividad escénica verdaderamente asombroso y una ternura, una profundidad y un poder evocativo poco común.

La puesta en escena de una obra como *La piel de nuestros dientes* es labor difícil, plagada de peligros, debido a que por un lado el autor acumula efectos y matices que, dadas las características de la trama, requieren una interpretación exacta, casi sería mejor decir minuciosa, por parte del director, que puede, a la más mini-

ma equivocación, convertir la pieza en una interminable serie de chistes y disparates sin ningún sentido; y por otro, el desarrollo completo de la anécdota exige una gran riqueza de recursos técnicos en el escenario a utilizar, riqueza de la que, en general, carecen nuestros teatros. Juan José Gurrola, el animador y director del Grupo de Teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura, salvó estas dificultades con suprema habilidad. Su dirección implica una comprensión de texto y un sentido de la escena realmente notables. Gurrola, consciente de la imposibilidad de aplicar todos los recursos escénicos que el autor pide, ha sabido encontrar equivalentes que en nada demeritan la anécdota,



La piel de nuestros dientes — "difícil realización"

ta, sino que, al contrario, la afirman y enriquecen y, además de lograr un muy parejo nivel de actuación, ha logrado que la trama se perciba con toda claridad y la obra aparezca en escena sin que ninguno de sus valores se oscurezca. La difícil sencillez, el buen gusto, la intención, el exacto equilibrio que el director de *La piel de nuestros dientes* ha demostrado poseer son acreedores del más definitivo elogio y demuestran que Gurrola posee un talento muy singular. A su dirección sólo puede reprochársele una cierta superficialidad en el primer acto, que resulta un tanto diluido, y la falta de vigilancia sobre las voces de los actores, que con alguna frecuencia hablan en tonos demasiado bajos y no superan sus defectos de dicción.

Hablar de los actores en particular, resulta un tanto innecesario, porque una de las principales cualidades de la compañía es precisamente su espíritu de grupo; pero sería injusto dejar de mencionar a Carmen Bassols, que ofrece una actuación insuperable como Sabina y demuestra ampliamente que es una actriz extraordinariamente dotada, dueña de una simpatía escénica y una variedad de recursos

extraordinaria; a Lucille Urencio y Héctor Ortega, dúctiles y exactos como Gladys y Henry; a Luz del Amo, insuperable como Adivinadora, y a Mauricio Herrera y Benjamín Villanueva, que destacan como Anunciador y señor Antrobus,

La escenografía es la única objeción seria que puede hacérsele a la representación de *La piel de nuestros dientes*. Benjamín Villanueva no ha sabido encontrar el equivalente escenográfico que pedía la sencillez de la dirección. Su trabajo resulta recargado, pretencioso y fuera de tono. No puede decirse que llega a estorbar, pero tampoco ayuda, y este es un defecto que no puede pasarse por alto. Una buena escenografía no es la que se hace notar, sino la que, por su misma efectividad pasa desapercibida, limitándose a dar marco adecuado a la representación. El diseño creado por Villanueva para el primer y tercer acto resulta excesivo y por ambiguo distrae la atención del espectador, defecto que afortunadamente es superado en el usado durante el segundo acto, que funciona con acierto y es por lo tanto el único elogiado y el que debe servirle de muestra para sus trabajos futuros al novel escenógrafo.

La coreografía, debida también a Gurrola, y a Héctor Ortega y Alberto Dallal, es excelente.

La traducción de José Luis Ibáñez, muy correcta y agradable al oído.

EL DESEO MUERE CON LOS AÑOS

Con esta comedia dramática, estrenada en el Teatro Moderno, se presenta por primera vez ante el público de México Daniel Sala, un nuevo autor mexicano, que, como lo demuestra el diálogo limpio y sugestivo, la correcta construcción y la fuerza emotiva de la obra, posee un innegable sentido de la forma; pero que, también, carece de la capacidad —o el deseo— de profundizar con la suficiente veracidad en la realidad vital y en la psicología particular del ambiente y los personajes que pretende recrear, lo que impide que su teatro alcance definitivamente calidad artística.

El defecto, la limitación principal de *El deseo muere con los años*, es su indudable exterioridad, exterioridad que se traduce en la extraña sensación de irrealidad que producen las palabras y las acciones de sus dos únicos personajes. El autor (o la autora sí, como se ha dicho, "Daniel Sala" no es más que el seudónimo de una conocida periodista) pone en esta obra la realidad al servicio de la anécdota, o sea: en vez de recrearla y dejar que de esta recreación se desprenda el sentido de la obra, la superdita, mediante una inversión muy importante para aclarar el verdadero significado del texto, a las necesidades de la trama, distorciéndola libremente para dar autenticidad a las reacciones de los personajes, la índole de los acontecimientos y el sentido último de la acción, que extraen su valor únicamente de la emoción que puedan producir dentro de una obra de teatro, mediante una administración de los choques emocionales y las revelaciones que depende no de la verdad psicológica, de la autenticidad, sino del efecto que puedan producir en el espectador. En esta forma la realidad de la obra es una realidad impuesta, particular, que pertenece sólo a esa obra y que nada más tiene valor de tal dentro de ella; pero que fuera de este ámbito tan limitado, desaparece y se vuelve inutilizable, lo que anula como ver-

AHORRE USTED

PERO ACUDIENDO A SISTEMAS BANCARIOS

EL BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

LE OFRECE A USTED SUS SERVICIOS BANCARIOS Y LE PARTICIPA QUE LOS FONDOS QUE USTED DEPOSITE EN CUENTAS DE AHORRO, ADEMAS DE ESTAR SEGUROS, LE PRODUCIRAN UN INTERES DEL 4.5% ANUAL, Y QUE CAPITALIZARA SUS INTERESES CADA SEIS MESES

NO OLVIDE QUE SUS AHORROS DE HOY SERAN SU PATRIMONIO DE MAÑANA

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

INSTITUCION PRIVADA, DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

CAPITAL SOCIAL: \$ 12,000,000.00
CAPITAL EXHIBIDO: 8,000,000.00
RESERVAS DE CAPITAL: 2,154,714.79

OFICINA MATRIZ:

V. Carranza N° 52.

México, D. F.

Teléfonos:

18-19-55 46-66-28

Apartado 7583.

SUCURSALES:

"Marina".—Marina Nacional
N° 43, México, D. F.

"Churubusco". — Calzada de
Tlalpan N° 1564, México, D. F.

"Mante".—Juárez y Ocampo,
C. Mante, Tamps.

"Acapulco" — Av. Cinco de
Mayo y Mina. Acapulco, Gro.

Gerente General y Primer Delegado Fiduciario,
ENRIQUE ORELLANA MORA.

(Publicación autorizada por la H. Comisión Nacional Bancaria
en oficio N° 601-II-24926 de fecha 30 de julio de 1956).

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25975.

México 12, D. F.



Publicará en septiembre y en su XXIV aniversario

M. A. SECHEHAYE: *La realización simbólica*. — *Diario de una esquizofrénica*. (Psicología y Psicoanálisis).

H. E. GARRETT: *Los grandes experimentos en Psicología*. Psicología y Psicoanálisis).

ISIDRO FABELA: *Historia diplomática de la Revolución Mexicana* (1912-1917). (Tomo I. Vida y pensamiento de México).

MILLAR H. BURROWS: *Los manuscritos del Mar Muerto*. (Historia).

ALBERT SCHWEITZER: *Paz o guerra atómica*. (Política).

LEONARD COTTRELL: *El toro de Minos*. (Breviario N° 138. Historia).

GASTÓN BACHELARD: *El aire y los sueños*. (Breviario N° 139. Literatura).

ALFONSO REYES: *Obras completas*. (Tomo VIII: Tránsito de Amado Nervo — De viva voz — A lápiz — Tren de ondas — Varía).

JORGE LÓPEZ PÁEZ: *El solitario Atlántico*. (Novela. Letras Mexicanas. N° 43).

LUIS CERNUDA: *La realidad y el deseo*. (Poesía. 1924-1956. Edición completa. Tezontle).

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 20.00 (veinte pesos). Para el extranjero:
Dlrs. 4.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Tacuba 5, Palacio de Minería.

México 1, D. F.

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

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

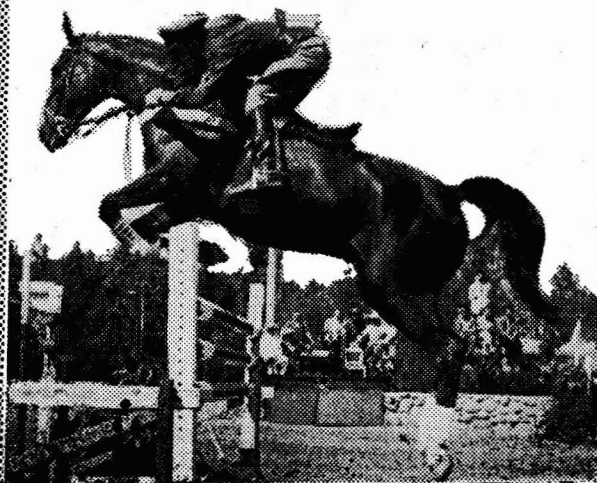
Todo envío de fondos debe hacerse a nombre de: REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

AZUCAR

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

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

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



**Su ceguera lo llevó a las
puertas de la muerte ...**



**MISTERIO
MISTERIO
MISTERIO...**

ES EL NUEVO TITULO DE

Populibros

LA PRENSA

YA ESTA A LA VENTA

**UNA HISTORIA DE
VERDADERO SUSPENSO
DEL NOTABLE ESCRITOR
HUGO CONWAY**



más y mejor lectura

LIBRERIA UNIVERSITARIA

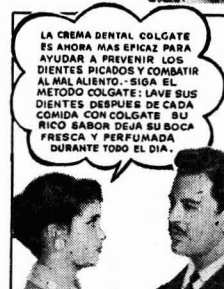
JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

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

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

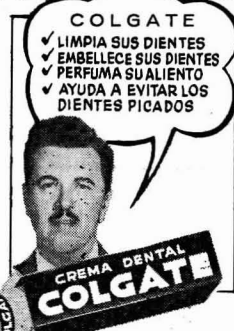
Imprenta Universitaria



Ahora Colgate con su Nueva Fórmula da a Ud. la **Máxima Protección** que ha ofrecido hasta ahora contra el Mal Aliento y los Dientes Picados

Use la Crema Dental Colgate. Su nueva fórmula perfeccionada es ahora más eficaz para ayudar a prevenir los dientes picados y combatir el mal aliento

Colgate es crema blanca y pura que da a sus dientes mágica blancura. Compre Colgate y recuerde que COLGATE AL MAL ALIENTO COMBATE



COLGATE AL MAL ALIENTO COMBATE

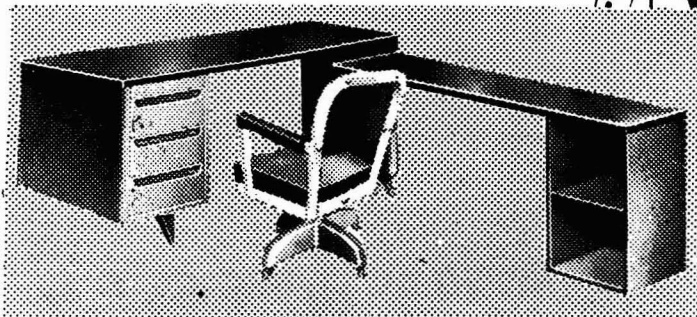
Reg. No. 42248 S. S. A. Prop. No. B-9468/56

modernicese...

con Muebles de Acero

Steele
SECCIONALES

LINEA **4000**



Funcionales Duraderos Económicos
con 47 piezas básicas se logran fácilmente hasta 200 combinaciones muy útiles y prácticas.

Visítenos y compruébelo

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA

OFICINAS GENERALES
MARIANO ESCOBEDO Y LAGO ALBERTO
TEL. 25-75-00 MEXICO 17, D. F.

SALA DE EXHIBICION
ESQ. JUAREZ Y BALDERAS
TEL. 18-04-40 MEXICO 1, D. F.

Esta Revista

se encuentra

a la venta

en toda

la República

(Librerías y expendios de revistas)



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.
MEXICO, D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

COLOQUIOS ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES, por Fernán González de Eslava. 2 tomos (Colección de Escritores Mexicanos, Nos. 74-75) 293-266 páginas, 1958. A la rústica. \$ 30.00.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA. Desde los orígenes hasta nuestros días, por Carlos González Peña. 6ª edición corregida y puesta al día xvi-468 páginas, 1958. A la rústica. \$ 35.00.

PROMOCIÓN, ORGANIZACIÓN Y FINANCIAMIENTO DE EMPRESAS, por Antonio Manero. 388 páginas, 1958. Encuadernado en Keratol. \$ 40.00.

POR LOS CAMINOS DE OAXACA, por Alfonso Francisco Ramírez. 357 páginas, 1958. A la rústica. \$ 25.00.

Distribuidores exclusivos:

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

Av. República Argentina, esquina con Justo Sierra y en su única sucursal en la Av. Juárez N° 16. México 1, D. F.

Revista "INGENIERIA"

Vol. xxviii - Núm. 4 - Octubre de 1958.

Organo oficial de la Escuela Nacional
de Ingeniería de la Universidad
Nacional Autónoma de México

En el número de octubre de 1958:

- *Modernas presas y vertedores de concreto.* Ing. Federico Barona de la O.
- *Ingenieros de Tránsito.* Ing. Rafael Cal y Mayor.
- *Notas acerca del diseño de carpetas asfálticas.* Ing. Armando Terrazas.
- *La conservación de equipos de maquinaria de construcción.* Ing. Ignacio Avilez.

Precio del ejemplar: \$ 6.00.

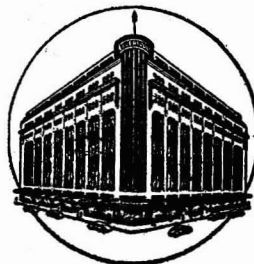
Suscripción anual (4 números): \$ 20.00.

De venta en el Palacio de Minería,

Tacuba No. 5. México 1, D. F.

Tels.: 12-80-94 y 21-30-95.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



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

NO OLVIDE QUE

SIEMPRE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO

CIENCIA



MEXICO EN LA CULTURA

Dedicó parte de sus columnas al tema de las ciencias, base del progreso. Las revelaciones más interesantes de cuanto el mundo de la ciencia moderna expone a cada momento, son tratadas con oportuna claridad para quienes se interesan en estos temas

DE VENTA EN LIBRERIAS
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRELO
CADA LUNES

50¢

UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

CUPON

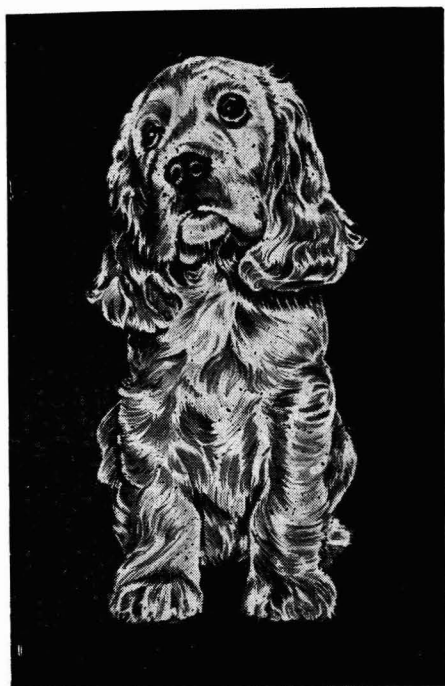
"NOVEDADES" EL MEJOR DIARIO DE MEXICO
BUCARELI 23 MEXICO 1, D. F.

Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por
(un año — \$26 00) (seis meses — \$13.00) para lo cual adjunto
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE _____

ESTA ES MI DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____



FIDELIDAD

QUALIDAD INDISCUTIBLE DE

XEOYFM ★ 100.5 megaciclos de

FRECUENCIA MODULADA

(la emisora de las Grandes Obras Musicales)

★ creación de

Radio Mil

dades absolutas, artísticas, las afirmaciones o negaciones del autor. Esta característica es la que obliga a calificar a este tipo de teatro de estrictamente comercial, o sea aquel en el que el propósito primario, fundamental, no es recoger, fijar y aclarar, con la mayor fidelidad posible, la totalidad o una parte de una realidad determinada con los medios estéticos indispensables para crear una obra de arte, sino tan sólo proporcionar la base necesaria para ofrecer un espectáculo que sea el producto en venta de una empresa comercial.

Hecha esta aclaración no puede negarse que, dentro de este tipo de teatro, *El deseo muere con los años* es una obra más que regular. Los personajes, una vez situados en esta realidad tan especial, permanecen fieles a la caracterización original y se afirman y enriquecen como tales durante el desarrollo de la trama; la acción se desenvuelve con facilidad, a pesar de que el autor eligió un medio sumamente difícil para tratarla: aquel en el que los sucesos se conocen por las revelaciones retrospectivas que hacen los personajes que, al mismo tiempo, en esta forma, se dan a conocer por sus actos; el diálogo tiene fuerza y —lo que es más importante y más difícil aún— sentido visual, como lo demuestra el hecho de que puedan reconstruirse por medio de un simple relato acciones pasadas; el interés se mantiene siempre y la anécdota está escogida con un claro sentido comercial y desarrollada con muy buen gusto sin excesos efectistas ni pudores innecesarios. Cualidades muy poco comunes y dignas de elogio en cualquier obra de teatro, lo que hace desear que el autor supere las limitaciones antes mencionadas y alcance en esta forma la dimensión artística tan necesaria a todo texto.

La dirección de Rafael Banquells contribuye a acentuar la *exterioridad* de que hablábamos antes. Banquells le ha impuesto a la obra un tono excesivamente *dicho*; el lugar de hacer *sentir*, se limitó a *exponer*, característica que se hizo más definitiva por la frecuencia con que permitió que las actrices se dirigieran directamente al público, convirtiendo el diálogo en monólogo, efecto que siempre resulta contraproducente. Pero, exceptuando este error, movió a las dos únicas actrices con variedad y acierto.

Magda Guzmán y Fina Bassier mantuvieron su continua presencia en el escenario con gran dignidad. Las dos, justas y medidas, evitaron cualquier exceso de mal gusto y demostraron poseer una riqueza de medios expresivos y una soltura muy elogiabiles. Ni el tema ni el tono de la obra eran fáciles y la habilidad con que resolvieron las dificultades que presentaba merece el más cálido aplauso.

La escenografía de Javier Torres Torija de magnífico gusto, da el ambiente que la obra solicitaba.

EL CIELO BAJO EL TEJADO

Para criticar una obra de teatro con un mínimo de seriedad, para poder comunicar un juicio (por más personal que este sea) sobre los propósitos de un autor, los medios que usa para alcanzarlos y el éxito que obtenga en este intento, se requiere, antes que nada, que el autor al que se va a juzgar posea también un mínimo de seriedad, de integridad intelectual. Y, al enfrentarse al sentido último de una obra como *El cielo bajo el tejado*, se llega a la conclusión de que Sigfredo Gor-

don, su autor, ya sea por falta de voluntad o por incapacidad mental, no tiene estas características. ¿Por qué esta nota entonces? Simplemente porque *El cielo bajo el tejado* es la obra que el autor —que ha escrito (?) catorce más en los últimos tres años— ha escogido para presentarse ante el público mexicano y es necesario recoger la impresión que ha dejado este debut, ya que enjuiciarla seriamente, como se ha dicho, es imposible. Por este motivo nos limitaremos a hacer una breve síntesis de la anécdota y a agregar algún comentario sobre la forma del diálogo, para que el lector juzgue como mejor le parezca.

La obra principia con una larga escena durante la cual una señora anciana conversa con una joven a la que ha recogido y trata como si fuera una hija. En esta escena nos enteramos de que esta buena señora protege a todos los necesitados de los alrededores y se encarga de cubrir sus deudas, de que piensa que sería bueno regalarle una televisión a los pobres para que no tengan tantos hijos (!), de que le guarda un culto fiel a su difunto marido y, finalmente, de que para conseguir el dinero que le da a los pobres juega poker con un inspector de policía y hace trampas. Bien. Después entra el ya mencionado inspector, galantea a la recogida, intercambia opiniones tontas sobre la "vida" con la anciana y, cuando ya han mandado a dormir a la joven y van a sentarse a jugar, suena el teléfono: se ha cometido un asalto y el inspector tiene que irse a perseguir a los ladrones. La vieja se queda sola y ¿quién entra? Naturalmente uno de los asaltantes; pero la vieja no se sorprende, al contrario, lo recibe muy tranquila y sigue diciendo tonterías hasta que entra otra vez el inspector que ya impartió las órdenes necesarias y regresa a seguir el juego. La bondadosa señora le explica que el desconocido que está a su lado es

su sobrino, manda a éste a dormir y se sienta a robarle su dinero al inspector. Fin de el primer acto. En el segundo acto, como era de esperarse, el asaltante y la recogida se conocen y se enamoran, aquél empieza a dudar de que la carrera de asaltante sea tan buena, como la vieja perdió en el poker, paga, con el dinero robado, las deudas de los vecinos pobres y se entera, por boca de ésta, de como mataron a su marido que era un tahur. Los dos se conmueven mucho y dicen más tonterías sobre el mundo y el amor. Fin del segundo acto. En el tercero, ¡claro está!, después de una conversación sobre el amor con la recogida, el asaltante le da el dinero a la vieja para que se lo devuelva al inspector y huye porque el pertenece al sucio mundo de afuera. La anciana devuelve el dinero y se lamenta de que en el mundo haya gente tan equivocada y que sufre tanto. Fin de la obra.

Si a esta anécdota "tan sugestiva", le agregamos un diálogo extraordinariamente cursi y lleno de imágenes tontas y metáforas sobadas, un estatismo muy notable y una total gratuidad en los sentimientos que los personajes dicen experimentar, tendremos la imagen fiel de lo que es *El cielo bajo el tejado*. El juicio queda al gusto del lector.

Edmundo Barbero ha dirigido esta obra sin meterse en mayores honduras, limitándose a sentar a los actores uno frente a otro y hacerlos decir o escuchar los larguísimos parlamentos.

Prudencia Grifell, como la anciana generosa, sale del paso en la mejor forma posible, haciendo gala de simpatía y naturalidad. El resto del reparto, discreto.

La escenografía de Davis Antón contribuye a aumentar la ambigüedad del texto con respecto al lugar de acción, construyendo una sala que correspondería más a una casa de provincia que a una de México.

LIBROS

CERNUDA, LUIS, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*. Imprenta Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. México, 1958. 268 pp.

Podría decirse que el mérito principal en este interesante volumen es la aparente facilidad con que el autor expone en breves síntesis, esboza amena pero firmemente, las distintas teorías sobre la poesía (en la mayor parte de los casos jamás trazadas en forma de tales por los mismos autores sino tan sólo extraídas del sentido de su obra y de unos cuantos escritos dispersos) de los autores ingleses más representativos en el siglo XIX. Porque es indudable que al concluir la lectura del mismo, gracias a la precisión con que se ha sabido llegar al sentido último de la estética y la personalidad, de los influjos y adhesiones, de cada uno de los poetas estudiados, se tiene una clarísima idea del *porqué* y el *cómo* de la obra personal de éstos. Pero con ser tan por demás útil, e importante este aspecto del libro, no es el único que debe señalarse pues Luis Cernuda, su autor, no es exclusivamente un recopilador, un simple expositor de teorías literarias ajenas, sino, antes que nada, un gran poeta, uno de los más grandes actualmente, y que si como ensayista,

no se ha limitado a recoger y ordenar los pensamientos dispersos de los poetas tratados sino que expone la situación social en que les tocó desarrollarse, los sitúa dentro de ella y ofrece una interpretación de su personalidad como individuos y como artistas aclarando el sentido y el motivo de sus obras; como poeta, obliga al ensayista a señalar el valor de los poetas y la poesía como elementos representativos de una época —de cualquier época— histórica y en esta forma demostrar el valor de la poesía como uno de los su-



premos medios de expresión del hombre. Con esto llegamos al punto tal vez más interesante del texto: el valor que tiene como punto de apoyo para acercarse a lo que podríamos llamar poética personal del autor. Poética que establece la estrecha relación que debe haber entre las ideas, la forma elegida para expresarlas, la vida personal del poeta y el marco histórico en que esta se desarrolla y que, al mismo tiempo, aclara las obligaciones del artista para con su obra y el valor que esta puede llegar a tener como mundo estético independiente.

Hablar de la profunda comprensión del tema escogido que el autor demuestra poseer, de la amenidad que ha logrado insuflarle al texto y de la efectividad y belleza de su prosa, resultaría por demás superfluo. Basta con dejar asentado que contribuye con indudable fuerza a afirmar la exactitud de la frase de Baudelaire, que el mismo Cernuda cita en el capítulo dedicado a Swinburne: "sólo los poetas pueden comprender tan bien a los poetas".

J. G. P.

GUADALUPE DUEÑAS, *Tiene la noche un árbol*. Letras Mexicanas, 41. Fondo de Cultura Económica. México, 1958. 124 pp.

Sobre este libro se cierne una emoción de desconcierto. ¿Por qué? Tal vez porque sus temas funcionan dócilmente en el sentido que la autora desea; de modo que cualquier trivialidad, cualquier insignificancia se transforma en sus manos, y ya no es una insignificancia ni una trivialidad, sino el insoluble problema del hombre, el mal puro, desenmascarado como la luz al pasar por un prisma.

Tal vez podría decirse, en efecto, que para esta escritora el cuento es como un prisma que arranca su secreto al más leve fulgor que lo atraviesa. Sólo que el espectro que este prisma arroja no es una mariposa de siete colores, porque la luz que recoge no viene del cielo, sino de las profundidades más tenebrosas del mundo. Las líneas de este espectro desnudan las escalas frías del horror, el miedo, la tristeza, la muerte.

Tal vez el procedimiento más efectivo consiste en centrar como punto de atracción del mal irrestricto a un personaje inocente e indefenso. A un personaje, dicho con las palabras de la autora, "tan frágil que incita al destrozo". Y bien mirado esto es tan significativo, que por sí mismo explica la razón del desconcierto que fácilmente causan estos cuentos.

He aquí el personaje más frecuente: una niña. Una niña tan real, que en ocasiones parece que fuera la misma autora de la ficción. Una niña que no puede subir sobre las alas de una golondrina, ni rescatar a ningún cautivo del palacio de las nieves, ni redimir a nadie de un encantamiento. Una niña, en fin, que no sirve para nada, sino para ser triturada por las fauces sedientas de víctimas. Y la niña sucumbe siempre, hasta cuando parece que se salva.

Ahora bien; ¿por qué había de salvarse? Aunque su personaje predilecto sea una niña, Guadalupe Dueñas no escribe para niños sino para personas mayores. Y ella es, plenamente, una escritora de nuestro tiempo, en que todo exceso sentimental raya en cursilería anacrónica, y toda falta de sinceridad es una transacción de mala fe.

A. B. N.

DOMINGO F. SARMIENTO, *Campaña del Ejército Grande*. Fondo de Cultura Económica. México, 1958. 320 pp.

Sarmiento había escrito varios libros contra la tiranía rosista —entre ellos *Facundo*— luego publicó *Campaña del Ejército Grande* para combatir al gobierno del general Urquiza.

Indudablemente *Facundo* posee más méritos literarios que la *Campaña*. El "gaucho malo" Facundo Quiroga alcanza perfiles de gran personaje, mientras que el retrato de Urquiza es empujado mediante el análisis implacable de sus actos. Pero dentro de la literatura socialista



que Sarmiento intentaba hacer, la eficacia literaria tiene otro sentido. Es cierto que desde el punto de vista histórico la *Campaña* no presenta un panorama claro de los acontecimientos. Pero no hay que olvidar que Sarmiento no fue un mero biógrafo ni un mero historiador, sino que para él las letras fueron armas políticas. Ya en una polémica con Bello había demostrado su calidad de *escritor comprometido*; repudió los preceptos del purismo lingüístico en favor del planteamiento y la resolución de los problemas sociales.

A pesar de sus diferentes calidades *Facundo* y la *Campaña* están unidas por un espíritu común: el progreso y la democracia.

El historicismo romántico ofrece la clave para la comprensión de la *Campaña*. Sarmiento creía que a través de todos los tiempos se había venido desarrollando una implacable lucha entre civilización y barbarie, y que aún continuaba en el campo de la vida y la política argentina. La *Campaña* no es, pues, una simple serie de peripecias enlazadas por una cronología, sino que todo suceso encuentra explicación dentro del marco del historicismo romántico. Para Sarmiento no hay actos grandes ni pequeños sino acciones bárbaras o acciones civilizadas. De esta manera son calificados los movimientos del Ejército Grande, lo mismo que la conducta del general Urquiza. Ni el paisaje y los accidentes geográficos escapan a la interpretación. Sarmiento no se conmueve tanto por la belleza de los ríos como por su utilidad histórica; ellos son las vías por donde entrará la civilización a los lejanos territorios en que reina la barbarie.

El Ejército Grande estaba dirigido contra Rosas; el jefe de la campaña era Urquiza. Sarmiento siguió el itinerario de las tropas; era el encargado de imprimir los Boletines oficiales. Rosas fue derrotado; pero Urquiza aprovechó el triunfo de la revolución en beneficio propio; a

su vez se convirtió en amenaza para la democracia argentina.

Sarmiento emigró, y desde el extranjero se dedicó a atacar al gobierno de Urquiza. En la *Campaña* demostró, punto por punto, el doblez de la conducta del general, y cómo se había insinuado su carácter despótico aun cuando fingía ser enemigo de los tiranos.

Mientras Sarmiento estuvo bajo las órdenes de Urquiza, toleró las humillaciones que le infligió éste. Pero las observaciones directas que realizó durante la campaña le permitieron desquitarse del general. Sarmiento ridiculizó a Urquiza ante los ojos de la historia; lo señaló para siempre como prototipo de "caudillo bárbaro": débil, voluntario y cruel.

En fin, Sarmiento pensaba que la tarea del historiador no consiste sólo en recoger documentos, y en ordenar los hechos conforme a una cronología, sino además en ofrecer interpretaciones. El título de "romántico del progreso" se le puede conferir a Sarmiento como elogio, y no como sinónimo de soñador. Sarmiento siempre procuró justificar con los hechos lo que predicaba en los libros.

C. V.

RAÚL FLORES GUERRERO, *Antologías de Artistas Mexicanos. Pintores*. Buró Interamericano de Arte. México, 1958. 120 pp.

El arquitecto Carlos Obregón Santacilia, además de su importantísima obra arquitectónica, participa activamente en otros aspectos culturales, uno de éstos es la creación del Buró Interamericano de Arte, que tiene como finalidad "alzar al aire libre de las corrientes mundiales de opinión las maduraciones artísticas de cada predio nacional de América".

Con su boletín número cuatro, inicia el Buró una serie de antologías dedicadas a los artistas mexicanos —arquitectos, pintores, escultores y grabadores del siglo xx—. Esta primera antología, reservada a los pintores, está precedida por un estudio: *Medio siglo de pintura mexicana*, debido al doctor Justino Fernández, y una *Presentación* de Raúl Flores Guerrero que con paciente erudición reunió las fichas.

El estudio del doctor Fernández es una admirable síntesis de interpretación histórica del arte pictórico mexicano y su ubicación en el tiempo y en el espacio. Los antecedentes del siglo xix son vistos en un análisis muy concreto, puesto que ellos son los que dan, justamente, su razón y ser a esta pintura por la cual México destaca, con valores propios, en el arte contemporáneo. Sus breves juicios sobre los muralistas son certeros, como veraces son también sus observaciones sobre los pintores de caballete, pues tanto unos como otros dan variedad y riqueza a esta gran manifestación artística de nuestro siglo. Estudio sereno, sintético y sustancioso es éste. Su autor es una autoridad en la crítica de arte.

La acuciosidad de Flores Guerrero para reunir el material, se ve recompensada con la indudable utilidad que prestará esta *Antología*. Supera, desde luego, todo similar publicado anteriormente. Adolece, sin embargo, de perfección, pues ya se sabe que en toda antología las omisiones involuntarias no pueden escapar. La intención de Flores Guerrero al preparar sus fichas fue en este caso, la común, o sea, el hacer una selección más, una se-

INDICE DE LA REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

VOLUMEN XII

Septiembre de 1957 a agosto de 1958

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
ARTES PLASTICAS			FUENTES, CARLOS.		
BERTHE, JEAN PIERRE.			<i>Recuerdo de don Manuel.</i>	10	30
<i>La Pintura Abstracta Moderna.</i>	1	1	GALLEGOS ROCAFULL, JOSÉ M.		
FERNÁNDEZ, JUSTINO.			<i>El sembrador.</i>	10	31
<i>Wifredo Lam.</i>	2	23	GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO.		
<i>Francisco Goitia: Gran Premio de la Bienal.</i>	11	23	<i>Porvenir de una paradoja.</i>	3	16
FLORES GUERRERO, RAÚL.			HERNÁNDEZ, LUISA JOSEFINA.		
<i>Gironella.</i>	3	21	<i>Sobre el teatro de Bertold Brecht.</i>	12	15
GARCÍA ASCOT, JOSÉ MIGUEL.			IMAZ, EUGENIO.		
<i>Juan Soriano o la libertad condicionada.</i>	1	24	<i>Hombre, mundo y conocimiento, Pensamientos de Goethe.</i>	1	6
LAMBERT, JEAN CLARANCE.			LEÓN-PORTILLA, MIGUEL.		
<i>Acerca del arte rebelde.</i>	5	18	<i>Una concepción náhuatl del arte.</i>	9	1
OLMO, JORGE DEL.			LIDA, RAIMUNDO.		
<i>Felipe Orlando.</i>	9	22	<i>Elogio de Mairéna.</i>	6	17
<i>¿Pintura Interamericana?</i>	12	21	MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL.		
ARTICULOS Y ENSAYOS			<i>Plan Swift para remediar la miseria.</i>	9	18
AUB, MAX.			MASCHNER, HORST.		
<i>Mínimo homenaje.</i>	6	16	<i>La muerte en la poesía de Rainer María Rilke.</i>	4	12
BAL Y GAY, JESÚS.			MEJÍA SÁNCHEZ, ERNESTO.		
<i>El peregrino arraigado.</i>	10	31	<i>Biblioteca Americana (Manuel Eduardo de Gorostiza).</i>	1	4
BATIS, HUBERTO.			<i>Biblioteca Americana (Alfonso Reyes).</i>	2	4
<i>El muerto: Un cuento de Jorge Luis Borges.</i>	2	13	<i>Biblioteca Americana (Destrucción de las Indias).</i>	3	4
BACHER, JOHANNES R.			<i>Biblioteca Americana (Fray Servando).</i>	4	4
<i>El poder de la poesía.</i>	4	10	<i>Biblioteca Americana (Rubén Darío).</i>	5	4
BERTHE, JEAN PIERRE.			<i>Biblioteca Americana (M. Gutiérrez Nájera).</i>	6	4
<i>Guillaume Apollinaire.</i>	2	10	<i>Biblioteca Americana (M. Gutiérrez Nájera).</i>	7	4
CAMPOS, JULIETA.			<i>Biblioteca Americana (M. Gutiérrez Nájera).</i>	8	31
<i>El universo artístico de Virginia Woolf.</i>	10	17	<i>Biblioteca Americana (Alfredo Bابلot).</i>	9	4
CARILLA, EMILIO.			<i>Biblioteca Americana (R. H. Valle).</i>	10	4
<i>Jaimes Freyre en Tucumán.</i>	4	18	<i>Biblioteca Americana (Primera edición de Azul).</i>	11	4
CERDUNA, LUIS.			<i>Biblioteca Americana (Epítome de la Biblioteca Oriental i Occidental).</i>	12	4
<i>Algernon Charles Swinburne.</i>	7	10	MONTERDE, FRANCISCO.		
COHEN, J. M.			<i>Letras: Hrosvitha, la olvidada.</i>	4	31
<i>El maestro Eckhart y el Papado.</i>	5	14	<i>Anaquel: Algunos propósitos de Hrosvitha.</i>	6	31
CRANSTON, MAURICE.			<i>Anaquel: Cómo preparó la Academia su Antología de poetas mexicanos.</i>	7	31
<i>La filosofía inglesa.</i>	4	22	<i>Anaquel: Don José María Roa Bárcena y el punto de vista del antólogo.</i>	8	4
CUNEO, SANTIAGO A.			<i>Anaquel: Razones aducidas para defender el contenido de la Antología mexicana.</i>	9	31
<i>Pedro Henríquez Ureña en Minnesota, 1916-1921.</i>	3	16	<i>Anaquel: Cómo justificaba Roa Bárcena la selección hecha para la Antología de poetas de México.</i>	11	31
DISRAELI, ISAAC.			MONTERROSO, AUGUSTO.		
<i>El hombre de un solo libro.</i>	8	18	<i>De atribuciones.</i>	10	21
DURÁN, MANUEL.			NICHOLSON, IRENE.		
<i>Los trovadores y la sensibilidad moderna.</i>	1	17	<i>Carta de Inglaterra: Los escritores y la realidad cotidiana.</i>	2	21
<i>El poeta en su ventana.</i>	5	1	O'CASEY, SEÁN.		
<i>El Goya de Malraux.</i>	11	1	<i>Un arma contra el mal: la risa.</i>	10	32
ESPINOSA RAMOS, JAIME.			OLIVER, ANTONIO.		
<i>Tú, usted...: el lenguaje y el mexicano.</i>	10	13	<i>Presencia de México en el archivo de Rubén Darío de Madrid.</i>	7	21
FEIN, JOHN M.					
<i>El espejo como imagen y tema en la poesía de Octavio Paz.</i>	3	8			
FELIPE, LEÓN.					
<i>Palabras...</i>	11	16			
FOURNIER D'ALBA, E. M.					
<i>Ciencia, ética y otros valores.</i>	8	19			

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
PEDROSO, MANUEL.			MONTAÑA, ANTONIO.		
La realidad del mar y la portátil Europa.	1	32	El erotismo.	2	26
Algunas notas de españoles sobre los españoles.	2	32	GARCÍA ASCOT, J. M.		
Testimonio y palabra de Rainer María Rilke.	3	32	El cine: (El que debe morir, Isla en el sol).	3	25
Glosa al margen.	4	14	El cine: (Doce hombres en pugna, Almas perversas).	4	25
El financiero, "El caballito" y Napoleón, mirando hacia México.	4	32	El cine: (Censuromanía, Sangre sobre la Tierra, Santa Juana).	5	25
Prometeo, El fuego y la Universidad.	5	32	El cine: (Un condenado a muerte se escapa, La cenicienta de París, Un rostro en la muchedumbre, Crimen en los tejados, Tiempos nuestros, La cabaña, El sol también se levanta, La calle).	6	25
Grandeza, servidumbre y unidad del saber.	6	32	El cine: (Una rosa para Bettina, El último acto, Puerta de Lilas, Amor en la tarde, Les girls, En busca de un hombre, El séptimo pecado, Juego de pijamas).	7	24
Evocación breve de una gran hazaña intelectual.	7	32	El cine: (Ulises, La mentira Maldita, Duelo de titanes, La casa de los números).	8	26
Evocación de la eternidad histórica del medievo.	8	32	El cine: (México en el cine, El expediente negro, Y Dios creó a la mujer, Club de mujeres, Sayonara).	9	25
La verdad humana en el Heptaplómeres.	9	32	El cine: (Las tres caras de Eva, Venganza diabólica, El beso del adiós, Tierra sin hombres).	10	26
PEÑUELAS, MARCELINO C.			El cine: (Don Quijote, Una lección de amor, Codicia, Bayoneta de Acero, Patrulla infernal).	11	26
¿Qué es enseñar literatura?	9	19	El cine: (El hombre que venció al miedo, Noche larga y febril, Los diablos del aire, Sangre en el asfalto, Marejada de pasiones).	12	26
PFANDL, LUDWIG.			CRONICAS, REPORTAJES, ENTREVISTAS Y CARTAS		
Summa Summarum.	4	15	ALEIXANDRE, VICENTE.		
PRESS, JOHN.			Tres retratos.	8	11
La poesía inglesa desde la última guerra.	8	1	EINSTEIN Y FREUD.		
PORTILLA, JORGE.			Sobre la guerra: una correspondencia inédita.	12	10
Dostoiéwsky y Santo Tomás.	10	1	FLAUBERT, GUSTAVO.		
REYES, ALFONSO.			Carta a Ernest Chevalier: 15 de abril de 1939.	2	20
Historia documental de mis libros Cap. XII. El año de 1922.	1	14	NICHOLSON, IRENE.		
En el crepúsculo modernista.	3	7	El Seguro Social en Gran Bretaña.	4	23
RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO.			PASAMONTE, JERÓNIMO DE.		
Un aspecto del antagonismo de Unamuno y Ortega.	2	16	Memoria de las mayores traiciones que se puedan escribir, nota de Max Aub.	6	11
ROMERO, RAMÓN.			PONIATOWSKA, ELENA.		
De Kafka a su padre.	9	29	Cesare Zavattini.	6	20
ROSSI, ALEJANDRO.			David Alfaro Siqueiros.	8	21
Las confesiones de J. Gaos.	12	18	Juan Soriano.	10	22
SARAIT, OKACHA.			SPERATTI PIÑERO, E. S.		
La nueva conciencia del Medio Oriente.	12	27	Carta abierta a Carlos Fuentes a propósito de su primera novela.	8	28
SEGOVIA, TOMÁS.			EDITORIALES		
Camus y la Universalidad.	3	14	GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
Navidad y satélites.	4	1	La feria de los días: (Juan Rulfo en Francia).	1	3
SPERATTI PIÑERO, E. S.			La feria de los días: (Carta de Nueva York).	3	3
Ciro Alegria: de la Serpiente de oro a El mundo es ancho y ajeno.	11	19	La feria de los días: (Charles Chaplin).	4	3
SWIFT, JONATHAN.			La feria de los días: (Año Nuevo).	5	3
El arte de la mentira política.	3	18	La feria de los días: (John Osborne).	6	3
URANGA, EMILIO.			La feria de los días: (James Gould Cozzens).	7	3
La filosofía como expresión literaria: Propuesta.	1	21	La feria de los días: (La responsabilidad del escritor).	8	3
La filosofía como literatura.	6	1	La feria de los días: (Historia de la literatura mexicana).	9	3
Una nueva aproximación a Heine.	9	13	La feria de los días: (Título de la colección contemporánea).	10	3
Autobiografía y filosofía.	11	18	La feria de los días: (Antología del ensayo mexicano moderno).	11	3
Andanzas de mocedades.	12	1	La feria de los días: (Abel Quezada).	12	3
XIRAU, RAMÓN.					
Poesía y pueblo.	2	1			
Notas a piedra de sol.	6	15			
Raimundo Lida en sus letras hispánicas.	10	20			
Comentarios profesionales.	12	19			
CIENCIA					
GENOVÉS, SANTIAGO.					
Origen y evolución del hombre.	3	19			
CINE					
LIPKES, ALAIN.					
Jules Dassin: Rififi, Sófocles y París.	1	28			

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
FICCIÓN			GARIBAY K., ANGEL MARÍA.		
ARREOLA, JUAN JOSÉ.			<i>Veinte himnos sacros de los nahuas.</i>	11	17
<i>Punta de plata.</i>	7	6	LEÓN-PORTILLA, MIGUEL.		
AUB, MAX.			<i>El Tochtecómatl, Tazón del conejo.</i>	1	5
<i>El caballito.</i>	9	7	MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO.		
CABADA, JUAN DE LA.			<i>Tres poemas.</i>	11	5
<i>El difunto.</i>	11	6	MEJÍA SÁNCHEZ, ERNESTO.		
COLINA, JOSÉ DE LA.			<i>Tres poemas.</i>	8	5
<i>La cabalgata.</i>	5	6	OTERO, BLAS DE.		
CORTAZAR, JULIO.			<i>Verso y prosa.</i>	9	5
<i>Las babas del diablo.</i>	1	7	PRADOS, EMILIO.		
DÁVILA, MARÍA AMPARO.			<i>Tres poemas.</i>	5	5
<i>Muerte en el bosque.</i>	8	6	SCHEHADÉ, GEORGES.		
DUEÑAS, GUADALUPE.			<i>Poemas. (Traducción de Octavio Paz).</i>	4	5
<i>Zapatos para toda la vida.</i>	3	6	SEGOVIA, TOMÁS.		
GARCÍA PONCE, JUAN.			<i>Tres poemas.</i>	10	6
<i>El café.</i>	6	7	THOMAS, DYLAN.		
GARRO, ELENA.			<i>Tres poemas. (Traducción y nota de Ramón Xirau).</i>	6	5
<i>El rey mago.</i>	7	1	UNGARETTI, G.		
<i>Perfecto Luna.</i>	12	7	<i>Dos poemas. (Traducción de Tomás Segovia).</i>	10	6
MOJARRO, TOMÁS.			VICENTE, GIL.		
<i>El hijo.</i>	2	6	<i>Villancico.</i>	4	17
<i>Oscura flama hundiéndose.</i>	10	7	VEGA, LOPE DE.		
VALDÉS, CARLOS.			<i>Villancico.</i>	4	17
<i>La sirena.</i>	4	6	ZAFRA, ESTEBAN DE.		
<i>Vicios y virtudes de la provincia.</i>	6	18	<i>Villancico.</i>	4	17
<i>Entrevista a un desconocido.</i>	8	14	RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS		
INFORMACIÓN			ANÓNIMO.		
<i>Noticias del Reino Unido.</i>	4	21	Luis Leal: <i>Breve historia del cuento mexicano.</i>	4	30
<i>Flaubert y el árido oficio literario.</i>	8	13	A. T.		
<i>Lo que se lee en la URSS.</i>	11	16	Margarita de la Villa y José Luis Zambrano:		
<i>Tres opiniones sobre la crítica.</i>	5	24	<i>Bibliografía sumaria de Derecho mexicano.</i>	5	31
MÚSICA			BATIS, HUBERTO.		
BAL Y GAY, JESÚS.			Delfina E. López Sarrelangue: <i>Una Villa mexicana en el siglo XVIII.</i>	6	30
<i>Acción Reacción, Evolución y Revolución.</i>	1	26	Gloria Giner de los Ríos: <i>El paisaje de Hispanoamérica a través de su literatura.</i>	9	30
<i>Filisteos y snobs.</i>	2	24	BONIFAZ NUÑO, ALBERTO.		
<i>Igor Stravinsky.</i>	3	23	Diego López Rosado: <i>Ensayos sobre historia económica de México.</i>	1	30
<i>Música de Navidad.</i>	4	26	Francisco Zarco: <i>Textos políticos.</i>	2	30
<i>Alcance y limitaciones de la crítica.</i>	5	23	Laurette Séjourné: <i>Pensamiento y religión en el México antiguo.</i>	3	29
<i>Valiosos errores de la crítica.</i>	6	23	Margarita Quijano Terán: <i>La Celestina y Otelo.</i>	3	29
<i>Stravinsky agonista.</i>	7	22	F. Sherwood Taylor: <i>Los alquimistas.</i>	3	30
<i>La música y sus caras.</i>	8	25	G. D. H. Cole: <i>Introducción a la historia económica.</i>	3	30
<i>Manuel de Falla, del "Retablo" al "Concerto".</i>	9	23	Alejandro Hamilton, Santiago Madison y Juan Jay: <i>El Federalista.</i>	4	29
<i>La vida musical de hoy.</i>	10	24	Jacques François Gall: <i>El filibusterismo.</i>	4	29
<i>Creación y composición.</i>	11	25	M. A. Ellison: <i>El sol y su influencia.</i>	5	28
<i>Las formas y la forma.</i>	12	25	Antonio Caso: <i>Antología filosófica.</i>	5	28
POESÍA			Lincoln Barnett: <i>El universo y el doctor Einstein.</i>	5	29
CARBALLO, EMMANUEL.			Isidro Fabela. <i>Las doctrinas Monroe y Drago.</i>	7	30
<i>Cuatro poemas.</i>	7	5	Jorge L. Tamayo: <i>Epistolario de Benito Juárez.</i>	3	29
CERNUDA, LUIS.			Francisco Larroyo: <i>Vida y profesión del pedagogo.</i>	8	29
<i>Tres poemas.</i>	2	5	Pedro de Alba: <i>Ramón López Velarde.</i>	10	29
CUMMINGS, E. E.			Miguel León-Portilla: <i>Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses.</i>	11	29
<i>Poemas. (Traducción de Octavio Paz).</i>	10	5			
FELIPE, LEÓN.					
<i>Cuatro poemas, con epígrafe y colofón.</i>	12	5			
<i>Florilegio para el Día de Muertos. (Compilación y traducción de J. B. y G.).</i>	3	1			
FLORO, ANNIO.					
<i>Pervigilio de Venus (versión de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño).</i>	3	5			

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
CARBAJAL G. JUAN.			Francisco Giner de los Ríos: <i>Poemas mexicanos</i> .	10	29
Carmen Báez: <i>La roba-pájaros</i> .	4	30			
Willis Knapp Jones: <i>Breve historia del teatro latinoamericano</i> .	4	30	PINEDA, FRANCISCO.		
CARBALLO, EMMANUEL.			Agustín Millares Carlo: <i>Don Juan José de Eguiara y Eguren y su Biblioteca mexicana</i> .	6	29
Mario Monteforte Toledo: <i>Una manera de morir</i> .	1	30	Fernando Giner de los Ríos: <i>Religión y Estado en la España del siglo xvi</i> .	11	30
CANTÚ, ARTURO.			RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO.		
Eduardo Nicol: <i>Metafísica de la expresión</i> .	2	29	Francisco Ayala: <i>Historia de macacus</i> .	3	31
Johanes Bühler: <i>Vida y cultura en la Edad Media</i> .	1	30	Marina Romero: <i>Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98</i> .	8	30
COMAS, JUAN.			Pablo Max Ynsfrán: <i>La expedición norteamericana contra el Paraguay</i> .	12	30
Renato Biasutti: <i>Le razze ei popoli della terra</i> .	2	31	RODRÍGUEZ-CHICHARRO, CÉSAR.		
Germán Somolinos D'Ardois: <i>Historia y medicina</i> .	7	29	Luis Toro Ramallo: <i>Oro del inca</i> .	1	31
DÁVALOS HURTADO, EUSEBIO.			Mary Ann Lowe: <i>Francisco Rojas González, novelista</i> .	2	30
Juan Comas: <i>Manual de antropología física</i> .	10	30	SOMOLINOS D'ARDOIS, G.		
ESQUIVEL RIVERA, BERTHA.			Juan Comas: <i>El proceso filogenético a la luz de los recientes hallazgos paleontológicos</i> .	4	29
Max Aub: <i>Crímenes ejemplares</i> .	6	30	SPERATTI PIÑERO, E. S.		
GARCÍA MÁYNEZ C., EDUARDO.			Rosario Castellanos: <i>Balun Canan</i> .	5	30
Bernardo Canal Feijoo: <i>Constitución y Revolución</i> .	2	30	VALDÉS, CARLOS.		
Alfonso de Rosensweig Díaz: <i>Mexicanidad de México</i> .	3	30	E. S. Speratti Piñero: <i>La elaboración artística de Tirano Banderas</i> .	5	30
GARCÍA PONCE, JUAN.			Karen Horney: <i>El nuevo psicoanálisis</i> .	5	29
Emilio Carballido: <i>La hebra de Oro</i> .	5	29	Domingo F. Sarmiento: <i>Facundo</i> .	8	28
Francisco Monterde: <i>Presente involuntario</i> .	7	30	Juan García Ponce: <i>El canto de los grillos</i> .	11	30
Gibran Jalil Gibran: <i>Rosa El-Hani y Pensamientos filosóficos y fantásticos</i> .	9	30	Beatriz Espejo: <i>La otra hermana</i> .	12	30
Federico Schlegel: <i>Fragments</i> .	11	30	VELÁZQUEZ MARÍA DEL CARMEN.		
GENOVÉS T., SANTIAGO.			Carlos Bosch García: <i>Materiales para la historia diplomática de México</i> .	6	29
Juan Comas: <i>La educación ante la discriminación racial</i> .	8	29	SOCIOLOGÍA		
GUTIÉRREZ, MARÍA ELBA.			AXELOS, KOSTAS.		
Alfonso Francisco Ramírez: <i>Antología del pensamiento político</i> .	6	30	<i>La política planetaria</i> .	7	15
IBARRA, DAVID.			GONZÁLEZ PEDRERO, ENRIQUE.		
Donald Bailey Marsh: <i>Comercio mundial e inversión internacional</i> .	9	30	<i>Una sociología de la "irresponsabilidad" organizada</i> .	5	16
LUGO, JOSÉ MARÍA.			TEATRO		
Romano Guardini: <i>La esencia de la concepción católica del mundo</i> .	3	29	IBÁÑEZ, JOSÉ LUIS.		
Herbert Read: <i>Imagen e idea</i> .	3	30	Teatro. (<i>Rencor al pasado, El canto de los grillos, Una esfinge llamada Cordelia</i>).	10	29
Max Aub: <i>Una nueva poesía española</i> .	6	29	GARCÍA PONCE, JUAN y JOSÉ LUIS IBÁÑEZ.		
Luciano de la Paz: <i>El fundamento psicológico de la familia</i> .	7	29	Teatro. (<i>Nocturno a Rosario, El mal de la juventud, El mundo de Cristal</i>).	2	29
LEÓN-PORTILLA, MIGUEL.			GARCÍA PONCE, JUAN.		
Francisco Larroyo: <i>La filosofía americana, su razón y su sinrazón de ser</i> .	8	29	Teatro. (<i>Poesía en voz alta, La zapatera prodigiosa, La hermosa gente</i>).	3	26
MORENO M., RAFAEL.			Teatro. (<i>La Celestina, Pacado mortal</i>).	4	27
<i>Antología de la poesía latina</i> : Prol. y notas de A. Gaos, R. Bonifaz Nuño.	7	29	Teatro. (<i>Woyzeck, Esto no se queda así, Los mejores de 1957</i>).	5	27
MOJARRO, TOMÁS.			Teatro. (<i>Mesas separadas, Vidas privadas</i>).	6	27
Sara García Iglesias: <i>Exilio</i> .	1	30	GARCÍA PONCE, JUAN y JOSÉ LUIS IBÁÑEZ.		
Carlos García Prada: <i>Leve espuma</i> .	1	31	Teatro. (<i>Una luna para el bastardo, El diario de Anna Frank, Tore Segolcke, Los duendes</i>).	7	26
Sara de Ibáñez: <i>Las estaciones y otros poemas</i> .	3	31	Teatro. (<i>Trébol de muerte, La vida con papá, Los sueños encendidos, La alondra</i>).	9	27
PADILLA, HUGO.			Teatro. (<i>Panorama desde el puente, El abanico</i>).	11	28
Octavio Paz: <i>Las peras del olmo</i> .	1	29	GARCÍA PONCE, JUAN.		
Jorge Luis Borges: <i>Manual de zoología fantástica</i> .	2	29	Teatro. (<i>El pequeño caso de Jorge Lívido, El castigo sin venganza</i>).	12	28
PASCUAL BUXÓ, JOSÉ.			MONTERDE, FRANCISCO.		
Jaime Torres Bodet: <i>Sin tregua</i> .	7	30	<i>Sacha Guitry desaparece</i> .	1	27

lección que "entraña a su vez un criterio estético" para lo cual exigió de los artistas "un mínimo de calidad estética en su obra". Y por lo que respecta a las noticias sobre los ciento veinticuatro pintores reunidos —edad, formación, exposiciones, obras— todo hábilmente lo compendió como el caso lo requería; empero no faltarán malentendidos que vean minucias de más o de menos.

La aparición de esta *Antología de Pintores Mexicanos* no podía ser más oportuna, puesto que en estos días celébrase aquí la Primera Bienal de Pintura y Grabado, en la cual están frente a la nuestra,

otras maneras de ver la vida y otras sensibilidades artísticas.

Una última observación sobre esta *Antología* pulcramente editada; en ella se incluye a pintores extranjeros residentes aquí considerándolos como mexicanos, lo que no sucedió, por cierto, con la Bienal. El propio autor nos da la razón de ello: "Hemos considerado tanto a los artistas nacidos en México como a aquellos otros que, extranjeros de origen, se han nacionalizado o han producido la mayor parte de su obra identificados emotiva y artísticamente con este país."

X. M.

A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

ACTITUD DE HROSVITHA

DE LOS DIVERSOS móviles que haya podido abrigar Hrosvitha, la monja alemana del siglo x, al escribir su carta "a algunos sapientes protectores de este libro", existe desde luego uno que predomina sobre los restantes.

Buscó probablemente, con esa carta, algo que equivaldría para ella al amparo, la protección que el escritor desea para su obra: la generosidad de Mecenas había sido el precedente, invocado más tarde, en los días del Renacimiento.

Pero al colocar ese libro "bajo su égida" —según dirán, pensando en las divinidades griegas, los autores que vengan después—, no sólo piensa Hrosvitha en que, al salir a luz, su obra quede a cubierto de posibles ataques.

Su estado, la condición de humilde religiosa en que vivía, dentro de la comunidad germana, la impulsa a rebajar conscientemente los méritos que pueda haber en sus escritos, y que ella simula ignorar, a ratos.

De seguro no procede así por falsa modestia. Si se ha esforzado en pasar casi inadvertida, según dice, no lo hace únicamente llevada por el afán cristiano de disminuir su propio valer, de empequeñecerse y humillarse.

La monja que escribe poemas y obras dramáticas —de igual modo que Sor Juana Inés de la Cruz lo hará en la Nueva España, transcurridos unos seis siglos—, no desea quizá asumir, sin defensa, posición tan destacada en su tiempo.

Hrosvitha comprende, por la situación, en que se halla, la actitud que le corresponde adoptar dentro de su orden. Si, con aparente contradicción, se llama "la voz descollante en Gandersheim", es porque advierte el papel que le ha tocado representar allí.

La circunstancia de que su voz descuelle sobre las restantes de la comunidad a la cual pertenece, es un grave compromiso para aquella monja singular a quien todos escuchan cuando habla, o leen cuando escribe.

Ocupa un sitio privilegiado en aquella congregación, y no olvida que sólo así podrá seguir siendo la más destacada voz que los demás perciban, dentro de aquel conjunto de mujeres del que ella forma parte.

Su fina percepción le advierte el peligro al cual se expondría ella y expondría

a su comunidad, si acaso olvidara su condición femenina, al sobresalir del grupo de monjas; si tratara de alcanzar alturas superiores.

El hecho de que Hrosvitha haya constituido una excepción, dentro de su ambiente, en aquella época, parece demostrar que los días medievales no eran propicios para que un talento de mujer se destacara en aquel medio.

Las tareas de pluma —fuera del sencillo trabajo de copista, que contribuía a multiplicar los ejemplares de las obras predilectas—, parecían reservadas únicamente a los varones.



Hrosvitha — "sus sapientes protectores"

Si en alguna actividad literaria se habían distinguido antes, y se distinguirán después, algunas mujeres de las que visten hábito, esa actividad era la epistolar o se relacionaba con interpretaciones de las sagradas escrituras, preferentemente.

Sólo por excepción figuraba, entre las costumbres del medievo, la de que una mujer se distinguiese en el campo del arte, fuera del canto y la música sacras; pues no se menciona, por ejemplo, a las pintoras, ni aun por los cuadros de asunto religioso.

En cuanto a las bellas letras, el cultivo de la literatura y, especialmente, la poesía con temas profanos, cualquier antecedente femenino hubiera tenido que buscarse entre las poetisas paganas.

Hrosvitha, cuando se inició en la poesía, pudo conciliar su afición con el hábito que llevaba y con la comunidad de la cual formó parte, al elegir con acierto la temática de sus poemas.

Sus poesías, de entonación épica, estaban destinadas a celebrar a los santos; a recordar acontecimientos históricos, relacionados con el Imperio Germánico y a honrar la institución que le había abierto sus puertas.

Son esos últimos cantos, incluidos en el tercer tomo de sus obras, los titulados *Gesta Ottonis* y *Primordia coenobii Gandersheimensis*, en los que respectivamente exalta a Othón I, y evoca la fundación del convento, por el Duque de Sajonia Liudolfo, al mediar el siglo ix.

El territorio que dentro de la distribución de los llamados géneros literarios corresponde a la poesía dramática, no había sido explorado ni menos aún explotado, desde la antigüedad greco-romana, por mujer alguna.

Hrosvitha aparece, como se ha dicho, en algunas de las historias de literatura universal —y Jaime García Terrés lo recordó aquí oportunamente en su "Feria de los Días"— situada en una eminencia.

Es "la primera mujer poeta al norte del Mediterráneo y el segundo poeta (a secas, sin distinción de género)" en Alemania; y esa posición de mujer solitaria, en vez de restarle mérito, aumenta su responsabilidad y la importancia de su obra.

En un medio y una época en que está vedado a la mujer el acceso al ambiente en que se desarrollan las actividades relacionadas con la interpretación de obras dramáticas —olvidados, a excepción de Terencio, los clásicos latinos—, aun dentro de los asuntos sacros, Hrosvitha escribe sus obras.

La monja de Gandersheim se atreve a irrumpir en ese medio, que no está preparado para recibirla; penetra de pronto, con obras originales, dentro del primitivo teatro medieval, cuyo titubeante curso no llegaba aún a los *milagros* y *misterios*.

Y entra en ese coto prohibido, en busca de caza mayor: va, como innovadora, a imitar a Terencio —el comediógrafo preferido no solamente por ella—, aunque tome en cuenta la distancia que lo separa de aquél, y sepa guardarla.

Hrosvitha va a seguir de cerca los pasos del modelo elegido, al recorrer —según advierte— los meandros de aquel "mismo género de composiciones con que los antiguos representaban el torpe impudor de mujeres desvergonzadas".

A pesar suyo —lo confiesa con rubor—, obligada por la naturaleza de su obra, tendrá que someter su espíritu y su estilo "a describir la deplorable locura de las almas abandonadas a los ilícitos amores y la dulzura engañosa de los coloquios a los cuales [ella] no se ha permitido nunca prestar oído".

Por esa razón, después de haber puesto a salvo su prestigio, para que no se empañe con cualquier sospecha la blancura de la vida monástica, aún escribirá esa carta dedicada a "algunos sapientes protectores de este libro", con la que buscará amparo y seguridad para sus dramas y comedias.



Un dibujo es una creación bella o inmundada.

Un dibujo ordena y confunde. Obra acabada o simple nota, es escritura por descifrar; nos obliga a contemplar pensando, va a nuestra mente y no se puede traducir en palabras. Al mirarlo realizamos un esfuerzo vital, como el del artista al crearlo. Nos mueve a identificarnos con una idea extraña a nosotros, pero que vive en la imagen, donde se nos muestra con toda su fuerza de espasmo creador.

Trazada al buril, con lápiz, con pluma o carbón, la imagen es retrato de lo oculto; en ella reconocemos nuestras más recónditas formas.

El dibujo es una revelación siempre viva.

JUAN SORIANO

Prida, 58,

Fernando Ramos Prida, nació en México, D. F., el 2 de enero de 1937. Estudió en México, D. F., primaria, secundaria y preparatoria. Entró a la Escuela de Pintura y Escultura donde sólo permaneció un año y medio. Rechazado tres años consecutivos (55, 56, 57) del Salón de los "Nuevos Valores".