

# UNIVERSIDAD *de* México

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

VOLUMEN XII • NUMERO 1

MEXICO, SEPTIEMBRE DE 1957

EJEMPLAR: \$2.00

## LA PINTURA ABSTRACTA MODERNA

"Siempre debe uno disculparse al hablar de pintura. Sin embargo hay razones importantes para no callar. Todo arte vive de palabras. Toda obra exige una respuesta, y una literatura escrita o no, inmediata o mediata, es inseparable de lo que impulsa al hombre a producir y de las producciones que resultan de ese extraño instinto."

Paul Valéry.

**E**L ARTE ABSTRACTO parece ser la forma de expresión plástica más característica de nuestro siglo. Pero su mismo éxito, inmenso desde 1945, favorece numerosos equívocos que toda la

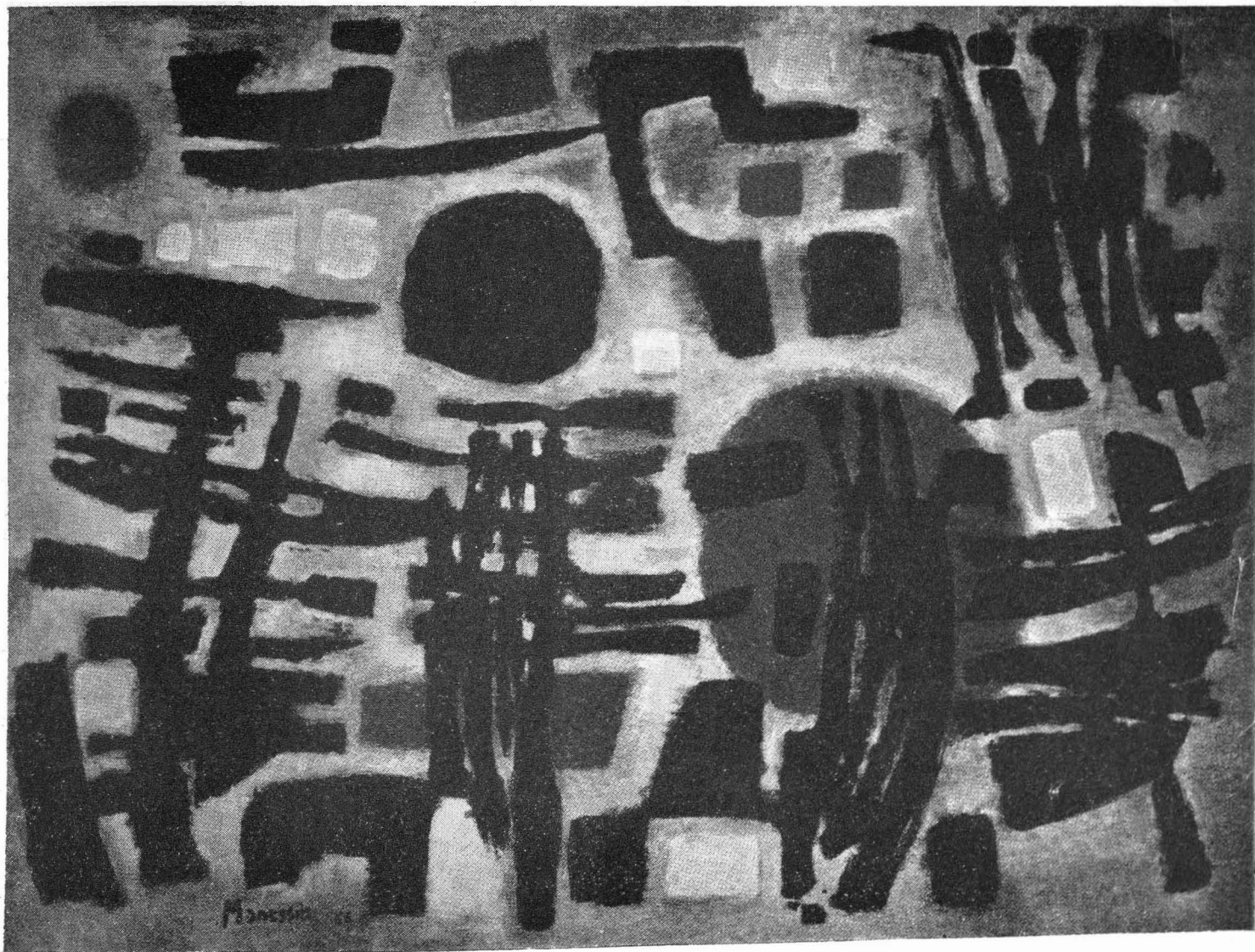
Por Jean-Pierre BERTHE

literatura que ese éxito ha suscitado no contribuye a disipar. Ni las reseñas de exposiciones en periódicos y revistas ni los más recientes ensayos que procuran dar una interpretación estética o una síntesis histórica, parecen adecuados, por muchas razones, para poner fin al divorcio que existe entre el público y el arte vivo.

Resulta un lugar común el denunciar el fracaso de la crítica de arte contemporánea. Pero las exigencias del oficio son agotadoras: más de 1200 exposiciones de

pintura se celebran en París cada año, o sea 3 ó 4 "vernissages" diarios. Resulta difícil para el crítico, inclusive para el más preocupado por la integridad intelectual, no ser incompleto, o parcial si limita su estudio al grupo de pintores más afines a su propio gusto. Y podemos considerarnos satisfechos cuando no se conforma, por temor de perder la ocasión como sus predecesores de fines del siglo XIX, con ensalzar sistemáticamente cualquier novedad, dejando al tiempo la tarea de hacer una selección.

Los literatos que han invadido el terreno de la crítica de arte han puesto de moda el estilo "frenético" o el estilo "he-



"Manessier, pintor del fervor y del silencio"

SUMARIO: La pintura abstracta moderna, por Jean-Pierre Berthe • La Feria de los Días • Biblioteca Americana, por Ernesto Mejía Sánchez • El Tochtecómatl: tazón del consejo, por Miguel León Portilla • Hombre, mundo y conocimiento • Las babas del diablo, por Julio Cortázar • Historia documental de mis libros, por Alfonso Reyes • Los trovadores y la sensibilidad moderna, por Manuel Durán • La filosofía como expresión literaria, por Emilio Uranga • Artes plásticas, por J. M. García Ascot • Música, por Jesús Bal y Gay • Teatro, por Francisco Monterde • Cine, por Alain Lipkes • Libros, por Hugo Padilla, Emmanuel Carballo, Alberto Bonifaz Nuño, Arturo Cantú, Tomás Mojarro y César Rodríguez Ch. • La realidad del mar y la portátil Europa, por Manuel Pedroso • Dibujos de Paul Antragne, Alberto Beltrán y José Luis Cuevas.

chicero" para el cual la obra plástica no es más que un pretexto para divagar; y para estas divagaciones el arte abstracto se presta mejor que cualquier otro. Este es pues el terreno de los poetas: nadie ha hablado mejor sobre Picasso que Paul Eluard, sobre Klee que Henri Michaux o sobre Miró que Jacques Prévert. Pero se trata de comunión creadora y no de juicio crítico.

Los historiadores del arte intentan establecer un orden en la proliferación del arte vivo: pero bautizar las escuelas, deducirlas unas de otras, establecer filaciones, es fundarse en lo externo de las obras. El arte abstracto está demasiado vivo ante nuestros ojos para ser ya tema de historia.

Finalmente, existe una querrela sobre el arte abstracto. Su éxito ha obligado a sus adversarios a salir de un desdenoso silencio. Por eso llevan tanto rencor a la polémica, mientras que el apasionamiento de la lucha conduce a los mayores extremos a los defensores de la abstracción. Las controversias no siempre son favorables a la elucidación de los problemas.

Se comprende pues que el aficionado a la pintura que no es historiador, ni crítico, pero para quien la pintura es un deleite, se desconcierte con frecuencia ante ese montón de papel impreso que ofusca y hace a veces olvidar la obra plástica en sí.

Quizás sea ya tiempo de considerar el problema, si es que existe, con mayor sencillez.

Hay un hecho indiscutible; por más que digan sus detractores, la pintura abstracta existe, y no desde ayer. Sus manifestaciones modernas tienen medio siglo: sería demasiado tiempo para una mistificación o para un "bluff" comercial. Son miles los pintores abstractos en plena creación hoy en día, en todos los países. No puede desconocerse la importancia de un fenómeno social de tal envergadura, ni puede uno dejar de preguntarse qué es el arte abstracto y por qué tantos artistas modernos han escogido la abstracción como lenguaje plástico.

El primer problema que se nos presenta, es el de la definición, sin duda el más difícil de resolver. Las palabras son desesperantemente impropias para dar cuenta de la naturaleza de un arte. Los vocablos que designan algunas de las más importantes manifestaciones del arte moderno: impresionismo, fauvismo, cubismo, surgieron de una anécdota o peor todavía, de un deseo de denigrar o de un rechazo. Nada es menos apropiado para expresar la esencia de una creación plástica viva. El epíteto "abstracto" no es pues más que una etiqueta cómoda fijada a una serie de obras de significación diversa, y aceptada por falta de un término más adecuado, del mismo modo que "gótico" o "barroco". Los comentaristas más autorizados encuentran cierta dificultad en definir el arte abstracto: "Llamo arte abstracto, escribe Michel Seuphor, todo arte que no contiene ningún recuerdo, ninguna evocación de la realidad, aunque la realidad sea o no el punto de partida del artista." Y Marcel Brion: "Un arte que no toma de la naturaleza las figuras que serán los objetos de su representación, tal es, escuetamente definido, un arte abstracto o no-figurativo."

Estas definiciones son en cierto modo negativas y caracterizan el arte abstracto por referencia y por oposición al arte figurativo. Quizá sea Apollinaire quien nos ha dado la mejor definición del arte abstracto al tratar del "Orfismo" de Robert Delaunay: "El arte de pintar conjuntos nuevos con elementos no tomados de la realidad visual sino enteramente creados por el artista y por él dotados de una poderosa realidad."

Sería un error fundamental identificar abstracto e intelectual, términos frecuentemente asociados por el vocabulario corriente y aun el filosófico, y opuestos al término "concreto". Confusión favorecida quizás por el desarrollo de la pintura abstracta geométrica.

Lo arbitrario e incluso equivoco de la palabra "abstracto" queda subrayado por el hecho que se haya propuesto, no sin buenas razones, designar las mismas obras con el término "arte concreto": "...encuentro que un cuadro o una escultura que no ha tenido por modelo un objeto es tan concreto o sensual como una hoja o una piedra" (Jean Arp). Se ha intentado establecer una distinción entre el

arte "abstracto", en el que el artista parte del objeto para llegar a una imagen depurada, y el arte no figurativo, en que la abstracción se toma en sí como principio absoluto desde el comienzo del proceso creador. Pero la riqueza misma de la creación plástica vuelve vana esa tentativa. Aunque mal escogido y origen de confusiones, el término "abstracto" ha adquirido derecho de ciudadanía en el lenguaje estético y preciso es aceptarlo.

Sin embargo todas las definiciones subrayan siempre que el arte abstracto está desligado de la representación de la naturaleza. Ahora bien, si ciertas artes: arquitectura y música han sido siempre consideradas como abstractas, la escultura y la pintura son consideradas generalmente como artes de imitación de la realidad. La pintura abstracta moderna exige pues del espectador que abandone el concepto tradicional de la pintura figurativa y de esta ruptura con la visión habitual han nacido las incomprendiones con las cuales tropieza el arte abstracto.

Habría que preguntarse ahora qué representa exactamente la expresión abstracta en pintura, o mejor todavía, qué pretende expresar toda pintura. Pregunta sin respuesta posible. Pero es evidente también que ningún pintor digno de este nombre se ha propuesto reproducir lisa y llanamente la realidad y hacer de su obra un espejo del mundo exterior. Ante todo porque, según la célebre fórmula de Maurice Denis, "un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores dispuestos según cierto orden". Mucho habría que decir sobre el pretendido realismo pictórico de los pintores franceses del siglo XVII, o de Vermeer, cuya fuerza poética trasciende toda representación figurativa. En aquellos que se creen más estricta, más fielmente realistas, pintores españoles e italianos de bodegones, paisajistas holandeses o ingleses, interviene en cierto momento la poesía de lo real que, saturando sus cuadros, los eleva, por decirlo así, a una especie de irrealidad.

El hecho de pintar supone siempre el doble ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad. El proceso de la inteligencia es el mismo se trate de arte figurativo, es decir un arte que representa con más o menos fidelidad un repertorio formal dado por el mundo visible, o de arte abstracto, es decir un arte que inventa libremente formas. En ambos casos hay que ordenar sobre un lienzo un conjunto de formas con vista a lograr cierto efecto.

Toda creación plástica hace referencia a la sensibilidad, y el cuadro manifiesta la vida interior del artista. El arte figurativo utiliza un intermediario: personaje, paisaje, naturaleza muerta, para provocar en el espectador una disposición espiritual que le permita experimentar la emoción que dio origen al cuadro. En el arte abstracto falta la mediación de las figuras naturales inmediatamente inteligibles, pero la voluntad de comunicación es la misma.

El arte abstracto es pues ante todo un arte de la emoción, como lo es también el arte figurativo, pero lo es de manera distinta. La abstracción plástica supone que el espectador podrá ser directamente conmovido por una disposición de formas y colores que no despiertan en él

(Pasa a la pág. 11)

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

*Doctor Nabor Carrillo.*

Secretario General:

*Doctor Efrén C. del Pozo.*

### REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

*Jaime García Terrés.*

Coordinador:

*Henrique González Casanova.*

Jefe de redacción:

*Juan Martín.*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

### PATROCINADORES

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





# LA FERIA

DE

# LOS DIAS

muchas de mayor o menor antigüedad, continúan vigentes, pero aún sin efecto, en el número quincuagésimo quinto!

NUEVA COLECCION

**A**LFONSO REYES ha inaugurado, con una limpia edición —diseñada por A. A. M. Stols— de *Las aventuras de Pánfilo*, una nueva colección que de-



de la situación de Inglaterra en 1705, cuya difusión levantó las airadas protestas de sus contemporáneos.

HROSVITHA

**M**ÁS INTERESANTE es la información que sobre Hrosvitha brinda por casualidad uno de los últimos números de *The New Yorker*. Información según la cual, Hrosvitha no sólo fue una monja del siglo décimo, nació en Gandersheim, está clasificada cronológicamente como la primera mujer poeta al norte del Mediterráneo y el segundo poeta (a secas, sin distinción de género) reconocido de Alemania, y escribió las primeras obras dramáticas desde el ocaso del teatro romano; también se nos hace saber que esta monja extraordinaria cuenta con un club neoyorkino dedicado a su memoria e integrado por respetables damas bibliófilas, que su aptitud para inventar palabras enriqueció la lengua latina, y que el *Pafnuncio* en cuestión fue representado en el Savoy Theatre, de Londres, en 1914, con la intervención de Ellen Terry. “Sus obras de teatro —se agrega— revelan un criterio demasiado amplio si se recuerda que son debidas a la pluma de una religiosa. Los celtas llamaban a Hrosvitha *La Safo alemana*”.

—J. G. T.



OFERTA

**L**A NOUVELLE REVUE FRANÇAISE acaba de anunciar, en sus ejemplares de julio, la próxima publicación en sus páginas, de un cuento de Juan Rulfo, “Anacleto Morones”. De cumplirse dicha formal oferta, el joven escritor de Jalisco se convertirá en el primer autor mexicano aceptado por los editores de aquella revista. Al menos dentro de su época reciente, que se inició en 1953 y que duplicó el primer adjetivo de su famoso nombre, trocándolo de allí en adelante, aunque con escasa convicción, en *Nouvelle Nouvelle*...

PROMESAS INCUMPLIDAS

**D**E CUMPLIRSE, digo. Y no sin razón. Porque hay ciertas colaboraciones que nos han venido siendo prometidas por la N. R. F. (o en rigor, N. N. R. F.) por espacio de varios años y cuya publicación impiden, presumiblemente, ocultos motivos, ya que hasta la fecha se mantienen inéditas. “Fragmentations”, de Artaud, fue anunciada, por ejemplo, en el tercer número; “Carnets”, de Marcel Proust, en el cuarto; “Journal littéraire”, de Léautaud, en el cuarto; “Situation de George Trakl”, de Heidegger, en el vigésimo. ¡Y todas estas promesas, con otras



nomina “La Flecha”. Tales aventuras constituyen un fragmento de la novela *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, van precedidas de una “Noticia” y de una “Explicación”, del propio Reyes, y han sido calificadas “como el mejor cuento de espantos que se conoce en la literatura española”. Unas líneas especiales nos avisan que “la Flecha” incluirá próximamente otros dos títulos, a saber: *El panal rumoroso* o *La redención de los bribones*, de Bernard de Mandeville, y *Pafnuncio*, de Hrosvitha.

FICHA ERUDITA

**E**L LECTOR IMPACIENTE puede hurgar en las enciclopedias, en busca de algunos datos que le iluminen la personalidad de Mandeville y el carácter de su obra. Descubrirá, así, que Bernard de Mandeville (no confundirlo con Jehan, o Sir John, el problemático viajero medieval) fue un filósofo inglés cuya vida quedó repartida entre el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII, y que *El panal* es un sátira política acerca



# BIBLIOTECA AMERICANA

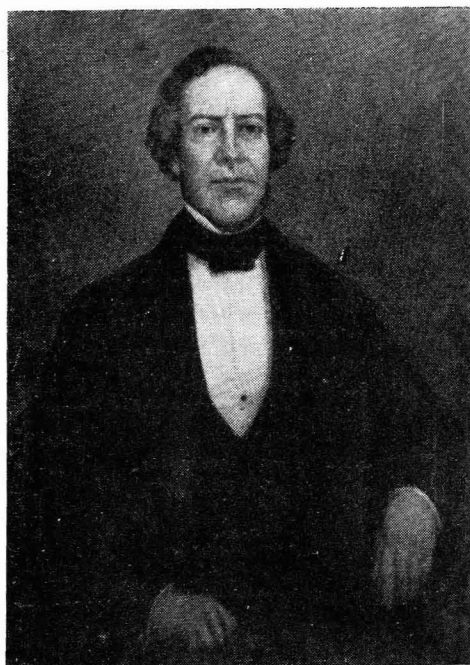
**L**A INVESTIGACIÓN biográfica sobre don Manuel Eduardo de Gorostiza, puede considerarse casi completamente agotada... hace que el biógrafo actual no pueda aducir casi ni un solo dato nuevo, ni un detalle desconocido, ni un documento ignorado", escribía Mario Mariscal en el prólogo de *Indulgencia para todos*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1942 (Biblioteca del Estudiante Universitario, N° 37), pp. vii-viii. Sin embargo, el propio Mariscal aportó algunos, en especial sobre la introducción de la litografía en México (gracias al empeño de Gorostiza) "como pudo afirmarlo por primera vez don Angel Núñez Ortega, y probamos más por extenso María Esperanza Aguilar, en su excelente *Estudio bio-bibliográfico de Don Manuel Eduardo de Gorostiza* [México, 1932], y el que esto escribe [Mariscal], en su *Historia de la Litografía en México*" (p. xv). Desde el *Discurso* de Roa Bárcena en el Liceo Hidalgo (17 de enero de 1876) y sus *Datos y apuntamientos para la biografía de Manuel Eduardo de Gorostiza* (México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1870) suele citarse el ofrecimiento de servicios que Gorostiza, residente en Londres, hizo al Gobierno de México el 10 de julio de 1824. Allí se asienta su calidad de mexicano por nacimiento y por intención; en septiembre del mismo año obtuvo su primer destino diplomático. Nueve años más tarde llega a Veracruz, ciudad en la que había nacido el 13 de octubre de 1789. A su regreso, se incorpora definitivamente a la historia civil (y militar) de México, hasta su muerte, 23 de octubre de 1851.

¿Por qué tanta insistencia en lo biográfico del autor? Que se nos perdone esta explicación: por más que los servicios diplomáticos y civiles, y las campañas militares hagan de Gorostiza un ciudadano distinguido y un héroe de la patria, su obra literaria, distanciada de México, aleja hoy al autor. La crítica quiere acercarlo a fuerza de biografía guerrera. Otra explicación: Gorostiza, hijo de gobernador español, parte de México muy niño, a los cuatro años. Vive las postrimerías coloniales y las luchas por la independencia en la metrópoli ("mi patria adoptiva"); ahí toma parte en la vida militar y política, lucha contra la invasión francesa, después contra el absolutismo y es desterrado. Ya en Londres se acuerda de México ("ausente treinta y un años hace, de mi verdadera patria") y le ofrece sus servicios como "mexicano". La conversión parece muy repentina. Los historiadores insisten en lo biográfico como para demostrar su buena fe con los servicios diplomáticos y patrióticos que luego desempeñó. Véase, por ejemplo, *Don Manuel Eduardo de Gorostiza y la cuestión de Texas*, documentos históricos precedidos de una noticia biográfica por Antonio de la Peña y Reyes, México, Publicaciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1924, 206 pp. (*Archivo Histórico Diplomático Mexicano*, N° 8). Parece que el público no está aún satisfecho; un columnista muy leído llamó recientemente a Gorostiza "el romántico español" y le dedicó este párrafo

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ  
(*Excelsior*, México, 29 de julio de 1957, sección B, p. 1):

Manuel Eduardo de Gorostiza fue de aquellos liberales que, aburridos de la niebla inglesa y del exilio junto al Támesis, un buen día abordaron navío y desembarcaron en México, en la primera mitad del siglo pasado. Ya había escrito entonces la obra por la cual lo recordan los textos escolares: *Contigo, pan y cebolla*. En México alcanzó a escribir todavía un *Don Bonifacio*, de cuya factura, si grata, nadie tiene ya memoria.

El texto es significativo y fue escrito a propósito de la publicación del *Teatro selecto*: Edición, prólogo y notas de Armando de María y Campos, México, Editorial Porrúa, S. A., 1957, xxiii-331 pp. (*Colección de Escritores Mexicanos*, N° 73), en el que se incluyen *Indulgencia para todos* (Madrid, 1818), *Don Dieguito* (Madrid, 1820) y *Contigo, pan y cebolla* (Londres, 1833). El párrafo es conciso: en él afloran todas las resistencias, no formuladas nunca públicamente, contra Gorostiza y su obra. Su adhesión a Mé-



Gorostiza— "héroe de la patria"

xico parece fortuita y México no aparece, de manera ostensible, en su teatro. Graves cargos en días fogueados de nacionalismos hispánicos.

Grave es sin duda que el escritor no viva en su patria y que la obra se resienta de eso. Más grave aún que los insularismos (y peninsularismos) actuales prejucien nuestra mirada: nos hagan ver con frialdad o desdén patriótico a hombres y obras que gozaron de un ámbito, de una época menos nacionalista. Bello, Mora, Irisarri, Valle, Rocafuerte, Gorostiza, fueron hombres de muchas patrias o de una patria más ancha; nunca traicionaron su íntimo ser hispánico. A este respecto cabe señalar la urgencia de una biografía de Gorostiza que no descuide su actuación española (como militar, político y autor teatral), su relación con los emigrados liberales en Londres (colaboraciones literarias en sus revistas; las hay también en periódicos ingleses) y su gestión diplomática: la documentación de la Secretaría de Relaciones Exteriores de

México se ha aprovechado muy bien, pero no exhaustivamente (véase la obra de Carlos Bosch García, *Problemas diplomáticos del México independiente*, México, El Colegio de México, 1947, pp. 133, 146-173, y 224). Conviene examinar también los legajos correspondientes a su hijo Eduardo, agregado a la Legación Mexicana desde 5 de octubre de 1830 "sin sueldo ni gratificación alguna" y adscrito a la carrera diplomática hasta 1851 (Archivo de la Secretaría, L-E-1171, L-E-1763 y L-E-1800).

El prólogo, la nota biográfica y la nota bibliográfica del *Teatro selecto*, recientemente publicado, hacen suponer que Armando de María y Campos, actual poseedor de gran parte del archivo de Gorostiza, y autor de unos 25 artículos sobre *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo* (*El Nacional*, México, entre el 14 de junio y el 6 de diciembre de 1952) es el biógrafo esperado. Amante del teatro y acucioso investigador, no le será difícil lograr la tarea.

Dos épocas de la vida de Gorostiza no están registradas con puntualidad; sólo hay referencias de su carrera militar en España y de su actuación en Churubusco, no documentos: los archivos de Guerra de España y de México pueden proporcionarlos. La época de Londres ha sido historiada accidentalmente por Vicente Llorens Castillo en *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, El Colegio de México, 1954, 382 pp. (Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N° III). Por él sabemos que "colaboró con Mora en la *Crónica* en sus dos etapas; redactó con Mora y Mejía *El Correo General de Madrid* (1820-1821)", en vísperas de salir al destierro (pp. 30-31); que tuvo amistad con el poeta Thomas Campbell, director del *New Monthly Magazine*, p. 38; de la edición de su *Cartilla política*, p. 144; de su *Galería en miniatura de los más célebres periodistas...*, p. 244; de sus colaboraciones en el *New Monthly Magazine*, Londres, 1824: *Secrets of the modern Spanish Inquisition* y *On the modern Spanish theater*, pp. 305-306; amén de otras referencias en las pp. 41, 165, 218, 279, 287, 290 y 307, y de su fotograbado frente a la p. 305. El lugar que ocupa Gorostiza en esta obra es una prueba en contrario "a las relaciones nada cordiales en general, entre españoles e hispanoamericanos" de la emigración, que ha querido ver José F. Montesinos en su elogio a Llorens Castillo (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, julio-septiembre de 1955, año IX, N° 3, p. 286). Los emigrados españoles de todos los tiempos han hecho causa común con los americanos libres, y éstos han recibido con gratitud "los rudimentos de su atropellada educación" proporcionada por aquéllos. No hay que hacer guerra en el mismo pecho; así lo comprendía José Joaquín de Mora al escribir la apología de Gorostiza (*Correo Literario y Político de Londres*, 1º de julio de 1826, tomo I, N° III, p. 214):

Ciudadano, y funcionario de una República poderosa, su nombre figurará con honor entre los de los Americanos que dedican sus facultades intelectuales al cultivo de las letras, y los Mexicanos lo contarán con orgullo en el número de los que ilustran a su patria, demostrando que puede figurar dignamente en el catálogo de las naciones cultas.



# 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.

ESTA  
REVISTA  
NO

tiene agentes  
de  
suscripciones



UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

## FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.  
México 12, D. F.



Con la aparición de 23 OBRAS de extraordinario interés cultural celebra el Fondo de Cultura Económica su 23 Aniversario, entre ellas:

SOR JUANA INES DE LA CRUZ: Volumen iv y último de sus *Obras Completas*: Comedias, sainetes y prosas; *Los Manifiestos Políticos*, volumen iv de la colección Documentos para la Historia de la Revolución Mexicana; GUADALUPE AMOR: *Yo soy mi casa*, (Novela. vol. 35 de Letras Mexicanas); OCTAVIO PAZ: *Piedra del sol* (Poema, plaquette); LEOPOLDO ZEA: *América en la Historia*; H. READ: *Imagen e Idea* (Brev. 127 Arte) LAURETTE SEJOURNE: *Pensamiento y Religión en el México Antiguo* (Brev. 128. Religión y Filosofía); G. D. H. COLE: *Introducción a la historia económica*. (Brev. 129. Psicología y Ciencias Sociales); F. TAYLOR: *Los Alquimistas* (Brev. 130. Ciencia y Técnica); J. CORONA NUÑEZ: *Mitología Tarasca*; E. W. ZIMMERMANN: *Recursos e industrias del Mundo*; WERNER JAEGER: *Paideia* (Cuarta edición en un solo volumen); HAMILTON, MADISON y JAY: *El Federalista* (2ª Ed.)

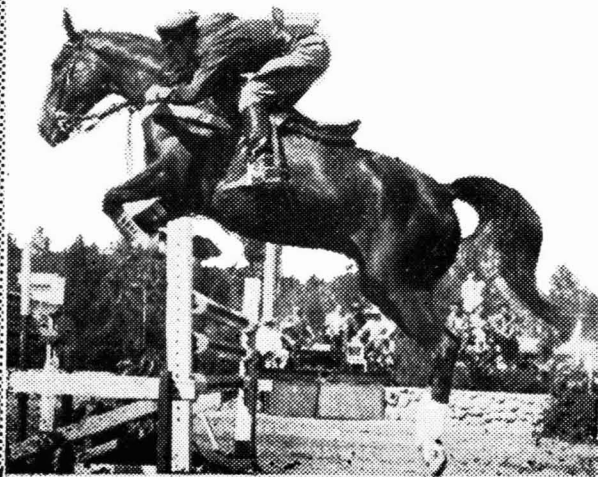
Solicite informes y folletos al Teléfono 24-89-33

## AZUCAR

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

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

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



Steele

LA NUEVA LINEA DE MUEBLES  
DE ACERO PARA OFICINA "3000"

LA  
MEJOR  
DEL  
MUNDO...



Porque:

- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocetes laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto esbelto y elegante. Tiraderas embutidas.
- Tienen charolas de descanso reversibles, con compartimientos para utensilios en una de sus caras y cubierta de linóleo en la otra.
- Todas las gavetas son totalmente embaldosadas.
- Son acabados en cuatro bellísimos colores claros a escoger: verde primavera, azul cielo, café arena y gris perla.

Cada una de las unidades es un modelo tanto en presentación como en funcionamiento, habiéndose incorporado en su construcción todos los adelantos técnicos en la manufactura de muebles y muchas características exclusivas, siendo además "Supremizados" proceso exclusivo que los preserva del óxido y multiplica su duración. Venga y admírelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA  
AV. JUAREZ Y BALDERAS  
MEXICO 1, D. F.



CAJAS  
FUERTES

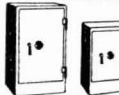
Contra  
ROBO  
Contra  
INCENDIO

Steele

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.



# PROMEXA, S. A.

AV. JUAREZ 42 B DESP. 404 MEXICO 1, D. F.

Promexa

TELEFONOS

18-35-54 21-37-12 18-56-23

Apartado postal 7537

CABLE ADDRESS

"OMEXA"

All codes

Pone a disposición de ustedes las líneas de:

## CHIRANA:

Equipos de rayos X (todos los tipos).

Equipos dentales.

Mesas de operación.

Lámparas.

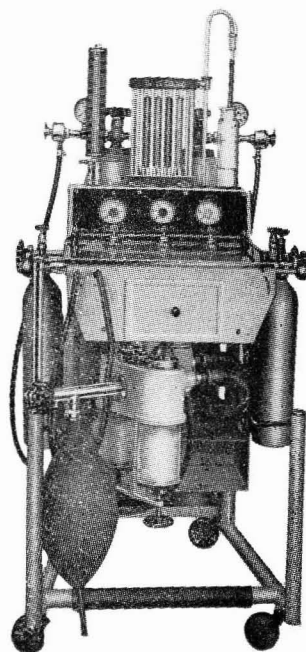
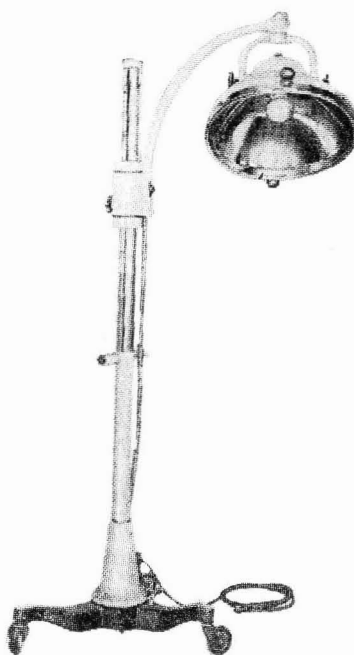
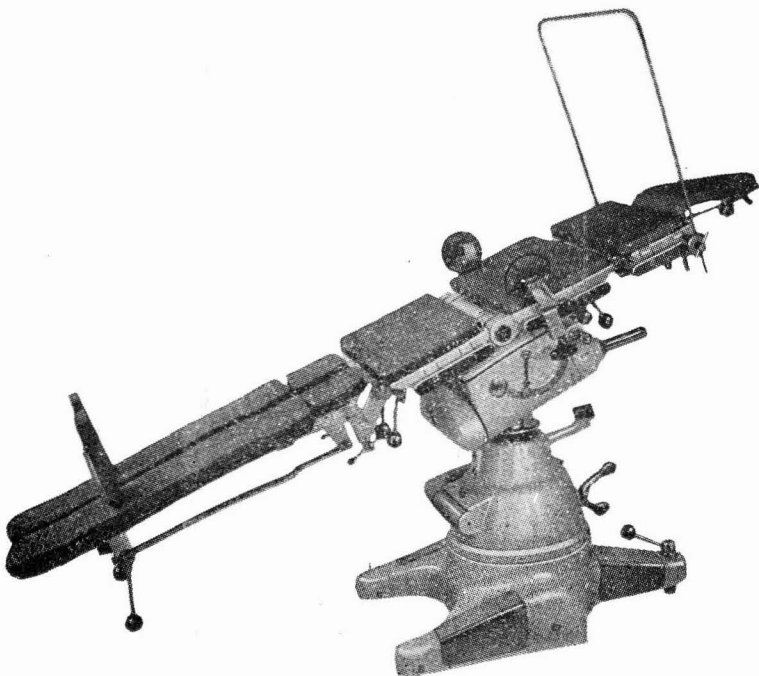
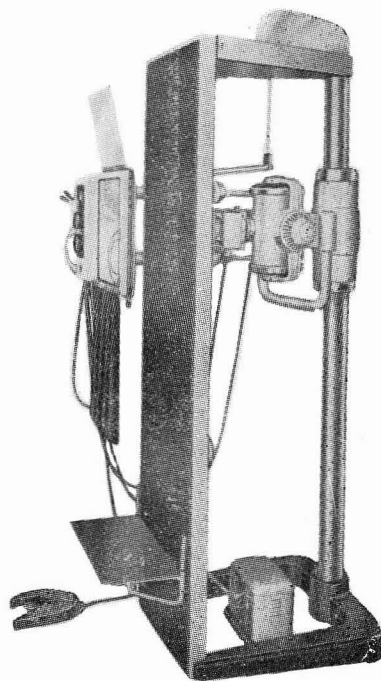
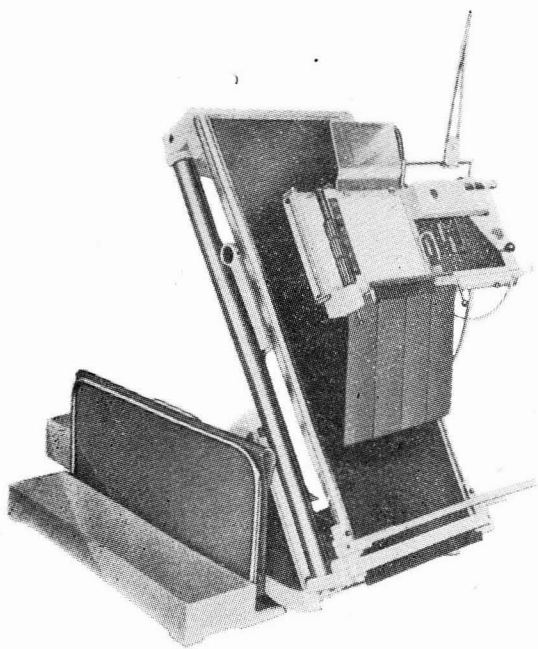
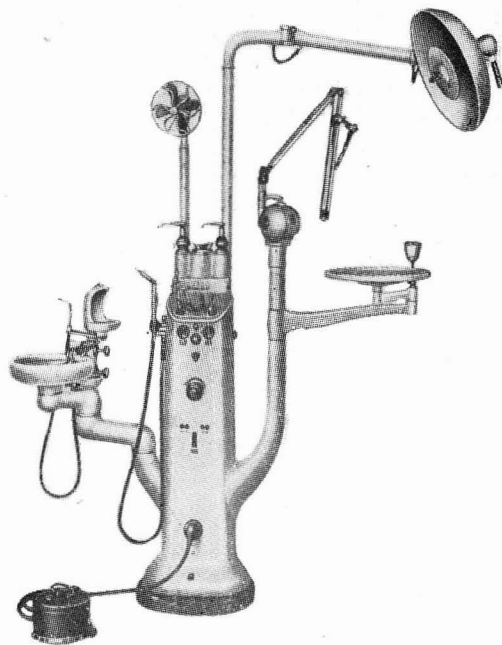
Cirugía eléctrica en general.

Esterilización.

## CHIRON:

Instrumental médico general.

Instrumental dental general.

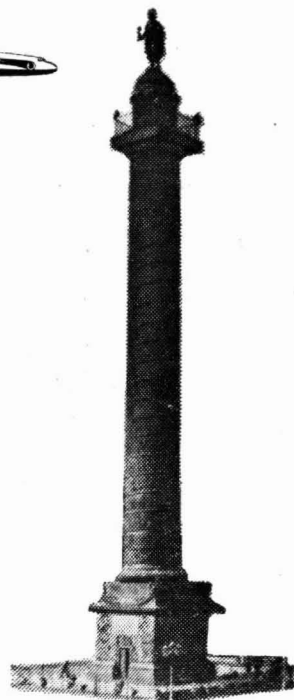


ADMINISTRACION  
Y  
PUBLICIDAD  
EN  
ESTA REVISTA

TACUBA 5

Palacio de Minería

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



los  
viajes  
instruyen...

Nunca podrán los libros, darle un conocimiento tan vivo, tan real del nacimiento y desarrollo de la cultura del mundo, como una visita al Continente que fué su cuna.

Viva la historia de París en sus Museos, admire en Roma las más antiguas y grandiosas obras arquitectónicas. Y en toda Europa siga los pasos de la evolución intelectual del hombre!

Vuele a Europa por AIR FRANCE, la línea aérea que le ofrece el viaje más rápido... más cómodo... más económico.

Ahórrese las largas escalas, los gastos y molestias que éstas ocasionan.

AIR FRANCE lo lleva más pronto a Europa, lo que significa una positiva economía para usted! AIR FRANCE a la vanguardia del progreso.

A LA VANGUARDIA DEL PROGRESO

**AIR FRANCE**

la red aérea más extensa del mundo.



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



El único Fraccionamiento de  
México que cuenta con:

- SUPERMERCADO
- CAMIONES
- TROLEBUSES
- AGUA PROPIA
- UNIVERSIDAD
- GOLFITO
- PARQUES PUBLICOS
- TELEFONO GARANTIZADO

SOBRE LA AVENIDA UNIVERSIDAD  
CONTIGUO A LA C. U.

14-85-00 y 14-72-79





# Cuauhtémoc

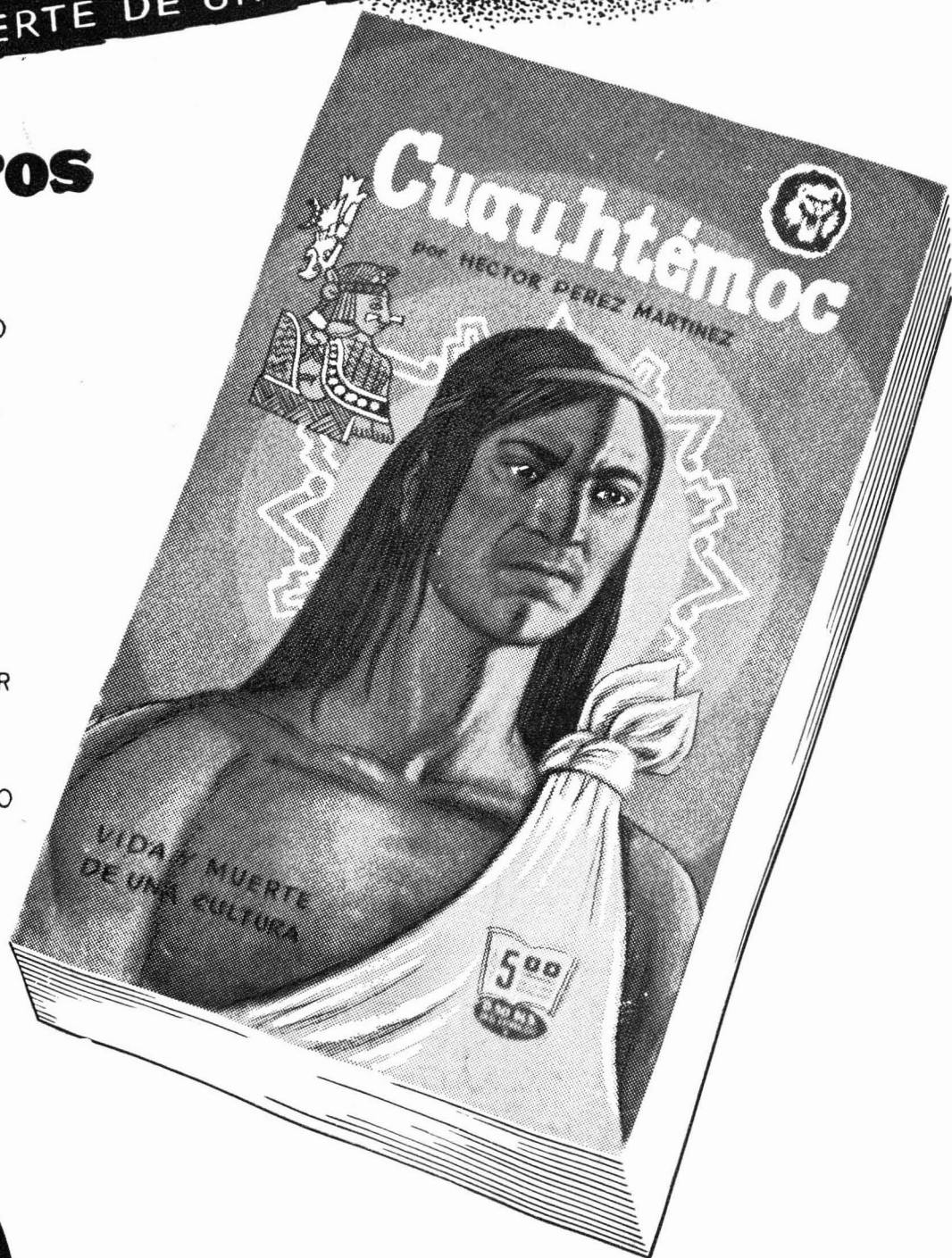
VIDA Y MUERTE DE UNA CULTURA

## Populibros

### "LA PRENSA"

INCORPORA A SU SELLO  
EDITORIAL UN  
VIGOROSO RELATO DE  
AQUELLOS DIAS  
DESCRITOS  
VIVIDAMENTE POR LA  
INSIGNE PLUMA DEL  
ESCRITOR

HECTOR PEREZ MARTINEZ,  
QUIEN NOS HACE VIVIR  
INTENSAMENTE LA  
EPOPEYA DE LA  
CONQUISTA DE MEXICO



TAMAÑO BOLSILLO  
**se venden EN TODAS PARTES**



# a su medida ...nomáaas !!

Cuál es la medida de su ambición? Una flotilla de flamantes "turismos" para transportar pasajeros? Un sitio de automóviles? En sus manos está la llave de su fortuna...! EL SORTEO DE DIEZ MILLONES colmará sus ambiciones...!



16 DE SEPTIEMBRE

con una serie

## 10 MILLONES

- PRIMER PREMIO
- 1 PREMIO DE 10 MILLONES
  - 1 PREMIO DE 3 MILLONES
  - 1 PREMIO DE MEDIO MILLON
  - 3 PREMIOS DE \$100,000\*
  - 8 PREMIOS DE 50,000\*
  - 12 PREMIOS DE 25,000\*
  - 25 PREMIOS DE 10,000\*
  - 382 PREMIOS DE 5,000\*

ENTERO \$1,000.00  
VIGESIMO \$50.00

**2** REINTEGROS

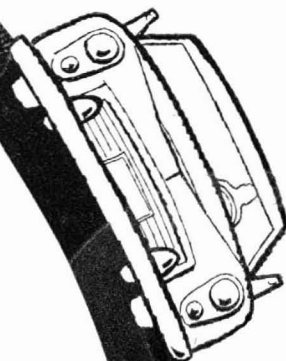
más aproximaciones y terminaciones

## 15 MILLONES

con serie y media

- CON SERIE Y MEDIA 15 MILLONES
- CON SERIE Y MEDIA 4 1/2 MILLONES
- CON SERIE Y MEDIA \$750,000\*
- CON SERIE Y MEDIA 150,000\*
- CON SERIE Y MEDIA 75,000\*
- CON SERIE Y MEDIA 37,500\*
- CON SERIE Y MEDIA 15,000\*
- CON SERIE Y MEDIA 7,500\*

Media serie extra  
\$500.00



...HAY UNA FORTUNA A SU MEDIDA EN ESTE AÑO TALISMAN...!

LOTERIA NACIONAL



# EL TOCHTECOMATL: TAZON DEL CONEJO

EL OFICIO del sacerdote del dios dos conejos consistía en lo siguiente: reunía a todos los cuatrocientos conejos, a ninguno olvidaba; allí los presidía el llamado *Patécatl*, que era tenido como su jefe.

En seguida colocaban el tazón del conejo y allí ponían el pulque de cinco, que llamaban pulque divino. Luego sacaban la figura de *Patécatl*, colocaban tubos de caña allí en el pulque divino. Aunque eran doscientos tres tubos de caña, sólo uno estaba perforado.

Y habiéndolos colocado, en seguida se hace el baile, van dando vueltas alrededor del tazón los cuatrocientos conejos. Van hacia el pulque divino, mucho allí se aglomeran, quieren ver quién descubrirá la caña agujereada; y al que ha cogido el tubo perforado, luego todos lo dejan.

Solo éste se queda bebiendo el pulque sagrado; cuando ya se ha embriagado, luego todos se van.

(Códice Matritense del Real Palacio, fol. 258 v.)



## EL TOCHTECOMATL: TAZON DEL CONEJO

UN JUEGO RITUAL DE LOS NAHUAS

Por Miguel LEON PORTILLA

Dibujos de Alberto BELTRAN

RESULTA difícil comprender desde el punto de vista de nuestra llamada "cultura occidental", formada por elementos de tan variadas procedencias, a veces faltos de integración y de un último sentido unificador de la existencia, cuál era el ambiente cultural en el que se movía el hombre náhuatl prehispánico. Por una parte, la profunda religiosidad de los nahuas al teñir y matizar todos los aspectos de su vida, comunicaba de hecho a su acción y su pensamiento un auténtico sentido de unidad. Por otra, la educación náhuatl plasmada en la *ixtlamachiliztli* o "acción de dar sabiduría a los rostros", se encargaba luego de transmitir a los nuevos seres humanos, desde pequeños, ese supremo intento de hallar en todo un sentido coherente con su arraigada visión religiosa del mundo.

Así es como su simbolismo religioso reflejado primero en sus artes y en su poesía, en sus "flores y cantos", llegó a ser también la inspiración de todas sus creaciones culturales y de todas las instituciones de su vida familiar y social. Porque no sólo las supremas manifestaciones de su cultura como la educación, la moral, el arte, el derecho, el calendario, la filosofía, la guerra, la agricultura, etc., estaban hondamente matizadas por los grandes ideales de la visión náhuatl

del mundo. El impulso unificador llegó asimismo hasta las diversas formas de juego y diversión, que poseían siempre un manifiesto carácter simbólico. A su modo vio e interpretó esto fray Juan de Torquemada, cuando a propósito del *tlachtli* o juego de pelota, escribió:

no jugaban pelota sin hacer primero ciertas ceremonias y ofrendas al ídolo del juego; de donde se verá cuán supersticiosos eran, pues aun hasta en las cosas de pasatiempo tenían tanta cuenta con sus ídolos.<sup>1</sup>

Pero esto que Torquemada califica de superstición, en realidad muestra y confirma una vez más lo dicho un poco antes: el sentido unificador de la religión náhuatl era tan hondo y extendido que llegó a hacerse también presente hasta en los mismos juegos y diversiones.

Sin embargo, no hay que pensar que por esto los juegos perdían su carácter de esparcimiento, destinados a dar solaz y alegría a quienes participaban en ellos. Los textos y los testimonios recogidos a raíz de la Conquista nos muestran la pasión con que buscaban los nahuas esta clase de diversiones. Tan sólo que entre ellos el jugar y divertirse no implicaba prescindir por un momento de los ideales de su cultura. La misma diversión, todo

lo agradable que se quiera, poseyendo un hondo sentido simbólico y ritual, servía por tanto como factor de integración del hombre náhuatl dentro de su forma peculiar de pensar y vivir.

Entre los varios juegos y diversiones practicadas por los nahuas, se habla con frecuencia de su "juego de pelota" (*tlachtli*), así como del famoso *patolli*, que como se sabe, guardaba cierta semejanza con nuestro juego de la oca. Hay también en los cronistas numerosas descripciones del juego conocido como "el volador", que hasta la fecha se repite cada año en algunos lugares como el Tajín, en Papantla, Ver., así como acerca de las danzas de "los matachines" y de los numerosos géneros de suertes que hacían prestidigitadores y saltimbanquis, como hoy anacrónicamente podríamos llamarlos.<sup>2</sup> Sin embargo, al lado de estos juegos mejor conocidos, existieron también entre los nahuas otros casi por completo olvidados, no obstante que hay abundante material en el que pueden ser estudiados.

Junto con estas líneas se presenta ahora la relación indígena acerca de uno de esos juegos rituales, que hasta ahora, según creemos, no ha sido dado a conocer. Encontramos esta descripción en la documentación náhuatl recogida por Sahagún de labios de los indígenas de Tepepulco en la región de Tezoco. Así como éste, se mencionan y describen allí otros varios juegos que merecen también especial

atención. Aquí vamos a referirnos tan sólo al llamado *Tochtecomatl*: "tazón del conejo". La traducción que se da del texto original pretende reflejar hasta donde es posible los giros y matices propios de la descripción en náhuatl.

Se trata de un juego en el que tomaban parte quienes tenían a su cargo los templos de los dioses del pulque. Podían participar en él muchos a la vez, ya que en realidad se quería simbolizar allí la presencia de los llamados "cuatrocientos conejos", o sea las numerosas divinidades relacionadas con el pulque. Presidía el juego ritual un sacerdote dedicado al culto del dios *Patécatl*, que por esto recibía el mismo título. Entre sus atribuciones estaba precisamente la de organizar estos juegos.

Se evoca en el *Tochtecomatl* o "tazón del conejo" la famosa leyenda del descubrimiento del pulque por obra de *Mayahuel*, *Patécatl* y otros más. Sahagún, aprovechando los informes en náhuatl que recogió acerca de esta antigua tradición, la resume así en pocas palabras:

era mujer la que comenzó y supo primero agujerar los magueyes, para sacar la miel de que se hace el vino, y llamábase *Mayahuel*, y el que halló primero las raíces que echan en la miel se llamaba *Patécatl*.

Y los autores del arte de saber hacer el pulque, así como se hace ahora se decían *Tepustecatl*, *Quatlapanqui*, *Tilloa*, *Papastac*, *Tzocaca*, todos los cuales inventaron la manera de hacer el pulque en el monte llamado *Chichinauhia*... y hecho el vino convidaron los dichos a todos los principales, viejos y viejas, en el monte que ya está referido, donde dieron a comer a todos y de beber del vino que habían hecho, y a cada uno estando en el banquete dieron cuatro tazas de vino, y a ninguno cinco por que no se emborrachasen.

Y hubo un *cuexteco*, que era caudillo y señor de los *cuexteca* que bebió cinco tazas de vino, con las cuales perdió su juicio y estando sin él echó por allí sus *mactles*, descubriendo sus vergüenzas, de lo cual los dichos inventores del vino, corriendo (se) y afrentándose mucho, se juntaron todos para castigarle; empero, como lo supo el *cuexteco*, de pura vergüenza se fue huyendo de ellos con todos sus vasallos y los demás que entendían su lenguaje, y fuéronse hacia *Panotlan*, de donde ellos habían venido... Y así (por esto) por injuriar a algún alocado (los nahuas) le llamaban de *Cuextécatl*, diciendo que él también había bebido cinco tazas del vino, y que las acabó de beber sin dejar gota, y que por esto andaba como borracho.<sup>3</sup>

Era, pues, la expresión "pulque de cinco", —usada en el texto en el que se describe la fiesta y el juego del *Tochtecomatl* o "tazón del conejo"— una forma de aludir al pulque que embriaga, como sucedió en el caso de los *cuextecas* o *huastecos* de la leyenda. Y no deja de haber una cierta gracia picaresca en la forma de evocar en el juego la antigua leyenda: va a beberse el "pulque de cinco", el pulque que embriaga, pero esto tan sólo será privilegio de uno de los "cuatrocientos conejos", o estudiantes para sacerdotes de los dioses del pulque. Se organiza la danza durante la noche, tal vez al resplandor de la luna, en la que según otro mito, está precisamente dibujada la figura del conejo. En el centro de algún patio o explanada se coloca el "tazón del conejo", junto con la imagen del dios *Patécatl*. El tazón está lleno del "pulque de cinco". En él se ponen numerosos tubos de caña para poder beber el pulque. Pero de todos los tubos tan sólo uno está perforado. Los demás por mucho que ávidamente se chupen, estando obstruidos, no permitirán el paso del pulque.

Por esto todos los "conejos" terminándose el baile, a la señal convenida van



hacia el pulque divino, y con gran tumulto, se empeñan en descubrir la caña agujereada. El que por fin la hace suya, es en realidad el vencedor del juego. Respetando su triunfo, todos lo dejan. Es

## HOMBRE, MUNDO Y CONOCIMIENTO...

PENSAMIENTOS DE GOETHE

Nunca se va más lejos que cuando no se sabe a dónde. *Afinidades electivas*.

A veces, nuestro destino se parece a un árbol frutal en invierno. ¿Quién va a pensar ante su triste aspecto que esas rígidas ramas y espinosas ramillas reverdecen con la primavera, florecerán y hasta darán fruto? Sin embargo, lo esperamos, lo sabemos. *Años de aprendizaje de W. M.*

Al parecer, la naturaleza humana no puede soportar demasiado tiempo una resignación absoluta. Tiene que renacer la esperanza y, con ella, recomenzar la actividad, en la que, si bien se mira, se va verificando la esperanza en todo momento. *A Reinhard*, 1807.

Quien no ha comido el pan entre lágrimas, quien no ha velado noches afligidas, llorando sobre su cama, no os conoce, potencias celestiales.

*Harpiristas*.

Lo que pasa con los genios es que los hombres permiten a uno lo que no se permiten entre sí; esto es, que, por una vez, haya uno que pueda ser lo que él quiere y apetece. *A Riemer*, 1813.

Porque yo he sido un hombre, lo que quiere decir: un luchador. *Diván oriental-occidental*.

Interesa el hacer, no lo hecho.

*Xenias*, 2.

Por naturaleza, no hay defecto que no pueda derivar en virtud, ni virtud que no pueda dar en defecto. Estas últimas son las más peligrosas. *Años de aprendizaje de W. M.*

Quien no sepa desesperar, que no viva; lo que más odio es entregarse cobardemente. *A Müller*, 1824.

privilegio suyo quedarse bebiendo el "pulque de cinco" ante la mirada tal vez un poco envidiosa de los otros jóvenes, a quienes —como se sabe—, les estaba rigurosamente prohibido beber pulque, fuera de este juego ritual.<sup>4</sup>

Tal es la trama del *Tochtecomatl*, "tazón del conejo", auténtico ejemplo del modo como se aunaban en el mundo náhuatl prehispánico la leyenda, el rito y aun la misma diversión, dando al individuo la posibilidad de moverse siempre dentro de su propio ambiente cultural y de su propia y unificada visión del mundo.

### NOTAS

1 Torquemada, Fray Juan de, *De los Veintitún libros rituales y Monarquía Indiana*, 3ª ed. copia de la 2ª, Madrid, 1723, t. II, p. 553.

2 Véanse los textos paleografiados y traducidos por el doctor Garibay acerca de juglares y saltimbanquis entre los nahuas, en: "Paralipómenos de Sahagún", revista *Tlalocan*, vol. II, N° 3, México 1947, pp. 235 y ss.

3 Sahagún, fray Bernardino, *Historia General de las cosas de Nueva España*, edición preparada por el doctor Garibay, 4 vols., Porrúa, México 1956, t. III, pp. 210-211.

4 En varias ocasiones se refieren los textos y cronistas a esta prohibición impuesta a los jóvenes de beber *octli* o pulque. Véase, p. e. Sahagún, *Op. cit.*, t. I, p. 120.

Siempre será verdad: limitarse, necesitar, de verdad, un objeto Único, pocos objetos; por lo mismo, amarlos de verdad, apegarse a ellos, aplicarlos en todas ocasiones, identificarse con ellos; esto es lo que hace al poeta, al artista, a los hombres. *A Fr. von Stein*, 1776.

Quiero ser señor, sólo el que se niega a sí mismo totalmente, es digno de señorear y puede señorear. *Diario*, 1780.

En literatura es frecuente el caso en que el odio sustituye al genio, y en que talentos menores toman apariencias de algo al erigirse en representantes de un partido. También en la vida hay un montón de personas que no poseen carácter bastante para poder estar solos; se acogen a un partido, y se sienten fortalecidos y empiezan a destacar. *A Eckermann*, 1831.

El que quiera hacer algo para el mundo, que no se meta dentro. *A Müller*, 1820.

Sólo la vida exterior estimula la vida interna, no la seca especulación, que no hace sino sorber sus jugos. *A Schmidt*, 1801.

Contenido sin método, entusiasmo nada más; método sin contenido es sutillar en el aire; materia sin forma es saber apelmazado; forma sin materia, figuraciones vacías. *Para la teoría de los colores*.

Mediante este pésimo periodismo, que estética y críticamente toma casi siempre posturas negativas, se forma en la masa una especie de cultura a medias que para el talento creador viene a ser como una niebla perniciosa, como un riego venenoso que aniquila la fuerza productora del árbol, desde el adorno verde de las hojas hasta la más profunda médula y la más escondida fibra. *A Eckermann*, 1829.

(Traducciones de E. Imaz.)



# LAS BABAS DEL DIABLO

Por Julio CORTAZAR

Dibujos de José Luis CUEVAS

NUNCA se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina) sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, así, porque aquí el agujero que hay que contar también es una máquina (de otra especie, una Cónfax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa, con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara

a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse lesa cosquilla molesta del estómago.

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy

viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que sea.

Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del "si", ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la universidad de Santiago. Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas de madera tras de las cuales sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras la inestabilidad del tiempo en estos últimos años. Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. Eran apenas las diez, y calculé que hacía las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado), y cuando de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio pero en realidad es lo mismo) me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reportero, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra) pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Cónfax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre,





la luz sin diafragma ni 1/250. Ahora mismo (qué palabra, *ahora*, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplaba viento.

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja y, claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. De un salto me instalé en el parapeto y me dejé envolver y atar por el sol, dándole la cara, las orejas, las dos manos (guardé los guantes en el bolsillo). No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito.

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas. Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de la huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro.

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros —y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla— que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho en ese primer momento en que le leí la cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí), cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (el viento se llevaba las palabras, los apenas murmullos). Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil.

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana

(ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde.

Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto —pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche— y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paraguero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprensible pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles.

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora



aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole. (Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desfleadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y...) Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura. El resto era fácil porque estaba ocurriendo a cinco metros de mí y cualquiera hubiese podido medir las etapas del juego, la esgrima irrisoria; su mayor encanto no era su presente sino la previsión del desenlace. El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando con torpeza, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlona que lo seguiría hasta el final. O bien se quedaría, fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeinarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevárselo, a menos que él, con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo, el riesgo de la aventura, se animase a pasarle el brazo por la cintura y a besarla. Todo esto podía ocurrir pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose.

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo, porque la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro. Y sin embargo el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla. Un auto: como decir un farol de alumbrado, un banco de plaza. Nunca el viento, la luz del sol, esas materias siempre nuevas para la piel y los ojos, y también el chico y la mujer, únicos, puestos ahí para alterar la isla, para mostrármela de otra manera. En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo ese regusto maligno de toda expectativa. Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba, parecía como



cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. ¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero si ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. No tuve que esperar mucho. La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa. Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), preví la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretendían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pa-

sara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada. Podía ser así, podía muy bien ser así; aquella mujer no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico.

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química.

Lo podría contar con mucho detalle pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una

voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte se me importaba muy poco darle o no el rollo de película, pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedirselas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la opinión de que la fotografía no sólo no está prohibida en los lugares públicos sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado. Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás —con sólo no moverse y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envío barato. Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer. De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que leladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle. No sé por qué me había bajado del pretil, no sé bien por qué decidí no darles la foto, negarme a esa exigencia en la que adivinaba miedo y cobardía. El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insoportable, algo que tenía que romperse con un chasquido. Me les reí en la cara y eché a andar, supongo que un poco más despacio que el chico. A la altura de las primeras casas, del lado de la pasarela de hierro, me volví a mirarlos. No se movían, pero el hombre había dejado caer el diario; me pareció que la mujer, de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida.

Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso. Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo; sus tomas de la Conserjería y de la Sainte-Chapelle eran lo que debían ser. Encontré dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, una mala tentativa de atrapar un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero, y también la foto de la mujer rubia y el adolescente. El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era



tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta). Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil. La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar. Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. Estaba muy bien así; sin duda era la manera más perfecta de apreciar una foto, aunque la visión en diagonal pudiera tener sus encantos y aun sus descubrimientos. Cada tantos minutos, por ejemplo cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Norberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto; a veces me atraía la mujer, a veces el chico, a veces el pavimento donde una hoja seca se había situado admirablemente para valorizar un sector lateral. Entonces descansaba un rato de mi trabajo, y me incluía otra vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto, recordaba irónicamente la imagen colérica de la mujer reclamándome la fotografía, la fuga ridícula y patética del chico, la entrada en escena del hombre de la cara blanca. En el fondo estaba satisfecho de mí mismo; mi partida no había sido demasiado brillante, pues si a los franceses les ha sido dado el don de la pronta respuesta, no veía bien por qué había optado por irme sin una acabada demostración de privilegios, prerrogativas y derechos ciudadanos. Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo). De puro entrometido le había dado oportunidad de aprovechar al fin su miedo para algo útil; ahora estaría arrepentido, menoscabado, sintiéndose poco hombre. Mejor era eso que la compañía de una mujer capaz de mirar como lo miraban en la isla; Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza. En el fondo, aquella foto había sido una buena acción.

No por buena acción la miraba entre párrafo y párrafo de mi trabajo. En ese

momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea esa la condición de su cumplimiento. Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés* — y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla. El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia; se había alzado el cuello del sobretodo, parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe. Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. El chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces miró por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico y (cómo dudarlo ahora) en las palabras de la mujer, en las manos de la mujer, en la presencia vicaria de la mujer. Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retozos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir. Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amor esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno. Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, esa, ahí, donde se venían de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos es-

taban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que el lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratará el andamiaje de baba y de perfume. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico. Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, todavía un instante en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota.

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.

# LA PINTURA ABSTRACTA MODERNA

(Viene de la pág. 2)

ningún recuerdo afectivo ligado al objeto, ninguna relación con las cosas existentes anteriormente. El espectador se halla ante el cuadro como el oyente ante la música, que no le ofrece tampoco ninguna referencia a la naturaleza. (Hay muy poca música de imitación, y desde luego no es la mejor). El arte abstracto rompe así con los hábitos visuales, afectivos o intelectuales del espectador, acostumbrado a representaciones figurativas, incluso muy deformadas como sucede por ejemplo en el arte expresionista.

La esencia del arte abstracto reside pues en ese carácter inmediato de la comunicación espiritual, en ese modo de permanecer en el terreno afectivo sin hacer intervenir una realidad visible ya cargada de emoción en sí misma. La abstracción confía decididamente en el poder afectivo de la plástica: transcribe la emoción mediante formas que son creación pura, emanación directa de la emoción misma. Una línea puede ser un grito; también puede

tentado alcanzar a través de un intermedio: más audaz, más confiado en el poder de la pintura pura, el artista no figurativo hace de ella la fusión directa de dos sensibilidades mediante la acción de formas que no son sino factores emotivos. La poesía es la única realidad del arte abstracto.

Si el pintor abstracto no toma ya sus formas de ese "diccionario" que es la naturaleza, según la expresión de Delacroix, permanece sin embargo tan abierto como el pintor figurativo a todas las sensaciones y a todas las emociones que le aporta la naturaleza. Lo inspira como inspira al músico. Los poemas sinfónicos más paisajistas, los de Liszt por ejemplo, no pretenden reproducir un paisaje, sino crear en el oyente una emoción de la misma calidad que la suscitada por la contemplación de ese paisaje. Lamartine había dicho ya que "un paisaje es un estado de ánimo".

Un pintor puede estar poderosamente inspirado por la naturaleza y transponer esa inspiración en unas formas que no tengan ya semejanza alguna con los objetos que les dieron origen. La abstracción no rechaza la vida, pero substituye la vida del objeto exterior por la del objeto interiorizado que proyecta en el cuadro. La naturaleza no es representada y sin embargo está presente. Entre el objeto visible y el objeto interiorizado, subsiste un contacto que algunos artistas abstractos declaran en el título de la obra. Cuando Manessier pinta "Marée montante", "le Flot en baie de Somme" o "la Nuit", Estève la serie "les Métiers", o Bazaine "Ménagères au petit jour", no se trata de paisajes ni de escenas costumbristas. La impresión producida por la contemplación de la marea que sube, por las mujeres en el mercado, o los hombres trabajando, ha servido de punto de partida o de construcción esquemática inicial a estos artistas. El cuadro es pues el resultado de una impresión que no es consecuencia de una percepción inmediata de la realidad sino que ha sido elaborada en la memoria o en el inconsciente.

Pero el objeto visible no es en absoluto indispensable para la emoción original. Esta puede nacer sólo de la sensibilidad, de una disposición del alma provocada por una lectura, de la evocación de un verso, de un estado interno cualquiera como del sentimiento religioso, y el arte abstracto es la fuente de una profunda renovación del arte sagrado moderno.

La aventura del arte no figurativo ha brindado a los pintores todas las riquezas y también todos los riesgos de una libertad total. El rigor de la abstracción, al rehusar al artista la escapatoria del repertorio prefabricado de las formas materiales, le enfrenta inexorablemente al contenido de su vida interior. El arte no figurativo es lo opuesto a un lenguaje arbitrario: "Lo más importante en la forma, ha escrito Kandinsky, es saber si nace de una necesidad interior o no."

El arte abstracto, este lenguaje insólito, no deja de suscitar equívocos o de provocar las objeciones del "sentido común".

Los detractores del arte abstracto pretenden reducirlo a un arte decorativo, y el profano cae a menudo en esta confusión. El arte abstracto puede evidentemente ser un arte decorativo, y lo fue, por ejemplo en el arte musulmán o en el arte del tapiz. Pero sólo lo es cuando el artista se limita al juego de las formas sin comprometer su espíritu ni su sensibilidad, y se da por satisfecho de las relaciones bien logradas entre volúmenes y colores, en una palabra, cuando hay disminución de la tensión lírica y mengua de la vida interior. En este sentido, también el arte figurativo puede volverse decorativo y algunos grandes pintores modernos, Gauguin por ejemplo, no siempre han sabido sortear este escollo.

Se acusa también al arte abstracto de ser la negación del oficio pictórico tradicional y de abrir el camino a la impericia técnica: el mismo reproche ha sido dirigido en su tiempo a todas las escuelas modernas de pintura, desde el impresionismo, lo cual basta para restarle valor. En realidad, todos los pintores abstractos de valía habrían podido ser, han sido a veces, grandes pintores figurativos. La expresión espiritual no figurativa obedece a las leyes estrictas que rigen todo arte plástico. La expresión de la pasión depende de equilibrios entre volúmenes, colores y ritmos que sólo un arte consciente y una verdadera maestría técnica pueden ordenar. No es nada fácil armonizar per-



"ritmos y signos misteriosos del arte prehistórico"

serlo en la pintura figurativa, pero entonces debe encarnarse y revestir una forma ya dada. Si Paolo Uccello quiere una diagonal en su cuadro, tiene que valerse de una lanza, y Rubens de un brazo extendido como el Tintoreto del eje de una cruz. El pintor abstracto se limita a la línea, a su orientación y a sus relaciones con los otros elementos del cuadro; puede aplicar una mancha de luz sobre un fondo de colores borascosos sin necesidad de representar un rayo de sol en medio de una tormenta. Su cuadro es una emoción materializada, un llamado directo al sentimiento y a la pasión. El espectador debe abordarlo sin la idea preconcebida de encontrar en él alusiones a la naturaleza o a una estructura intelectual.

Poco importa que el espectador alcance la emoción creadora inicial del artista o que descubra en la obra su propia emoción más o menos afín con la del cuadro. En esto, como en un poema, sólo cuenta una comunión afectiva. Comunión que los grandes pintores figurativos han in-



"del prototipo figurativo mediterráneo a las formas abstractas de la moneda céltica"

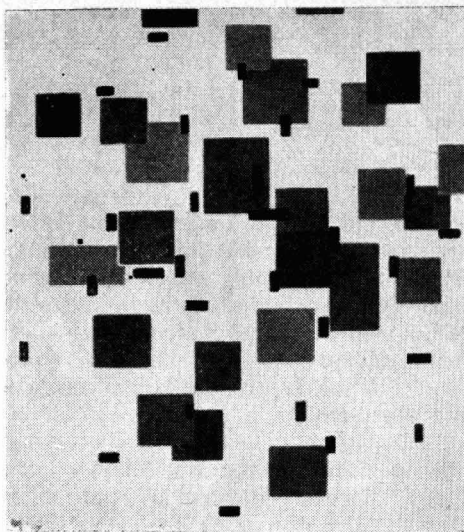


fectamente el estilo y el grito, el método y el instinto, el cálculo y la intuición. Existe para el arte abstracto, tanto como para el arte figurativo, una escritura pictórica, tan rigurosa, tan compleja como la escritura musical.

Si el arte abstracto es el movimiento estético más original y más fecundo del siglo xx, es evidente que no ha nacido *ex nihilo*. Rebasa los límites de este artículo y queda fuera de nuestro propósito el hacer un estudio histórico de la abstracción; pero no podemos dejar de recordar que el arte abstracto es de todas las épocas.

Desde los orígenes del arte, se han desarrollado dos corrientes creadoras: una que se propone representar figuras reales, otra que prefiere formas sin relación con la realidad visible. El origen de esta oposición es más bien metafísico que estético. La aspiración humana hacia lo divino puede exigir que el arte exprese ante todo un elemento espiritual immanente o trascendente. Entre estas dos estéticas, una naturalista y antropomórfica, y otra no figurativa, pueden manifestarse tendencias intermediarias, especialmente en las artes arcaicas. Las monedas celtas de la época greco-romana, o las germánicas del tiempo de las grandes invasiones, a menudo descomponen un prototipo figurativo mediterráneo: rostro humano, caballo o pez, en un conjunto de líneas sin relación casi con el original. Inversamente a este proceso de abstracción, el arte de la Alta Edad Media europea, en los frescos románicos por ejemplo, compone sobre esquemas geométricos, abstractos, unas formas vivas o humanas.

Está pues fuera de duda que la abstracción plástica es una constante artística tan antigua y duradera como la tradición figurativa. Cada siglo crea el museo imaginario que conviene a sus propias tendencias, y sólo nuestro tiempo ha revalorizado el espíritu de abstracción tan frecuente en el arte prehistórico, en las artes arcaicas, y subyacente en el rigor arquitectónico de planos y de volúmenes



"el ascetismo plástico de los cuadros de Mondrian"

en la obra figurativa de un Paolo Uccello o de un Piero della Francesca.

Quizás sea cierto, como lo ha hecho notar Worringer en su obra fundamental *Abstracción y naturaleza*, que el espíritu de abstracción predomina en las artes nórdicas, mientras que el arte mediterráneo permanece apegado a la figura natural: el arte de la antigüedad clásica se opone, evidentemente, a las artes celtas como a las artes de las estepas y de las invasiones germánicas. Y predominan en los orígenes del arte abstracto moderno los artistas germánicos y eslavos. El rigor de este díptico exigiría sin duda correcciones: la tendencia a la expresión abstracta es hija de toda una cultura más que de una raza cuya pureza puede siempre ponerse en duda.

Lo que queda en pie es que el arte abstracto moderno no es más que la manifestación más reciente de una tendencia estética milenaria.

A principios de este siglo aparece toda una serie de tentativas de renovación plástica que logran por caminos diversos una liberación de las formas. El fauvismo tiende a dar autonomía al color puro;

el cubismo a liberar la pintura de las formas inmediatamente percibidas. Pero el cubismo no es el arte abstracto: deforma o estiliza el objeto real, trabaja sobre un dato natural primario. El arte abstracto descarta el objeto para no conservar de él más que una emoción o una impresión inicial. El cubismo aparece como la última tentativa del arte figurativo por encontrar otros medios de expresión de lo visible, mientras que la abstracción se desvía del objeto en cuanto tal. El equívoco más frecuente proviene del hecho de que el cubismo supone una operación abstracta, "abstraccionista" en el sentido intelectual de la palabra.

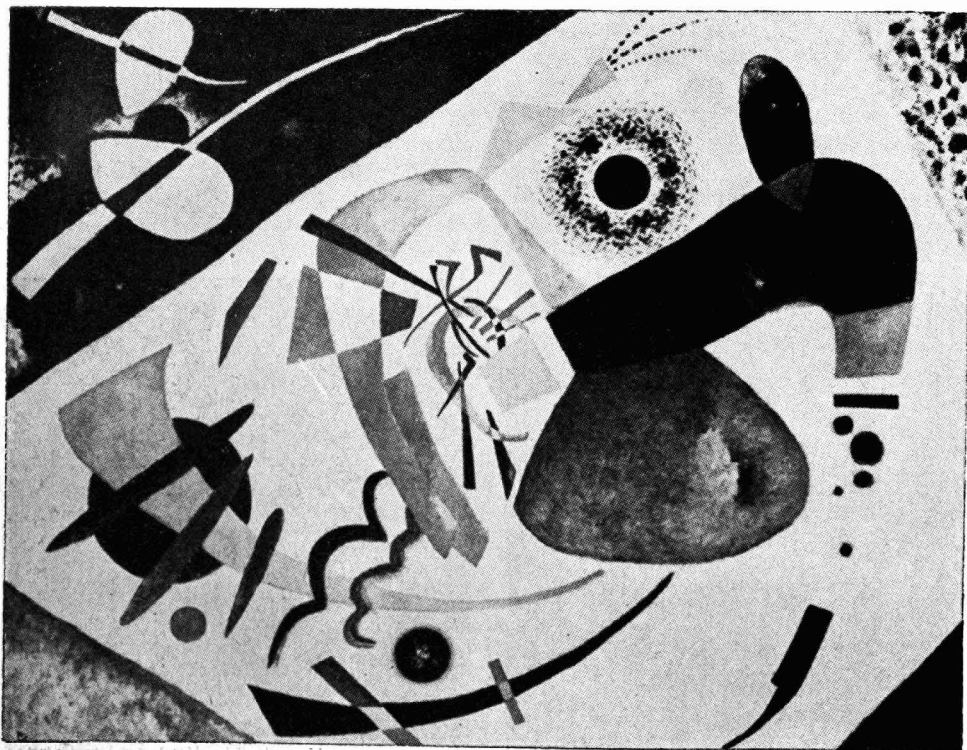
El mismo impresionismo, demasiadas veces presentado como el colmo del realismo pictórico —el pintor no sería más que un ojo— abrió el camino a la abstracción moderna. Al realizar la disolución de las formas en la luz y la desintegración del objeto sólido en partículas vibrantes, el impresionismo negaba la percepción habitual de la realidad. Esta evolución es evidente en Claude Monet, y en uno de los herederos de los impresionistas, Bonnard. Resulta sintomático que Kandinsky diga haber resentido una de las revelaciones más fecundas de su carrera ante "les Meules" de Monet.

De hecho la abstracción estaba en el ambiente hacia 1910. En Munich, el grupo alemán y ruso del "Jinete Azul" extraía de un expresionismo inicial la noción de arquitecturas dinámicas. El orfismo de Robert Delaunay desembocaba en un universo de ritmos cromáticos, síntesis de la forma y del movimiento, del color y de la luz. Kandinsky debía realizar la unión de esas corrientes diversas de la abstracción, cuya teoría exponía en su libro. *Lo espiritual en el arte*. Su obra plástica, de esencia musical, es el origen de ese movimiento, hoy tan fecundo, que pone el acento sobre el color y la efusión lírica.

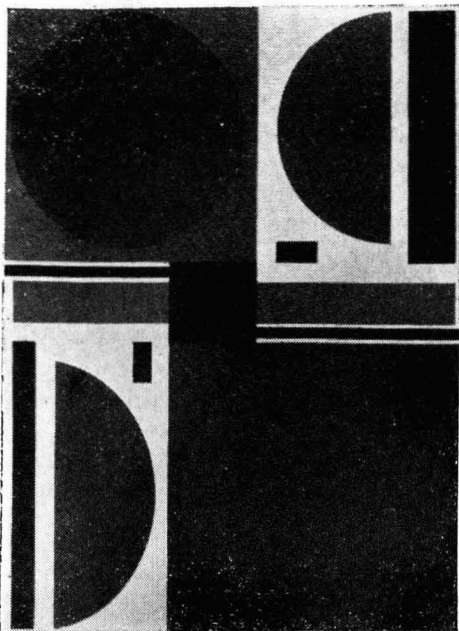
Al mismo tiempo la búsqueda apasionada de Malevitch le conducía a un grado de austeridad y de ascetismo en que la pintura se niega a sí misma para volverse espiritualidad pura, con el célebre "Cuadrado negro sobre fondo blanco" de 1913.

Del cubismo provenían los pintores holandeses del grupo "De Stijl", Van Doesburg y sobre todo Mondrian. Por oposición al lirismo musical y orgánico de Kandinsky, su "neo-plasticismo" geométrico parte de relaciones plásticas absolutas y tiende a la pureza y a la universalidad de la matemática. Esta pintura abstracta "fría" es, como la arquitectura, el estudio de la armonía de las construcciones geométricas, de las estructuras más bien intelectuales que sensibles. Los pintores abstractos geometrizarantes buscan, no prescindir de una sensibilidad inseparable de toda obra de arte, sino someterla a un principio lógico intelectual.

La diversidad de estos orígenes prueba ampliamente que el arte abstracto no es ni un proceso arbitrario ni una escuela encerrada en sus "poncifs", sino una actitud que puede definirse como un esfuerzo por la liberación de la forma interior. No hay una concepción única de un arte abstracto, pero sí pintores abstractos que sólo tienen en común el haber despojado su arte de toda semejanza con



"el lirismo musical y orgánico de Kandinsky"



*"las geometrías heráldicas de Herbin"*

las formas de la naturaleza. Los signos emocionales mediante los cuales los pintores abstractos buscan el contacto directo con la sensibilidad del espectador son varios, su alcance diverso, su disposición infinita según los artistas.

El fauvismo y el cubismo han encerrado a veces a los pintores en el cerco de sus teorías estéticas: la distinción entre un Picasso, un Braque o un Juan Gris del período del cubismo analítico resulta a menudo difícil. La abstracción por su parte permite a cada pintor expresar su universo interior en un lenguaje plástico que corresponde a su personalidad peculiar, en una palabra, elaborar un estilo.

Es imposible confundir las hechicerías de colores de Kandinsky con el riguroso Doesburg, ni "las líneas que sueñan" de Klee, con los ritmos cromáticos circulares de Delaunay, ni las geometrías heráldicas de Herbin con las formas insólitas de Arp. No menor variedad se encuentra en la prodigiosa riqueza de expresión lírica de los actuales pintores abstractos: explosiones angustiadas de Hartung, poderosas arquitecturas de Soulages —ambos han descubierto nuevamente el esplendor plástico y la fuerza dramática del negro que el arte figurativo desdeñaba y temía como a la negación misma del color—, fascinación de las sinfonías cromáticas en Estève, Singier, Bissière, Marie Raymond, perspectivas dislocadas y enloquecidas de Vieira da Silva, gritos de Wols, mundo místico de Manessier, pintor del fervor y del silencio. En los más jóvenes, ya notorios o en camino de serlo, la violencia de los herederos de Pollock, Riopelle, Mathieu, los "tachistes", el grafismo lírico de Huguette A. Bertrand o de Andrée Marquet, en que la línea juega con el color y lo somete, testimonian un mismo impulso hacia la efusión lírica.

El arte abstracto por su fecundidad creadora de energías y obras nuevas es el lenguaje plástico vivo de nuestro tiempo.

El arte abstracto contemporáneo es pues la nueva floración de un fenómeno muy antiguo. Su existencia se impone, quiéranlo o no, a los críticos y a los historiadores del arte que se niegan a acep-

tarlo e incluso a conocerlo. ¿Por qué ha visto el siglo xx tal florecimiento? Para contestar habría que estudiar las relaciones que se establecen en toda civilización entre el pensamiento filosófico, los descubrimientos científicos, la evolución espiritual, las condiciones económicas y sociales por una parte, y por otra la formación de una estética que exprese esa época. Pero es un terreno en el cual los historiadores y los sociólogos temen adentrarse.

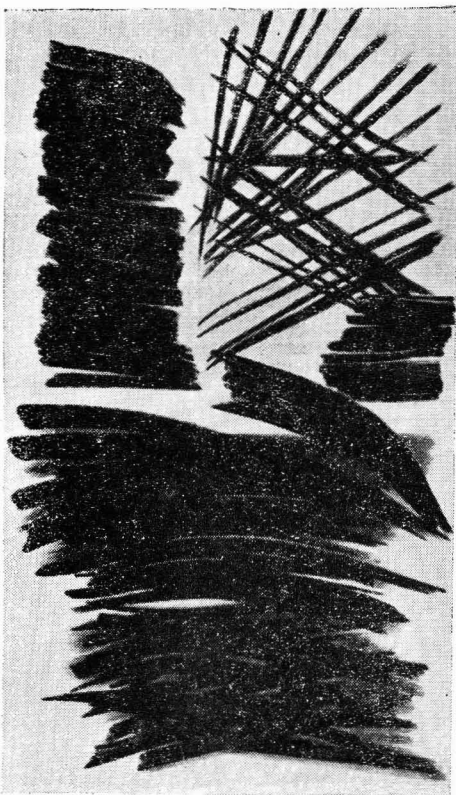
Los últimos cincuenta años han sido fecundos en grandes conmociones: las nociones relativas a la naturaleza del espacio y del tiempo han revolucionado la física, las filosofías contemporáneas son las filosofías de la inquietud o del absurdo; la evolución política, social y tecnológica se acelera sin cesar. Se puede pen-

sar que estas transformaciones han tenido sobre el desarrollo del arte moderno repercusiones análogas a las que tuvo el pensamiento escolástico sobre la arquitectura gótica, o la obra de Descartes sobre el arte clásico francés del siglo xvii. Entre el pensamiento filosófico o científico y la creación artística, no hay relación de causa a efecto, pero los artistas son evidentemente tanto como los pensadores o los sabios, testigos e intérpretes del espíritu de una época.

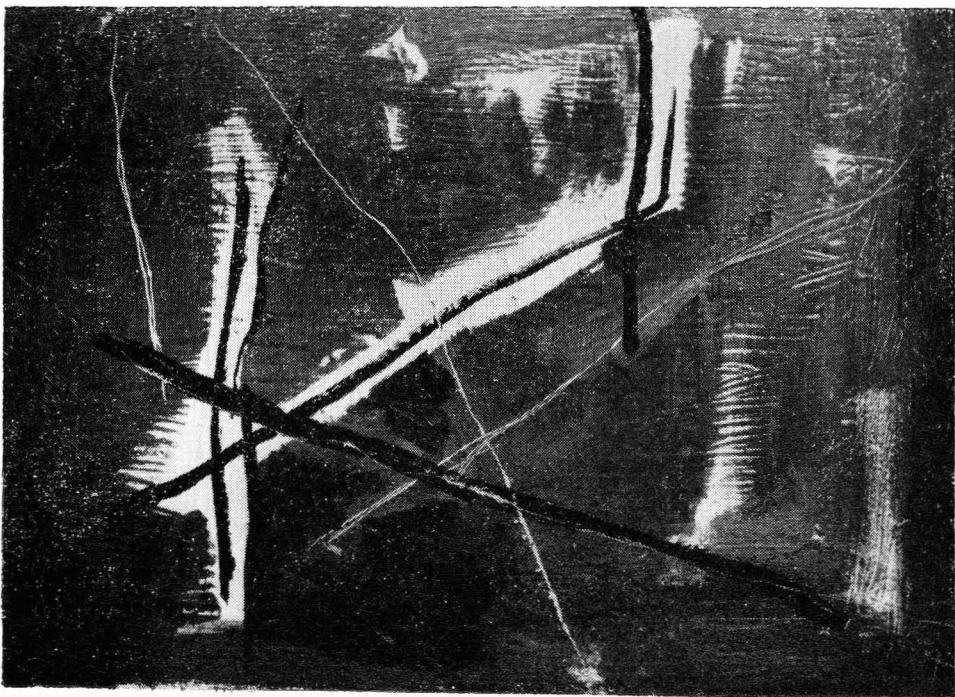
Nuestra civilización parece ponerlo todo en causa, incluso el hombre. El arte abstracto es valioso tanto por la importancia que ha concedido al afán de ahondar en la vida interior como por su contribución renovadora de los medios de expresión plástica. Es conocimiento y creación tanto como expresión: "crear una obra es crear un mundo" decía Kandinsky. Y mucho antes que él Leonardo de Vinci: "oh, buscador de las cosas, no te contentes con conocer las cosas tal como de ordinario las produce la naturaleza, mas regocíjate al conocer el origen de las cosas que están dibujadas en tu espíritu".

Las cosas dibujadas en el espíritu son esencialmente esas formas nacidas del concierto de la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia, con las que todo artista compone su obra, y el pintor abstracto más que ningún otro. El espectador que no ha perdido la costumbre de buscar en un cuadro la imagen o el recuerdo de la naturaleza tendrá sin duda más dificultad en compenetrarse con una obra no figurativa que con una obra realista. Pero poca gente sabe contemplar la pintura, figurativa o no. Hay que ver toda obra de arte con una mirada virgen; y profundizando más allá del placer que procura la disposición de formas y colores, hay que buscar la emoción misma que ha dado origen al cuadro, colocándose en ese estado de disponibilidad activa en que se realiza la verdadera comunión entre la obra de arte y el hombre que la contempla.

(Traducción de Ana María Viqueira.)



*"las explosiones de angustia en la obra de Hans Hartung"*



*"el grafismo lírico de Andrée Marquet"*



# HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

## Cap. XIII. El año de 1922

(Continuación)

### IV. Ediciones

CONTINÚA la edición de las *Obras completas* de Amado Nervo. Se publican los siguientes volúmenes: xxvi, *Ensayos*; xxvii, *El Arquero Divino*, que contiene además *Poesías varias*, *Pensando (verso)* y *Pensando (prosa)*; xxviii, *Discursos, Conferencias*, que contiene, además, *Miscelánea* y un apéndice. El volumen xxix sólo aparecerá en 1928, cuando me encontraba yo en Buenos Aires. Lleva el nombre del primer artículo, *La última vanidad*. No recuerdo si yo lo dejé preparado o a medio organizar. Aparece todavía como un texto cuidado por mí, pero entiendo que se encargó ya de él, como de la continuación de la obra, Alfonso Méndez Plancarte, a quien más tarde proporcioné, en México, los últimos documentos que yo poseía sobre la obra de Nervo, por él recogidos en libros ulteriores.

### v. Traducciones

1. Ya me he referido antes a la traducción de la novela fantástica y policial *El hombre que fue Jueves*, de Chesterton. En *Universidad de México*, agosto de 1955, pág. 9, aparece una fotografía de la portada, y en ese mismo cap. vi (iv-a), he dicho que esta traducción fue planeada desde 1917. Al frente del volumen, hay un prólogo que escribí en 1919 y que, con otras páginas sobre Chesterton, recogí finalmente en *Grata compañía*, México, 1948. Pero el prólogo parte de una breve noticia que, a la aparición de la *Ortodoxia* de Chesterton, por mi traducida igualmente para Calleja, di a los *Lunes de "El Imparcial"*, Madrid, 4 de junio de 1917.

2. La *Olalla* de Stevenson apareció en la Colección Universal de Calpe. El director, Manuel G. Morente, es autor del prologuito anónimo que la precede. Morente, formado en las escuelas de Francia, tiene un "sí sé qué" de francés, y en todas sus páginas —aun las más impersonales— hay precisión y gracia. Cita muy a punto la advertencia de Chesterton sobre las cien graves filosofías que esconde la aparente frivolidad de Stevenson, y añade por su cuenta:

...verdadero atleta mental, pues sólo él puede blandir un martillo de fragua y descargarlo sobre un huevo, sin llegar a quebrantar la cáscara.

Yo aplaudo; yo soy, como varias veces lo he dicho o lo he dejado sentir, un enamorado de los libros de Stevenson. Por cierto que, en mi *Discurso por Virgilio*, de 1930 (*Tentativas y orientaciones*, 1944), traduje a las volandas, un fragmento de *La resaca*: aquél donde un vagabundo, olvidado en una distante isla del Pacífico, recuperaba algo de su "unidad interior", dispersa entre sus aventuras, leyendo su Virgilio. Por cierto también que este párrafo traducido mereció la honra de ser citado, junto con el original

Por Alfonso REYES

inglés, por J. B. Trend, al final de su obra *The Language and History of Spain* (1953), como "una fina muestra del moderno español...", a objeto de que se la pueda comparar con un hermoso modelo de prosa inglesa."

### VI. Varia

1. "El Cipango y la Antilia (Una controversia en el mar)" se publicó primeramente en la *Revista de la Academia Hispanoamericana* (Madrid, 15 de abril de 1922); se reprodujo varias veces, con título levemente cambiado; la última vez,

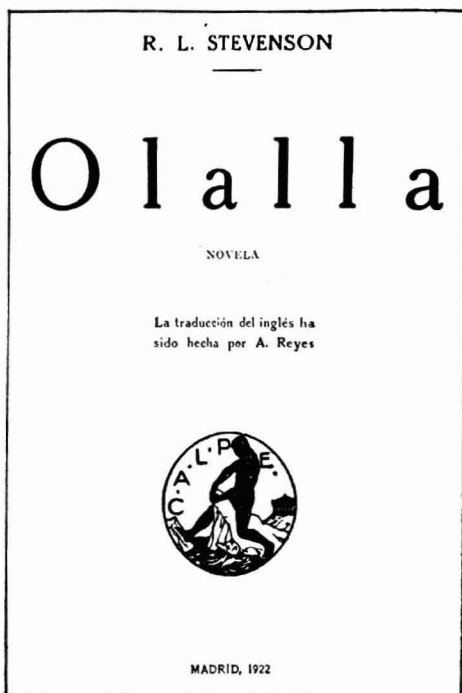
to que, con sólo las breves explicaciones de mi carta, Moreno Villa acertó de tal suerte que mi literatura más bien parecía hecha para adornar sus lindos trazos a colores. No logré hacer en Buenos Aires una reproducción adecuada. Al fin, poco tiempo después, en Río de Janeiro, las oficinas gráficas Villas Boas acertaron a hacerme un pulcro folleto de 54 páginas que salió de las prensas el 31 de agosto de 1931. *La Saeta*, ya sin ilustraciones, ha sido más tarde incorporada en *Las vísperas de España* (Buenos Aires, Sur, 1937), y luego, en el segundo tomo de mis *Obras completas*. Hay traducciones de este poema en prosa al francés, de Francis de Miomandre (*Les Nouvelles Littéraires*, París, 15 de abril de 1933); al alemán, de Inés E. Manz (*Stuttgarter Neues Tageblatt*, 27 de marzo de 1932) y de R. Kaltöfen (*Luxemburger Wort*, 11 de abril de 1939); y al checo, de Zdeněk Smíd, en el librito *Triptych* (Brno, Atlantis, 1937).

3. Desde Deva, a 5 de agosto de 1922, envié a Antonio Mediz-Bolio la carta prólogo para su primera edición de *La tierra del faisán y del venado* (Buenos Aires, 1922), carta que después pasó al *Reloj de Sol* en sus sucesivas ediciones (Madrid, 1926; *Simp. y diferencias*, II, México, 1945, y tomo iv de mis *Obras completas*).

4. "Lutte de Patrons (Aux Champs Elysées)" —"Lucha de patronos"—, traducción al francés de Georges Pillement, apareció en la *Revue de l'Amérique Latine* (París, 1º de diciembre de 1922) y es anterior a las demás traducciones francesas del *Plano oblicuo* hechas por Jean Cassou (ver cap. xi).

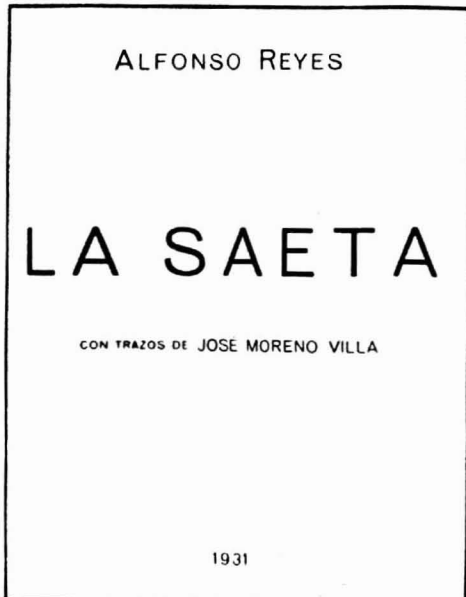
5. "Un Diccionario" (*Entre libros*), que corresponde al año de 1922, queda mencionado en el cap. v, i-d. Se refiere al libro de F. Rodríguez Marín, *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*. Conviene recordar aquí estas palabras de don Ramón Menéndez Pidal:

...Lo que más seguramente se puede agregar al Diccionario académico son voces usadas en la literatura desde el siglo xvi, esto es, en la



según creo, en *Tierra Nueva* (México, 1940); y por último, halló acomodo en "El presagio de América" (art. 14: "La duda en mitad del mar. Duelo entre la Antilia y el Cipango", y art. 15: "Comedieta de Colón"), ensayo con que se abre el libro *La última Tule* (México, 1942).

2. *La Saeta* se escribió en Sevilla, Semana Santa de 1922; se publicó primeramente, con el feo subtítulo de "Impresiones de Semana Santa en Sevilla", en *El Universal* (México, 4 de junio de 1922), donde antes me habían alterado también el título *Horas de Burgos*, cambiándolo en "Unas horas de paseo en Burgos", ver cap. viii, B-2; y posteriormente intenté publicar estas páginas en folleto aparte, con ilustraciones que solicité por correo a José Moreno Villa, desde Buenos Aires a Madrid. Por cier-



ALFONSO REYES

SIMPATÍAS Y  
DIFERENCIAS

T E R C E R A S E R I E



MADRID.—1922

literatura que hoy todavía tiene lectores habituales. Basta recordar cuántas voces nuevas aducen el padre Mir y Rodríguez Marín, sacadas de los autores clásicos. Pero es necesario hacer una advertencia... Una gran parte de esos millares de voces no debe tener entrada en un diccionario selectivo, porque son neologismos sin arraigo ninguno en el idioma. Tanto Rodríguez Marín como el padre Mir participan de la creencia, muy extendida entre los eruditos, de que todo lo que se escribía en el siglo XVI era "castizo y bien autorizado"; no podían suponer ni concebir que el padre Pineda, por ejemplo, fuese un neómano, siempre propenso, sobre todo, al neologismo morfológico: *conjeturación*, *efigiación*, *retoricación*, *humefactivo*, etc. Además, muchas de tales voces quedan inexplicables e ininteligibles, y otras son manifestaciones erratas (*altosar* por *allosar*, etc.)...

Prólogo a *Vox*, *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*, por S. Gili Gaya.

6. Ya me he referido a la revista *Indice*, a las burlas literarias que en dicha revista nos consentíamos Enrique Díez-Canedo y yo, y que han pasado a mi folleto llamado precisamente *Burlas literarias, 1919-1921* (por errata, "1922"), folleto que consta entre los cuadernos de mi *Archivo* (B-1, México, 1947). Pero lo cierto es que, el año de 1922, Juan Ramón Jiménez y yo, que confeccionábamos tal revista, estuvimos a punto de caer en una trampa semejante a las que poníamos a los incautos. En efecto, esto aconteció con los pretendidos poemas afganos de Karez-I-Roshan, fabricados en Santiago de Chile por Antonio Castro Leal, diplomático mexicano en aquella ciudad, y Pedro Prado, el inolvidable poeta chileno del grupo de los Once. (Esto del Once tiene mucho sentido en Chile, donde se dice "tomar las once" y hasta "tomar onces", no tanto por el refrigerio de la media mañana, como por "tomar la copa" a cualquier hora. Los maliciosos pretenden que "once" es un eufemismo frailuno del "aguardiente", palabra que consta de once letras). Los epigramas eran muy bellos, y había la tentación de reproducir algunos en *Indice*. Pronto nos puso sobreaviso cierta frasecilla del prólogo en que la misteriosa tra-

ductora declaraba, más o menos, que el cultivo de la lengua afgana le había servido de consuelo en las amarguras de su vida. Antonio Castro Leal me ha hecho el favor de comunicarme las siguientes noticias sobre esta graciosa travesura:

Karez-I-Roshan, *Fragmentos*. Montevideo (en verdad, Santiago), 1922. Traducción del afgano por Paulina Orth. (El nombre del poeta, en afgano, significa: "Fuente de luz".)

Eran los tiempos en que estaba en toda su fama Rabindranath Tagore (Premio Nobel, 1913) y que empezaba a leerse y a traducirse el escritor siríaco-norteamericano Kahlil Gibrán (1883-1931). Un amigo de Pedro Prado, funcionario consular y medio escritor, tomó una fotografía de un pollero llamado Naranjo. Era un hombre casi calvo, con unas grandes barbas y un aspecto solemne. Lo arrojó con la cubierta de una mesa, y en la fotografía tenía el aspecto de un profeta oriental. Vimos la foto Pedro Prado y yo y empezamos a crear, rasgo tras rasgo, al personaje. Al fin tuvimos su historia: era un gran poeta afgano. Había empezado a escribir poemas eróticos; después vino la etapa de la comunión con la naturaleza, y, finalmente, la adivinación de Dios y el acercamiento a los misterios del más allá.

Después se nos ocurrió escribir —no sus obras—, sino una débil muestra de todo lo grande que había escrito. Dimos unas muestras de cada una de sus etapas literarias. Escribimos los poemitas Pedro Prado y yo, a veces juntos y como en juego. Redactamos la biografía del ilustre escritor, firmada por Paulina Orth (cuyas tarjetas, de luto, explicaban que era profesora de idiomas y que vivía en Montevideo, en una casa cuya dirección se daba y adonde llegaron cartas de felicitación y sorpresa de algunos escritores ilustres). Paulina Orth, en la vida real es una sobrina del músico Liszt, versada en cosas de Oriente.

El librito se publicó con una faja roja en la que Bernard Shaw hacía elogios desmedidos de Karez-I-Roshan y pedía para él el Premio Nobel. Se agotó pronto. Algunos escritores notables, amigos de la justicia, decían que había que darle su lugar al escritor afgano por encima de Tagore y al lado de Omar Hayam. A continuación, algunos de los fragmentos:

"Mi amor era tan puro y diáfano que tú no lo veías. ¿Qué hacer?— me dije—. Y lo enturbí."

"Buscando que nadie oiga lo que hablamos, pones tu boca en la mía, y yo oprimo mis labios contra los tuyos. Así nadie escucha nada, y nosotros todo lo comprendemos."

"Soy —dice el poeta al pasar por entre la alegre multitud— como la luna olvidada del medio día. Sólo cuando la tristeza, al igual de la noche, llega, esta gente advierte mi presencia."

"Pueda yo pulverizarme en fulgores infinitos hasta ser eternamente la fuente luminosa y el camino del resplandor."

"Entremos en el sueño llevando un pensamiento oscuro. Mientras la noche reina, las simientes se hinchan y germinan."

"Música del sol, vértigo, inefable eternidad! La luz atraviesa mi cuerpo como un claro cristal y lo limpia de toda sombra."

"El que aprende puede olvidar; sólo el que descubre recuerda siempre."

## VII. Dos libros

1. La tercera serie de *Simpatías y diferencias* (Madrid, Suc. de E. Teodoro) apareció el 27 de marzo de 1922. Reeditada en la edición mexicana de 1945, varias veces mencionada, se recoge finalmente en mis *Obras completas*, vol. IV, págs. 166-236. Allí doy cuenta de la supresión de dos artículos sobre Amado Nervo, que pasaron al tomo *Tránsito de Amado Nervo* (1937), y en esta serie constan las notas sobre el cine explicadas anteriormente. Escritos también en 1922, aunque sólo coleccionados en la 4ª serie de *Simpatías y diferencias* (*Los dos caminos*, 1923), los siguientes artículos: "El Don Juan de Azorín", "Melancolías de Fausto", "Metamorfosis de Don Juan", "Juan Ramón y los duendes" y "Juan Ramón y la Antología", "Las fuentes de Valle-Inclán", "La Glorieta de Rubén Darío" (a que antes me he referido), "Vieja controversia", "De algunas sociedades secretas", "La Cucaña" y la "Carta Antonio Mediz-Bolio" que apareció como prólogo de su libro *La Tierra del Faisán y del Venado*.

En la *Revue de l'Amérique Latine*, de París, Ventura García Calderón, a vuelta de corteses reparos, saludó el libro con amistosos comentarios y sólo lamentó mis páginas sobre "Rémy de Gourmont y la lengua española". Yo admiro profundamente a Gourmont y me deleito con su lectura, pero no pude aprobarlo en cuanto a sus apreciaciones sobre la lengua española y otros temas hispánicos. Entonces dirigí a mi caro amigo Ventura esta carta, de Madrid y a 11 de julio de 1922:

Mi querido amigo Ventura:

Hubiera querido expresarle personalmente mi agradecimiento por el comentario que dedica usted a la 3ª serie de *Simpatías y Diferen-*



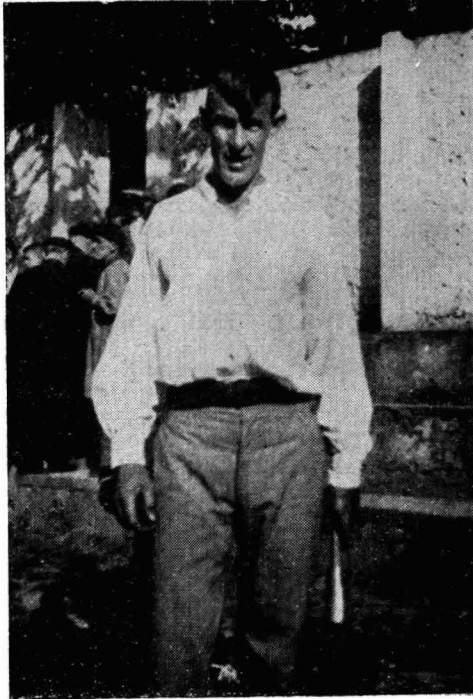
"el pulso profundo de las hachas"



cias en la "Revue de l'Amérique Latine". En tanto que se me concede el gusto de pasar otras horas en París y en compañía de usted, me apresuro a darle las gracias. Usted sabe bien cuánto lo admiro y el caso que hago de sus opiniones. Cada día, cada nuevo acto literario suyo o mío, siento que nos acercan más. En esta Santa Alianza de los que han logrado entenderse, usted ha dado un paso definitivo, obligándome mucho con la autoridad amable de su juicio.

Me parece muy justo su reparo al carácter periodístico de la mayoría de las páginas del libro... Ya sabe usted que ellas son fruto de aquellos tiempos en que me era forzoso vender al diablo una parte de mi alma. Y he querido precisamente salir de una vez de todo eso, juntarlo en tomos, y dejarme la mesa limpia para continuar en paz otros trabajos de ritmo y respiración menos angustiosos.

El artículo sobre Gourmont padece seguramente por esa precipitación periodística; las observaciones de usted me hacen ver que no fui lo bastante explícito. Y esto, por desgracia, en una causa que tiene que apasionar naturalmente a todos los lectores de nuestra América. Quiero aquí tratar de explicarme, aunque sea brevemente, para que no se figure usted que



Campeón del hacha

ple aportación de términos, como los Induismos que Kipling haya podido traer a la lengua inglesa. Lo menos importante en la evolución de las lenguas —aunque sea lo más visible para la mayoría— es la aportación de neologismos. Las lenguas viven sobre todo por sus crecimientos y desarrollos internos, morfológicos. Y es en este sentido como la savia de América ha robustecido al vetusto tronco español.

Decir que una lengua está transformándose, es decir una verdad tan general y evidente que equivale a no decir nada. Porque —oh Heráclito— todo se está transformando a nuestros ojos. Decir que la transformación puede ser más o menos acelerada, y declarar que la que nos ocupa lo ha sido singularmente, merced al gracioso reflujo de riqueza que la España trasplantada y injerta en América devuelve a la España Peninsular, es ya —a mi sentir— asentar un principio indiscutible, que gobernará mañana todo estudio histórico sobre el estado del idioma español, de 1880 en adelante.

¡Pero hablar de un neo-español, de una lengua distinta de la española con la ligereza con que habla Gourmont! No se trata de una cuestión de más o menos, sino de fenómenos científicos perfectamente conocidos. ¿Quién, que sepa el verdadero valor filológico del término llamará "neo-español" al español del siglo XVII, por comparación con el español del siglo XVI? Y sin embargo el abismo lingüístico que media entre Fray Luis de Granada y Quevedo es mucho mayor que el que va de la prosa de la Restauración, a la prosa más ágil, suelta y brillante del mejor prosista americano de hoy: la de usted, querido Ventura, de quien por tantas razones puede asegurarse que ha venido a cortar la flor, en este exquisito cultivo de nuestra lengua artística.

Y ¿qué me dice usted de aquellas ingenuidades de que la sintaxis del neo-español, derivada de la sintaxis francesa (cual si fuera biológicamente posible que las lenguas se anden prestando sus morfologías, como caso popular y general — que como anomalía individual no digo nada) es una sintaxis que se pliega mejor al verdadero curso del pensamiento? ¿Qué tendrá qué ver esta traslación simbólica y convencional que es la palabra con el relámpago de las intuiciones y asociaciones, con la misteriosa arborescencia "averbal", sorda, profunda, de nuestros procesos psíquicos? Bastaba decir que esta sintaxis, más ágil y a la vez más sencilla, corresponde mejor al gusto de nuestro tiempo.

En fin, no acabaría... Levánteme esa excomunión: no piense mal de mí, no crea que soy capaz de disimular mi pensamiento, ni tampoco crea que niego el milagro americano. Lo único cierto es que encuentro inexactas las palabras de Gourmont, llenas de mixtificación, y no bastante pesadas antes de escritas. Tampoco crea usted, por lo que digo, que niego la influencia profunda, real, determinante, nunca bastante agradecida ni apreciada de Francia en el alumbramiento del alma americana, y hasta

en muchos órdenes técnicos y precisos del arte que hacemos en América.

Y en cuanto a ese arte superabundante y torcido de las iglesias barrocas, que usted cree recordar que comparábamos con la prosa imposible y sin respiración de algunos escritores españoles, estoy en lo mismo. Pero yo también creo recordar haberle dicho a usted alguna vez que me parece que América está hecha para producir arte complicado — como sin duda lo ha sido el modernismo y lo que de él viene (testigo, el culto de Góngora), y que todo el barroquismo español resulta severo y frío ante la realización estupenda del churriguera mexicano, donde los contornos "naturalistas" del dibujo europeo han quedado transfigurados en una nueva selva de las metamorfosis, y donde las formas se contaminan y explican entre sí con una razón suficiente, grata a los ojos, que parece la expresión de una profunda ley cosmogónica.

Querido Ventura: de nuevo mi agradecimiento. Estoy para abandonar el calor de Madrid. Me refugiaré en una playa del Cantábrico. Espero, para otoño, enviarle otro libro.

Lo abraza con mucho afecto,

A. R.

2. Nada queda ya por decir sobre la edición del libro de versos *Huellas* (1922) —ver cap. x de esta *Historia documental*—, parte de cuyo contenido se repetirá en las primeras páginas del libro *Pausa* (París, 1926), y una parte todavía mayor en la *Obra poética* (1952).

De 1922 datan también tres poemas incluídos en *Pausa*: "Por los deshielos...", "Al fin con arrobamiento..." y "Engañados del sosiego...". También son de este año el "Reto de hacheros cántabros", sobre la competencia de los leñadores de varreses (*La vega y el soto*, 1945) y los tres casi-sonetos "Madrid que cambias luces...", "Emanación de ti..." y "Tardes así..." (*Casi sonetos*, París, 1931, reproducidos en *La vega y el soto* y luego en la *Obra poética*); y finalmente el "Proyecto de playa vascongada" ("Marichu..."), primero publicado en *Cortesía* (1948) y después en la *Obra poética*.

Conservo críticas y crónicas encomiásticas de Manuel Horta en *El Herald de México* (28 de enero de 1923), de *El Universal* (México, 31 de enero), artículo sin duda debido a la fiel amistad de Carlos González Peña; de Julio A. Muñiz en *El Herald de la Raza* (México, 15 de febrero), de Norberto Pinilla en *El Mercurio* (Santiago, Chile, 3 de marzo), de Enrique Díez-Canedo (*España*, Madrid, 10 de marzo), de E. Suárez Calimano en *Nosotros* (Buenos Aires, diciembre), de F. Contreras en el *Mercure de France* (15 de abril de 1924); una nota algo reticente, de Xavier Villaurrutia, en *La Falange*, de México; y una nota de Manuel Caballero, aquel caballero que quiso resucitar la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera en 1907, para atacar la nueva poesía —que data precisamente de Gutiérrez Nájera— y contra el cual se lanzó la Generación del Centenario. El caballero en cuestión, sin firmar, reproduce mi poema "Conflicto" en *El Entre-acto* (México, 28 de mayo de 1922), sin duda tomándolo de alguna publicación anterior al tomo, pues éste, que lleva fecha de 1922, sólo empezó a circular en 1923. En esa nota se declara que el poema, para el gusto de quien lo reproduce, está escrito en chino, y que la reproducción tiene por objeto hacer reír a los lectores. Es una verdadera curiosidad, y quedaría escondida para siempre en *El Entre-acto*, que se repartía gratuitamente en los teatros, si yo no hubiera tenido la mala ocurrencia de recordarla aquí.



Marichu Arteaga

pienso lo que no pienso o —peor aún— que digo lo que no pienso por el reparo de ofender a nuestros comunes y buenos amigos de Madrid.

Soy el primero en mantener y afirmar que la nueva literatura americana —del Modernismo acá— ha transformado y enriquecido la lengua española. En mis conferencias del Centro de Estudios Históricos tuve especial empeño en hacer ver que la renovación literaria de América precede en dos lustros o más a la generación española del 98. En la severa *Revista de Filología Española* (lo sabe usted, amigo Ventura, porque he procurado enviarle siempre cuanto escribo), he dicho muy expresamente que la prosa de Enrique Gómez Carrillo, en sus primeras crónicas parisienses, había traído a la sintaxis española un nuevo pulso, que hoy advertimos ya con más trabajo porque el fenómeno se ha hecho general. Entre nuestros amigos de España, me he esforzado siempre por hacer conocer al gran Martí —heredero (pero por propio derecho) del viejo Gracián. ¿Para qué hablar de Rodó y Darío, maestros declarados de todos? Hasta es posible que algún día me ponga a coleccionar los giros, a contar las nuevas palabras, a sacar el saldo, en suma, de la renovación producida en la lengua por la nueva literatura de América. Ya sabe usted que yo tengo también mis ocios gramaticales, y no creo que dude usted de que un fenómeno tan evidente —del que yo mismo soy hijo— me ha impresionado, como a usted mismo.

Y esto es verdad en un sentido mucho más profundo y orgánico del que usted indica. Porque las influencias de los escritores americanos en la lengua española no se reduce a una sim-

## LOS TROVADORES

Y LA  
SENSIBILIDAD  
MODERNA

Por Manuel DURAN

“LOS TROVADORES han quedado encerrados en la más oscura y mejor guardada de las cárceles modernas: la de los especialistas”, decía en una ocasión a sus escasos —escasísimos— alumnos el arabista (y especialista) Nykl. Desde los polvorientos folletos de las revistas de filología romance, desde las voluminosas monografías, con abundantes notas al pie de cada página, publicadas en Halle o en Cambridge, los trovadores nos hacen señas. Intentan hablarnos del profundo cambio que afectó a su sociedad, cambio que ellos mismos no supieron quizá expresar claramente, pero que, adueñándose de la imaginación de los mejores poetas del Renacimiento, llega a nosotros por etapas casi inevitables y en forma todavía reconocible. Y vive todavía: inspira tanto la letra de la más trivial de las canciones como alguna de las mejores páginas de Gide o de Proust. Sin el amor cortés, que los trovadores inventan casi a pesar suyo, el mundo moderno —las relaciones entre hombre y mujer en el mundo moderno— tendría una fisonomía totalmente diferente.

Un abismo nos separa de la sensibilidad griega o romana en cuestiones de amor. Ello, a pesar del final del *Banquete*, de los neoplatónicos y de sus derivaciones medievales en Dionisio el Areopagita. Basta abrir una égloga de Virgilio o leer un poema de Safo para comprender hasta qué punto hemos cambiado. El amor que aparece en la literatura medieval —amor adúltero de Tristán por Isolde, producto, en parte, de influencias trovadorescas; amor del caballero o del trovador por su *domna*— es, quizá, el máximo producto cultural de la Edad Media, más duradero e influyente, a la larga, que el arte gótico. Termina el homosexualismo o la nebulosidad cósmica de Diótima o de Virgilio; empieza la idealización, la introspección, el sentimiento de culpa, una distanciamiento físico entre el amante y la amada que, según Stendhal, permitirá una más perfecta cristalización. Termina el amor físico como tal; empieza la divinización, la transformación de la mujer en arquetipo, la morosa introspección que culminará en algunas de las grandes no-



“el calor de una ficción”

velas modernas. Todo análisis nos exige que guardemos las distancias, que no nos confundamos con el objeto analizado; el amor en Petrarca o en *La Princesse de Clèves*, el amor de *Don Quijote* por Dulcinea, de Novalis por su prometida, del joven Proust por las muchachas entrevistadas en una playa, está hecho de distancias. Es una acción a distancia: amante y amada se mueven en sus órbitas como astros encendidos, impulsados por

*l'amor che moue il sol e l'altre stelle*<sup>1</sup>

“Los trovadores— afirma Gastón Paris— son los que han creado el estilo moderno.”<sup>2</sup> Contribuyeron, junto con los árabes, al triunfo de la rima.<sup>3</sup> Una de sus formas, imitada del zéjel árabe, inspiró el soneto italiano.<sup>4</sup> Impusieron el culto de la forma y el gusto por la música. Dieron el espaldarazo a las literaturas en romance —sin su ejemplo Dante habría escrito probablemente en latín— y conquistaron para ellas un público numeroso, compuesto ya no sólo de guerreros o de clérigos sino de cortesanos y cortesanas: “Más todavía que las novelas, la poesía trovadoresca fue escrita para las mujeres. El amor novelesco, tratado bajo forma de narración en las novelas de caballerías, ocupaba en ellas un lugar secundario; pero formaba el tema central de la poesía de los trovadores. Esta poesía amoratoria fue compuesta en lengua vulgar, observa Dante, porque las mujeres no comprendían el latín.”<sup>5</sup> Y por ello fue más profunda y más rica de influencias sobre las lenguas en formación que la de cualquier otro género literario. De esta poesía se han nutrido nuestras len-

guas... La boga de que gozaron las novelas de caballerías ha dejado pocas huellas en las grandes corrientes de la literatura europea; la influencia de la literatura provenzal, en cambio, se transmitió a toda una estirpe literaria. Así, dos siglos después de que esta poesía enmudeciera entre las ruinas que cubrieron a su patria de origen, pudo operarse un renacimiento de la influencia que había difundido gracias a la mediación de Italia. En Francia, los petrarquistas, los poetas de la Pléyade, Ronsard; en Inglaterra, los eufoístas y los sonetistas italianizantes de la época de Isabel (y Shakespeare se cuenta entre ellos) reafirmaron en más de un rasgo su relación con la tradición languedocina.”<sup>6</sup>

El amor cortés y la deificación de la mujer son tendencias tan apartadas de la tradición grecorromana y de la tradición cristiana primitiva (los padres de la Iglesia no cesan de avisarnos del peligro que todo contacto con la mujer entraña) que el origen de tales actitudes constituye un serio problema. Repitémoslo: los trovadores son *inactuales*, pero ello no significa que la “educación sentimental” a la que se asociaron no tenga ya vigencia. Lenguaje oscuro, antítesis rebuscadas, cultismo y tropos desgastados encubren un proceso psicológico que importa desentrañar y subrayar. Los medievalistas del siglo pasado (y algunos de este siglo, como Jeanroy) no hicieron más que oscurecer el problema al atribuir el florecimiento de la poesía trovadoresca a influencias autóctonas. Para Gastón Paris, por ejemplo, todo se explica gracias a las “mayas” o canciones de primavera. Según Friedrich Diez, los modelos de esta poesía hay que buscarlos en “la poesía litúrgica, las canciones populares y algunos monumentos de la poesía lírica latina antigua. Pero ¡cuánto difiere esta poesía de todos sus modelos! Diríase un jardín de hadas súbitamente surgido bajo la varilla de un mago.”<sup>7</sup> Y para Jeanroy esta poesía “se nos aparece ante todo, desde su origen, como apartada de toda influencia extraña; se abre bruscamente, como una flor que saliera de la tierra sin raíz y sin tallo.”<sup>8</sup>

El paso del tiempo parece haber reforzado a los que creían en la existencia de una fuerte corriente de lírica popular en los países de lengua romance. El descu-



“leyes del amor cortés”



“se tiñe con frecuencia de erotismo”



brimiento de las *jarchas* mozárabes parece indicar que algo parecido pudo existir en Provenza, un caudal de canciones populares mucho más rico que los escasos restos que se han conservado. Por otra parte, después de los trabajos de Nykl y Julián Ribera, después de *España en su historia* y los posteriores estudios de Castro, tras los estudios de Asín Palacios y el trabajo de las últimas generaciones de arabistas, es casi imposible dudar de la importancia que para los trovadores hubo de tener la lírica arábigo-española. Ferran Soldevila ha señalado minuciosamente en su *Historia de España* los numerosos lazos políticos y culturales que unían a los países de Lengua de Oc con las cortes de los Condes de Barcelona y Reyes de Aragón. La poesía de los trovadores se escribe —o se compone y canta— mirando hacia una Cataluña y una Castilla arabizadas, teniendo presentes modelos árabes, en forma directa o de segunda mano. Y sin embargo ello no basta. No cabe explicar ciertas composiciones de los trovadores (o de Dante y Petrarca) simplemente a base de una influencia árabe, por la sencilla razón de que cuando la influencia no es superficial —y sin embargo hay que partir de la base de diferencias culturales muy considerables— queda por explicar la revolución mental y psicológica que hizo posible tal influencia. En el caso de los trovadores, hay que utilizar, como hipótesis de trabajo, la existencia de dos corrientes opuestas (el misticismo sufí árabe, por una parte; por otra, las tendencias de cátaros o albigenses) actuando sobre una sociedad feudal caballeresca, mezcla de elementos cristianos y paganos; y un catalizador, en este caso la represión de la cruzada de Simón de Montfort y la inquisición que tras la cruzada se estableció en el sur de Francia.

#### LOS MISTICOS ARABES

“El mundo árabe —afirma Lyautey— es como un tambor. Si lo golpeamos en un extremo, resuena todo de parte a parte.” Esta imagen es aplicable no sólo en el sentido político que le da su autor, sino también a la concepción del mundo de los árabes. En ninguna cultura son más tenues las barreras que separan lo humano de lo divino. El mundo musulmán es un arabesco, abierto y cerrado a un tiempo, en que lo humano y lo divino quedan unidos por mil lazos. Sólo en el mundo árabe (influido en esa época por el misticismo neoplatónico de Dionisio el Areopagita) podía producirse la visión idealizadora de la mujer que algunos trovadores iban a aceptar y transmitir al resto de Europa. Sólo en una cultura sin compartimientos estancos resultaba factible pasar de temas eróticos, incluso semipornográficos, a exaltaciones místicas, y volver nuevamente al erotismo sin que nadie se asombrara o se escandalizara. El islamismo se ha distinguido siempre, además, por su capacidad para adoptar elementos extraños, heterogéneos, y hacerlos suyos. Sin dificultad consiguió absorber, a lo largo de varios siglos, el platonismo y el neoplatonismo, sin que ello significara abandonar el erotismo y el culto a la belleza femenina y al amor sensual. Avicena o Ibn Sina y el cordobés Ibn Hazm, el autor de *El collar de la paloma*, son quizá las máximas expresiones filosóficas y literarias de esta amalgama de sensualismo y misticismo



“gusto por la música.”

neoplatónico. Basta leer *El collar de la paloma* para comprender hasta qué punto la espiritualización de la dama había avanzado en la España árabe. Inmediatamente este alejamiento de la dama va acompañado de un proceso de análisis psicológico que da al libro características muy modernas. Introspecciones, análisis de la conducta y los motivos, acompañan a visiones de una “dama lejana”. Nos cuenta Ibn Hazm el caso de un poeta hispano-árabe, Ibn Harun al Ramadi, que no vio a su amada más que una sola vez, se enamoró de ella inmediatamente, y le dedicó sus poemas durante el resto de su vida. La castidad es alabada en toda la obra; la unión de las almas es más bella que la unión física. En uno de los poemas, el amante se declara satisfecho con una mirada.<sup>9</sup>

Los místicos sufíes van desarrollando a lo largo del siglo xi una serie de teorías metafísicas sobre el amor, y componiendo poemas en que es imposible trazar una línea divisoria entre el amor humano y el amor divino: como más tarde los místicos españoles, emplean el vocabulario erótico con fines místicos. Pero en ellos las alusiones al amor físico, a la mujer, son más claras y persistentes. Y sin embargo, sus lectores no se equivocaban: el proceso de espiritualización de la mujer la convertía en escala mística, cosa inconcebible para la tradición cristiana primitiva.

Frente a la cultura cristiana de los siglos x y xi, verdadero “tesoro de pobre”, según la expresión de María Rosa Lida de Malkiel, las construcciones filosóficas de Avicena y la obra compuesta de Ibn Hazm, hecha de autobiografía, ensayos, poemas, sucesos varios, confidencias de amigos y consideraciones filosóficas, todo ello mezclado en aparente desorden, ofrecían a la vez una fuente de inspiración y un peligro; eran a la vez tentadoras e inasimilables. Lentamente, el espíritu árabe se difunde por España y por el sur de Francia, en pugna siempre con una cultura que era en esencia radicalmente distinta e incluso hostil. Del espíritu árabe sólo se podía aceptar, a sabiendas, conscientemente, aquello que no se opusiera demasiado al modo de vivir de los pueblos cristianos; pero, inconscientemente, la huella iba acusándose ca-

da vez más. Ibn Quzmán había flado dignidad literaria, en España, a la canción popular, haciendo más fácil la aceptación y utilización de los recursos folklóricos en los países sujetos a la influencia árabe. Los poemas épicos europeos habían sido, ante todo, poesía para hombres, para guerreros; se iniciaba una etapa de amorosa atención hacia la mujer, hacia lo femenino.

Si hacemos un recuento de los rasgos del amor cortés no será difícil hallar su correspondiente entre los poetas árabes, por lo menos en parte muy considerable. El amor cortés no debe ser mercenario; ha de mantenerse en secreto; ha de ocupar toda la atención de los amantes; ha de ser, si es posible, adúltero; el hombre no debe ser de estado social superior a la mujer, para evitar toda sospecha de mercenarismo; y, finalmente, *puede* ser casto (ello es cierto, sobre todo, para los trovadores de la última etapa). En último término de la evolución idealizadora, la mujer es poco más que un símbolo visible de la belleza divina, un momento entrevista, y se confunde casi con las ideas platónicas más elevadas y con la Virgen María. La mujer es, para Petrarca o Garcilaso, “una certa idea che lor viene in mente”, un punto de partida apenas vislumbrado, pero necesario, en el inicio de su aventura espiritual y poética. (Señalemos de paso que cuando el poeta provenzal habla de *midons* está empleando una expresión calcada en las palabras árabes que significan *mi dueño*, debido, quizá, a que los poetas árabes aludían al poder absoluto de la mujer sobre el hombre y transferían el signo del poder, masculino, a la amada.) Ahora bien: comparadas estas características con las de los poemas árabes, encontramos muchas semejanzas, pero también no pocas diferencias. La poesía árabe es más extrema, más acusada en las dos direcciones contrarias: mayor cantidad de detalles eróticos, lúbricos; y mayor avance en el proceso idealizador. La poesía árabe, por otra parte, no insiste tanto en los principios de no mercenarismo y de adulterio. Para explicar tales diferencias hay que colocarse en la posición vital de los trovadores y de los caballeros y damas que constituían su público.

La sociedad feudal de los países de lengua de Oc, relativamente rica y refinada, conservaba, sin duda, restos de paganismo. Pero era, en esencia, una sociedad cristiana, aunque, a la sazón, los representantes de la iglesia se hallaran sumamente desprestigiados y se desatara a veces, contra ellos, la cólera popular. Es cierto que los grandes señores llevaban una vida en general poco edificante, y que el sacramento del matrimonio era violado con frecuencia. Era una sociedad libre, más abierta que la sociedad feudal del norte (se podía entrar en la caballería mediante el ejercicio de la actividad poética), pero seguía siendo, en esencia, una sociedad cristiana y feudal, en que la mujer había de ocupar forzosamente un lugar inferior y en que el amor sensual predominaba. (Para los griegos, el amor-pasión era una enfermedad peligrosa, según afirma Menandro; la posición de los padres de la Iglesia es de sobra conocida.) El matrimonio era, ante todo, un medio de engrandecer los dominios feudales. Ahora bien: durante el transcurso del siglo xii la situación cambia radicalmente, la mujer es edificada, se busca el amor-pasión por encima de

todo, amor con frecuencia desgraciado, fuente de calamidades, que hay que lograr, o perseguir sin esperanzas, fuera del matrimonio. La revolución no es, desde luego, completa: hay en los trovadores del siglo XII numerosos rasgos de sensualidad que es muy difícil interpretar en sentido puramente simbólico. Así, por ejemplo, Cercamon:

*Qu'eu non puec lonjamen estar  
de sai vius ni de lai guerir,  
si josta mi despoliada  
non la puese baizar e tenir  
dins cambra encortinada*

*(No puede durar mi vida  
ni de sus males sanar  
si a mi lado, ya desnuda,  
no puedo abrazarla, estrechos  
en cámara acortinada.)*

La melancolía trovadoresca se tiñe con frecuencia de erotismo. Lo contrario sería sorprendente. Los trovadores no eran místicos; se dirigían a una sociedad feudal impregnada de restos de paganismo



"vocabulario para fines místicos"

en que el sensualismo era aceptado con toda naturalidad. La mujer iba quedando incluida en el ámbito de lo religioso y lo místico, pero la influencia de la poesía árabe no iba, precisamente, en el sentido de suprimir todo erotismo, sino muy al contrario. Es cierto que pueden también hallarse ejemplos de castidad, y de expresión literaria de tal castidad, entre los místicos sufíes, como demuestran los estudios de L. Massignon. Ibn-Darrach, por ejemplo, escribe:

*Es ella como un vergel del que sólo aspiro  
la belleza y el perfume;  
pues no soy como los animales errantes  
que convierten un jardín en potrero.*<sup>11</sup>

Pero por cada poema árabe en que se espiritualizara a la mujer debían llegar a conocimiento de los trovadores muchísimos otros en que se exaltara la sensualidad. De ahí una doble corriente, espiritualizadora por una parte, sensual por otra, que da idea de cuán complicadas y confusas debían ser las influencias que sobre los trovadores se ejercían. Más tarde, en España, podemos hallar muestras de erotismo árabe y de espirituali-

zación de lo femenino (en este caso, la Virgen María) en la obra del Arcipreste de Hita.

La corriente espiritualizadora no habría triunfado a no ser porque en el siglo XII se extendía con gran rapidez por el sur de Francia la herejía cátara, que, al oponerse en parte a las tendencias de la poesía árabe, y reforzándola, sin embargo, en cierto sentido, había de precipitar la crisis de la que surgió el concepto moderno del amor-pasión.

#### *Acción espiritualizadora de los cátaros*

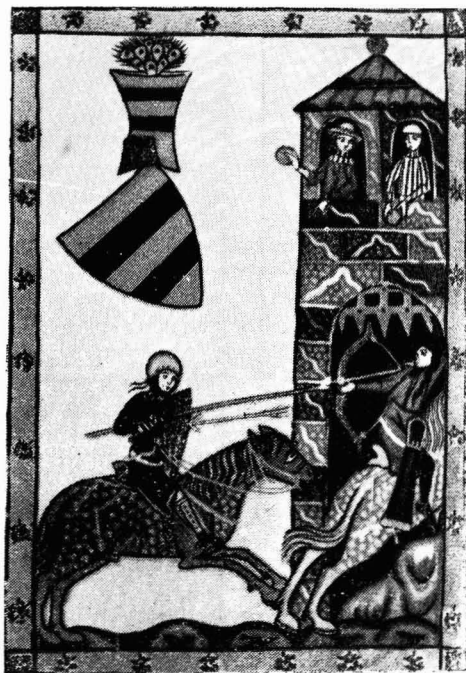
La inclusión de la mujer en el ámbito sagrado sólo podía darse, en aquella época, en una cultura árabe sin barreras entre lo humano y lo divino y muy impregnada de neoplatonismo. La secta de los cátaros —o albigenses—, de raíces maniqueas, tendía, al contrario, a una división radical entre la luz y las tinieblas, entre espíritu y materia, división que los druidas celtas habían ya conocido y que el misterio de la Encarnación parecía haber resuelto. (El Evangelio de San Juan, en que se nos dice que la luz brillaba sobre las tinieblas pero éstas no la recibían, y a continuación se afirma que el Verbo se hizo carne, parece escrito como réplica a posiciones gnósticas muy afines al maniqueísmo.) Los cátaros insistían en el desprecio de todo lo material, en una pureza sexual absoluta, en el desprecio de los bienes de este mundo, en la ascensión hacia la luz. Había en ellos cierto antivitalismo que con frecuencia los empujaba al suicidio. Normalmente, la mujer habría debido ser vista por ellos como un obstáculo, o como una trampa, pues el erotismo concentra su atención hacia el cuerpo, que ellos despreciaban (ya un filósofo neoplatónico se había avergonzado de tener cuerpo.) Pero la mujer había quedado ya incluida en el ámbito de lo sagrado por influjo de la mística sufi. De ahí surge entre los cátaros una nueva tendencia, que sólo encontramos en la región en que su influencia se superpone a la del misticismo árabe: en los países de lengua de Oc. Y esta tendencia impregna de espiritualidad y castidad —y de amor adúltero— la poesía de los trovadores. Según Denis de Rougemont, "Europa no ha conocido jamás una poesía más profundamente retórica: no sólo en sus formas verbales y musicales, sino, por paradójico que pueda parecer, en su inspiración misma, puesto que ésta deriva únicamente de las leyes del amor cortés, las *leys d'amors*. Pero hay que decir también que jamás fue retórica alguna tan exaltada y ferviente. Lo que exalta, es el amor fuera del matrimonio, pues el matrimonio no significa más que la unión de los cuerpos, mientras que el 'Amor', que es el Eros supremo, es la subida del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida. Esta es la razón por la cual el amor supone la castidad. *E d'amor mou castitatz* (del amor viene la castidad), canta el trovador de Tolosa, Guilhelm Montanhagol. El amor supone también todo un ritual: el *domnei* o *donnoi*, vasallaje amoroso. El poeta ha ganado a su dama gracias a la belleza de su homenaje musical. Le jura, de rodillas, fidelidad eterna, como suele hacerse al señor feudal. 'Como prenda de amor, la dama daba a su paladín-poeta un anillo de oro, le pedía que se levantara, y le daba un beso en la frente. Pri-

mer beso, generalmente el único... y que se llamaba *consolament*.' Algunos sacerdotes provenzales bendijeron incluso tales uniones místicas colocándolas bajo la invocación de la Virgen María."<sup>12</sup> Los rasgos introducidos por los cátaros en el amor espiritualizante de los místicos árabes son: el adulterio, que, al oponer obstáculos al amor físico, era mayor garantía de castidad; la insistencia en que el amor no fuese mercenario, con idéntico objeto; y el secreto (natural tratándose de adulterio, pero especialmente precioso para los cátaros, que no revelaban su fe y mantenían en secreto todas las prácticas y costumbres de su secta). Añadamos otro: el culto al dolor y a la muerte, normales en una religión antivitalista. Amor y muerte quedarán indisolublemente unidos en un *fatum* implacable:

*Que contra muerte y amor  
nadie no tiene valía*

dirá más tarde un romance español.

Para los cátaros, Dios, que es amor, se halla frente a un mundo perverso; su creación, todavía informe, ha sido desvirtuada por un ángel rebelde, por Satanás. Jesucristo no ha encarnado, no ha establecido un puente entre espíritu y materia; ha bajado a mostrarnos el camino de retorno hacia la luz pura. Hay en el hombre una chispa de divinidad, que pugna por regresar a su lugar de origen. La mujer, que los poetas han exaltado y colocado por encima del hombre, podrá ayudar a éste a hallar la vía de retorno, con tal que el amor que inspire sea puro y secreto. A la iglesia de Roma oponen los cátaros una iglesia de amor, que es, según ellos, Roma al revés. La ortodoxia católica desconfiaba de tales posiciones místicas que suprimen el puente de la Encarnación y de los sacramentos; el secreto en que mantenían sus doctrinas no iba a librar a los cátaros de la más terrible de las persecuciones. Varios místicos árabes habían sido igualmente perseguidos y acusados de maniqueísmo: Al Hallaj y Shurawadi fueron condenados a muerte por sus creencias místicas. Según Massignon, "adorar a Dios sólo por amor es —según afirmaban los acusadores de dichos místicos— el crimen de los maniqueos... (éstos) adoran a Dios por amor



"una sociedad feudal caballeresca"



físico, por la atracción magnética del hierro por el hierro, y sus partículas de luz quieren unirse, como un imán, al foco de luz del que salieron.”<sup>13</sup> El lenguaje amoroso va a emplear, cada vez más, un vocabulario de origen religioso, y *adorar* será sinónimo de *amar*. Idéntico empleo de lenguaje amoroso (recordemos las versiones de Garcilaso “a lo divino”) y parecida situación de persecución oficial, ortodoxa, se reproducirán cuando florezca la mística española.

Los trovadores no eran ni místicos suíes, ni, muy probablemente, cátaros; por lo menos muchos de ellos no pertenecieron a la secta y sólo permitieron que las ideas cátaras, que se hallaban en el ambiente de su sociedad, les influyeran en ciertos momentos. Pero al recoger las tendencias de estas dos corrientes elaboraron un mito literario que había de tener consecuencias decisivas al convertirse en la piedra angular de las literaturas europeas subsiguientes. La persecución inquisitorial que siguió a la batalla de Muret (1213) y a la destrucción de la sociedad del sur de Francia no hizo sino exacerbar el instinto de autodestrucción de muchos cátaros y las características de espiritualización de aquel ambiente. El mito estaba creado ya, y había extendido su influjo en todas direcciones. El amor-pasión, adúltero y mortal, iba a cristalizar en *Tristán e Iseo*; el amor cortés se extiende rápidamente hacia el norte de Francia, y hacia Inglaterra, donde es llevado por Leonor de Poitiers, que se casa con Luis VII y, en 1154, con Enrique II Plantagenet, rey de Inglaterra, y lleva consigo un nutrido grupo de trovadores; ya desde la segunda mitad del siglo XII se conocen las normas del amor cortés en esos países. El código más completo del amor cortés es redactado poco después, al principio del siglo XIII, por André Le Chapelain: es el *De arte honeste amandi*. Chrétien de Troyes declara que sus novelas le han sido inspiradas por Marie de Champagne, hija de Leonor, y célebre por su corte de amor en que el matrimonio fue atacado y se declaró que no había posibilidad de llegar al amor en la vida conyugal.

#### LAS CONSECUENCIAS

No es difícil explicar el éxito del mito. En una sociedad feudal a la vez sensual y religiosa, permitía unir el culto a la mujer y la actitud espiritualizadora vecina a la religión; dirigido hacia los sentimientos personales, íntimos, del autor, vitalizaba la poesía lírica; combinado con la magia y las aventuras, establecía remansos y perspectivas de lejanía en la novela y la llevaba a su florecimiento. El amor-pasión, el amor romántico, la cuidadosa elaboración subjetiva de las fuerzas de creación y destrucción que el mito desencadenaba iban a convertirse en rasgo distintivo de las literaturas occidentales. “Los orientales caracterizan a Europa por la importancia que concede a las fuerzas de la pasión... Para los que nos juzgan a través de nuestras literaturas, la pasión parece ser la expresión que los grandes mitos literarios occidentales han dado a las relaciones entre el hombre y la mujer.” A partir de Guido Cavalcanti, la poesía italiana se impregna de amor cortés. Dante rinde homenaje a Arnaut Daniel, *il miglior fabbro*, el más sabio artífice. (Observemos de paso que esta cita de Dante será empleada en nuestros días por T. S. Eliot al hablar de Ezra Pound,

también influido directamente por los trovadores.) Y, a través del renacimiento italiano, Garcilaso, Herrera, Gongora, Quevedo, seguirán la tradición trovadoresca en sus descripciones de la amada lejana y cruel que los poetas cortesanos del siglo XV habían ya elaborado con técnica poética ligeramente distinta y más próxima a las fuentes.

La cristalización del mito en *Tristán e Iseo* señala “el principio de la novela ideal. El amor de un hombre, un caballero, hacia una mujer, una princesa; los obstáculos que los separan; y finalmente el punto culminante: la muerte. Y todo ello ocurre en el marco de la caballería —cuyo código, en nuestros días, serían simplemente las ‘convenciones sociales’— a la que pertenece toda la élite social de la época.”<sup>14</sup> Esta breve descripción corresponde no sólo al *Tristán* y a numerosas otras novelas de caballerías, sino también a las relaciones entre Don Quijote y Dulcinea vistas por éste, y a la trama esencial de *La Princesse de Clèves*, de Mme. de La Fayette, la novela más importante y “mo-



“numerosos rasgos de sensualidad”

derna”, después del *Quijote*, de todo el siglo XVII. (Claro está que los excesos mismos de la idealización provocan una reacción cínica de sensualidad sin trabas y desprecio a la mujer o, por lo menos, al nimbo poético alrededor de las relaciones sexuales. Frente al lirismo de un Garci-Sánchez de Badajoz, por ejemplo, y de los poetas cortesanos españoles y catalanes de los siglos XIV y XV se escucha la protesta del *Corbacho* y del *Llibre de les dones* de Jaume Roig; son contrapeso de Petrarca y de ciertos aspectos de Boccaccio algunos cuentos del *Decamerón* del propio Boccaccio; la segunda parte del *Roman de la Rose*, cínica, se opone a la primera, idealista, como en *La Celestina* contrastan las escenas de criados y prostitutas con el platonismo de la primera escena; el siglo XVI ve aparecer en Francia tanto los sonetos de Ronsard y Du Bellay como el *Heptaméron* de la Reina de Navarra y las *Vies des Dames galantes* de Brantôme; en el XVII junto a las novelas de Mlle. de Scudéry y *La Princesse de Clèves* aparecen los *Contes et Nouvelles* de La Fontaine, como indispensable y lógico contrapunto.)

El mito sigue en pie hasta el siglo XVIII. Las luces racionalistas disipan, hasta llegar a Rousseau y los prerrománticos, las brumas del misterio y el amor lejano. El escalpelo racionalista no puede, empero, destruir un ingrediente del amor-pasión, que, latente, ha de resurgir hacia fines

del siglo con más fuerza que nunca y combinarse con el romanticismo naciente. Nos referimos al sadismo y al masoquismo, cuya influencia en el siglo XIX ha sido ya cuidadosamente analizada por Mario Praz en su obra *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. La novela (y la lírica en ciertos momentos) del siglo XIX serán analíticas, como las del XVIII, pero tendrán una conciencia exasperada del drama que se produce cuando mito e inteligencia se hallan frente a frente. Las etapas de esta crisis creciente pueden ser observadas en cualquier literatura europea, pero quedan, quizá, más claras en la literatura francesa. De Stendhal a Flaubert, de Flaubert a Proust, el mito va siendo analizado, paralizado, plenamente comprendido y, a la postre, totalmente neutralizado. “Para Mme. de La Fayette —apunta André Maurois— y para Juan Jacobo Rousseau, el amor tiene un valor absoluto. Rousseau no se pregunta jamás si Saint-Preux ama verdaderamente a Julia, cómo nació aquel amor, si Saint-Preux no podría amar igualmente a cualquier otra mujer... Stendhal, ya más escéptico, empieza a desmontar el mecanismo de la pasión. Pero aunque el espíritu de Stendhal sea el de un libertino... su corazón sigue siendo tan sensible como el de Juan Jacobo. Aunque comprenda la cristalización, sigue cristalizando.”<sup>15</sup> Para Flaubert el “bovarismo” llega a límites a la vez trágicos y sórdidos. Recordemos los sueños de Mme. Bovary, al principio de la obra, y la escena de los “Comicios Agrícolas”; releamos luego la muerte de Emma, y comprenderemos hasta qué punto el mito iba siendo atacado. El “bovarismo” era una enfermedad que cabía analizar friamente, clínicamente.

Y Proust se encarga de terminar la tarea. El tema central de Proust no es tanto “la búsqueda del tiempo perdido” como el estudio de “los datos inmediatos de la conciencia” para distinguir en su laberinto la labor creadora —y engañosa— de la imaginación, de la ilusión, de los mitos. Pero para analizar los mitos, y entre todos el más importante es el del amor romántico, es preciso asistir a su formación. “Es preciso —nos dice en *Albertine disparue*— que la imaginación, desperdada por la incertidumbre de que pueda alcanzar su objetivo, cree una finalidad que nos esconda la otra, y, al substituir el placer sensual por la idea de penetrar en una vida ajena, nos impida el reconocer dicho placer, saborear su verdadero gusto, restringirlo a su alcance; pues desnudar nuestros placeres de la labor de la imaginación sería reducirlos a sí mismos, es decir, a nada.” Y Maurois agrega: “Pero si lo que los hombres suelen llamar ‘los placeres del amor’ no crea el amor-pasión, ¿qué lo engendra, pues? El sufrimiento, y en particular el que nace de la duda. La certidumbre quita al amor todo su encanto... Reservemos las mujeres hermosas, concluye Proust, para los hombres sin imaginación; los hombres que la tengan verán a Helena en toda mujer.”<sup>16</sup> “Alrededor de un rostro o de un cuerpo apenas entrevistos construimos un ser imaginario; de este ser, en cierta forma segregado por nosotros mismos, nos enamoramos; luego cuando, más tarde, descubrimos al ser verdadero, bien distinto, que iba unido a aquel rostro, lo aceptamos y transferimos a él los sentimientos nacidos al calor de una ficción.”<sup>17</sup>



"El sensualismo era aceptado con toda naturalidad"

En *Un amour de Swann* asistimos a la formación del mito y a su destrucción mediante el proceso de "desenamoramiento" cuyo estudio recomendaba Gide a los novelistas contemporáneos. Odette de Crécy no es "el tipo" de Swann, quien no se enamora de ella sino cuando observa la semejanza de Odette con una figura femenina en un fresco de Botticelli en la Capilla Sixtina. "La expresión obra florentina hizo a Swann un gran favor: le permitió, como un título nobiliario, hacer penetrar la imagen de Odette en un mundo de ensueño al que no había tenido acceso hasta aquel momento, y en el que se impregnó de nobleza." Pero la transferencia estaba basada en una semejanza superficial, y Swann arrastra durante el resto de la novela la dura carga de tratar de prolongar una imposible coincidencia: su quijotismo de historiador del arte le lleva a la desilusión. Y es que si el amor-pasión no es un acto de adoración frente a la idea platónica o divina de la gracia femenina, si es un inestable juego de luces, una ilusión óptica producida por la bruma y la lejanía, habrá de desvanecerse en cuanto nos acerquemos. Así se desvanecen las "rosas lejanas" de las mejillas de Albertine cuando el narrador se acerca a ella para besarlas: "Primero, a medida que mi boca comenzó a acercarse a las mejillas que mi mirada le había invitado a besar, mis ojos, al desplazarse, vieron otras mejillas distintas: el cuello observado a más corta distancia y como con lupa, mostró, en su gruesa granulación, una robustez que modificó el carácter del rostro... Lo mismo que en Balbec Albertine me había parecido cambiar con frecuencia, en ese momento, durante el corto trayecto de mis labios hacia su mejilla, vi a diez Albertines; aquella única muchacha era como una diosa con varias cabezas; la que había visto en último término era sustituida por otra si trataba de acercarme más. Por lo menos, mientras no la tocaba, veía su cabeza y un ligero perfume se desprendía hacia mí. Pero, ¡ay! —pues nuestra nariz y nuestros ojos están tan mal colocados para el beso como mal hechos nuestros labios— de pronto mis ojos cesaron de ver; a su vez mi nariz se aplastó y no percibí ya olor alguno, y, sin conocer más por ello el ser de la rosa deseada, me di cuenta, gracias a estos detestables síntomas, de que estaba besando la mejilla de Albertine." 18

Poesía y crítica se unen en Proust para una reconstrucción del mito al borde de su destrucción. Ya no hay amor romántico en la literatura contemporánea. Que el lector repase las novelas más influyentes de los últimos años. Los trovadores pueden se-

guir durmiendo el sueño de los justos desde sus gruesos tomos cubiertos de polvo. Queda, sin embargo, flotando en el aire de los siglos el verso de Quevedo:

*Polvo serán, mas polvo enamorado.*

#### NOTAS

- 1 Dante, *Paraíso*, canto xxxiii.
- 2 *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 150.
- 3 R. Briffault, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, París, 1945, p. 35.

4 "Variación, como toda la métrica provenzal, del *zéjel* hispanoárabe, la sextina es el germen manifiesto del soneto así como de la *terza rima* de la *Divina Comedia*. Se atribuye el primer soneto italiano a Pier delle Vigne, canceller de Federico II, que habría parafraseado un poema provenzal de Guilhem Figueira." *Ibid.*, p. 162.

5 Dante, *Vita Nuova*, xxv.

6 *Op. cit.*, p. 17.

7 Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, p. xii.

8 *Revue des Deux-Mondes*, enero de 1899, p. 350.

9 *El collar de la paloma*, trad. de Nykl, París, 1931, p. 137. No cito la traducción española por no tenerla a mano. Sobre esta obra véase A. Castro, "Amores de hace mil años", en *Cuadernos Americanos*.

10 *Les poésies de Cercamon*, edición de A. Jeanroy, p. vii.

11 Emilio García Gómez, *Poemas arábigo-andaluces*, p. 97. (Cit. por Griffault.)

12 Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, París, 1939, p. 70.

13 L. Massignon, *La Passion de Al Hallaj*, I, p. 161.

14 Hélène Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, París, 1957, p. 5.

15 André Maurois, *Cinq visages de l'amour*, Nueva York, 1942, p. 165.

16 *Ibid.*, p. 187.

17 *Ibid.*, p. 178.

18 Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, II, cap. II.

## LA FILOSOFIA COMO EXPRESION LITERARIA (PROPUESTA)

Por Emilio URANGA

"La propuesta ha de ser algo dura, y que cause reparo; llega después la solución esperada, y la desempeña."

Baltasar Gracián

ES UN LUGAR común afirmar que los filósofos escriben mal. Tan rotunda generalización podría ser fácilmente refutada aduciendo los ejemplos eminentes de Platón y Bergson. Y entre nosotros ¿se diría que escriben mal José Vasconcelos y Antonio Caso? ¿No se reconoce en José Ortega y Gasset a uno de los primeros prosistas de lengua castellana?

Pero las excepciones, se dirá, no derogan la ley. Entre las muchas cosas que le son indiferentes al filósofo, está sin duda, la de escribir bien o mal. Encarándose a Kant recordaba Hegel que para un filósofo auténtico es igual la pobreza o la riqueza y exagerando, hasta la vida y la muerte. Escribir bien ¿sería motivo suficiente para cancelar la indiferencia

del filósofo? El pensamiento se da por enteramente satisfecho con encontrar una expresión y es un adjetivo que nada le añade el que esta expresión sea literaria, que merezca la pena ser destacada por sus altos quilates estéticos.

En filósofos que persiguen fines políticos o pedagógicos pedir que a más de la indiscutible influencia que ejercen se dieran a pulir su estilo sería al parecer algo exagerado y hasta necio. Como diría un inteligente historiador, aplicando al caso una sentencia muy mexicana que don Lucas Alamán recogió de labios de Hidalgo: "Si con atolito vamos ganando atolito vámosle dando." La lengua, los escritos de muchos filósofos son "atolito", pero aún así, o quizás por ser así, consiguen lo que se han propuesto. ¿Vamos, pues, a reparar en cómo escribe el filósofo cuando tan bien le va con lo mal que escribe? El estudio de estos filósofos descuidados podría ponernos sobre aviso y no esperar mucho de una pesquisa sobre el valor literario de la lengua de los filósofos.

Lo mismo sucede con su habla. Oradores han sido, conferenciantes, maestros y catedráticos. Con diversa fortuna, pero también con la misma indiferencia respecto del valor literario de sus comunicaciones verbales. La naturaleza es sabia y si hubiera dotado además de elocuencia a estas criaturas que tan mal escriben menuda la hubieran armado. Ante la notoria insuficiencia verbal de muchos filósofos o ante su hosca descortesía para hacerse entender como el resto de los mortales, valdría la pena epilogar con las palabras de una bella mujer: "¡qué gran ventaja





es que los filósofos escriban libros!" Por mal que escriban siempre es preferible poder echar mano de ese medio de comunicación que no exponerse, enfrentarse cuerpo a cuerpo, a estas ariscas y semimudadas criaturas.

Por otro lado no han faltado poetas, jueces por tanto del idioma, que han elogiado la expresión literaria de los filósofos, que la han destacado. Por ahí anda una célebre página de don Antonio Machado en que nos hace caer en la cuenta, con sapiente énfasis, de que Kant es parco sin duda en metáforas, pero que cuando le da por emplearlas suele elegir las con un gusto que le envidiarían los más elegantes poetas. Ese sueño de la paloma que se da a imaginar que sin el sustento del espacio volaría mejor, le parece a don Antonio acabado acierto metafórico. De aquí y de ahí siempre es posible entre-sacar, de los escritos de los filósofos, innegables logros estilísticos. Paul Valéry que no respetaba mucho la filosofía reducía todas sus alharacas, pretendiendo liquidarla con esto, a una discusión mal planteada de palabras y sólo de palabras, a una interminable cuestión lingüística. Pero ¿no se convierte con ello a la filosofía en un inmenso poema, en una imponente cuestión poética?

Creo que basta con rozar estos extremos, con pulsar estas antinomias de la filosofía como expresión literaria para dar a entender que por detrás de ese lugar común de la mala fortuna de la filosofía como obra de arte, se ocultan muchos problemas que vale la pena investigar, y que hasta hoy no han atraído suficientemente la atención de los ensayistas. Tema, éste, humanista por excelencia, curiosidad erudita y algo más, ese sutil añadido que convierte a la curiosidad en amor por lo que los hombres se han propuesto conseguir, y han conseguido otras veces sin proponérselo.

¿Por qué escriben mal algunos filósofos? La respuesta inmediata, y que menos favor les hace, consistiría en decir que su mala, su baja calidad como escritores, se debe a que lo que piensan es de por sí desmañado, inconcreto, torpe, nebuloso e insignificante. Lo abstruso e insignificante no puede encontrar, sino en una expresión contrahecha la medida exacta de su realidad. "No me gusta dejarme maltratar por lo abstracto", solía decir Goethe cada vez que alguien le invitaba a sumergirse en los escritos de los filósofos. Ese salto hacia lo incorrecto como primer compás de entrada en las sinfonías filosóficas desagrada y desarma. Descortes por excelencia los filósofos no lanzan el cebo de una primera frase bien hecha, sino que esperan, con su paciente mala educación, que el lector vencerá de por sí su repugnancia, y que acompañará al pensamiento por los meandros en que viola y mancilla todas las convenciones gramaticales.

"No conozco otro filósofo, que como Schopenhauer, haya inspirado a tan buenos artistas", decía Keyserling, preludiando un ensayo en que maliciosamente se daba a mostrar que la bella lengua de Schopenhauer es el precio que ha pagado por traficar con un pensamiento que no tiene nada de profundo. Cuando se domina la expresión, replicaría el filósofo, se sacrifica en el ara de sus convenciones la oscuridad del pensamiento, se hace transparente verbalmente, se nivela lo abstruso al rasero de lo meridiano, de lo meridianamente retórico. Cuando el filósofo

utiliza una lengua con probado valor literario parece que lanza sobre sus lectores un sofisma interesado en que se lo traguen. La viciosa convicción de que el asunto de la retórica es el arte de ganar adeptos de una causa injusta coadyuva a que el filósofo, figura surgida como contraimagen del sofista, desdeñe la expresión bella.

La belleza de la filosofía y de su expresión residen en su fidelidad a las cosas, en la precisión con que las transcriben. El filósofo se impone la máxima con que Gide definía la sinceridad: "que las palabras no se te anticipen a las ideas". Las palabras corren en tropel, despiertan y se unen antojadizamente por las leyes heredadas, automáticas, del idioma, e imponen con violencia sus "afinidades electivas", sus asociaciones legítimas e ilegítimas. Es muy difícil remontar el río de las palabras, remar a contracorriente, y obligarlas a ser dóciles, no a sus maridajes tradicionales, al genio del idioma, sino a las ideas. El orden de las ideas no corresponde al orden de las palabras, es siempre, innovación, y el filósofo aparece bajo la desairada figura de corruptor, o pervertidor del lenguaje, en contraste hiriente y desfavorable con el poeta como creador del idioma. Abandonarse al genio del idioma sería equivalente a abandonar



el genio de la filosofía, la imperativa voz de las cosas, a nombre de los gritos de las palabras. Y, sin embargo, filosofía y poesía se tocan...

En el problema de la filosofía como expresión literaria están, pues, entrañados muchos enigmas y de muy diversa índole. El plano más inmediato y chabacano se referiría a ejemplificar las infracciones gramaticales, sintácticas, o como prefiera llamárselas, en que incurren muchos filósofos. "La gramática se venga cruelmente de quienes la desprecian", ha dicho Goethe. Y fácil sería formar un anecdotario, alegre y escandaloso, de los disparates gramaticales que hacen de muchas obras filosóficas verdaderas *sobras* artísticas.

Un segundo plano de consideración se ocuparía de la estilística. Cuando estudiaba en Alemania, sobre todo el *Diván oriental-occidental*, de Goethe, topé con una aguda caracterización de Burdach acerca del estilo goethiano, estilo festivo que no se arredra de echar mano de expresiones populares y casi vulgares, y que se apropia sin escrúpulo de las locuciones populares; estilo llano, casi de criadas. Aproveché la definición para caracterizar, a mi vez, el estilo que don Alfonso Reyes utiliza precisamente en su libro sobre Goethe, y en casi toda su obra, por lo cual no sería exagerado hablar de estilo alfonsino. No he podido nunca olvidar este acierto en la caracterización de un estilo,

y me di cuenta que el procedimiento era generalizable, y que había que entrenarse, aplicarse a la tarea de definir en cada caso el estilo de un autor, y no simplemente dejarse *agarrar* por él. Se trataría, pues, en un segundo paso de la investigación, de definir el estilo de algunos filósofos, de Hegel, de Schopenhauer, de Nietzsche, de Heidegger, de Ortega y Gasset. Tarea un poco más elevada que la de salir a la caza de gazapos gramaticales. Pero no pararía aquí la cosa.

Leyendo el tomito de *Homenaje* que a Jorge Lukács le han dedicado sus deudores de lengua alemana, con ocasión de sus setenta años, cuenta uno de ellos, Erpenberg, que estando en Moscú, durante los años de la emigración los escritores solían reunirse regularmente para cambiar impresiones, e impedir que se oxidaran sus actividades artísticas. En cierta ocasión el grupo se vio conmovido por una noticia periodística de marcado sabor macabro. Atenazados por el horror, y en busca de ejercicio, los escritores se propusieron elaborar esa noticia como cuento, novela u obra de teatro, en fin, utilizarla artísticamente, darle forma. Una vez que estuvieron en posesión de sus proyectos o realizaciones acudieron a Lukács, quien les propuso que, a la usanza del país en que estaban, sería bueno someter a la llamada crítica de masas los bocetos, o sea, que sería ilustrativo que se leyeran ante un auditorio de obreros alemanes, y que se les invitara a manifestarse libremente sobre las obras que se les proponían. El auditorio estaba, como los escritores, al tanto de la noticia periodística que había servido de materia o punto de partida a las obras en proyecto. El resultado fue decepcionante. Nadie pudo convencer con su cuento, novela o drama, a la masa, mientras que la noticia escueta había provocado en todos, autores y jueces, una emoción vivísima. Ya en capilla preguntaron los desalentados autores cuál era la opinión de Lukács acerca de este fracaso, y si no le daba por pensar, como a todos, que la crítica de masas, tan elogiada por los soviéticos, era en realidad una ineptia. Lukács les hizo caer en la cuenta de que, arrastrados por la emoción que suscitara la noticia, había elegido cada quien una forma artística para elaborarla, pero que cualquiera que fuera la forma elegida, ninguna había podido conservar intacta la emoción que inicialmente produjera. "De modo que —se le replicó—, parece insinuar que la única forma adecuada a esta materia es la noticia periodística". "En modo alguno —dijo Lukács—, la noticia periodística no es una forma artística, pero está muy cerca de una forma que, ésta sí, es ya artística: la anécdota". La materia exige como forma apropiada la anécdota, y ninguno de los escritores había sabido verla. Para terminar, apuntó Lukács que este género artístico particular, que es la anécdota, había sido cultivada con singular acierto por Ernst von Kleist. Los escritores tuvieron que confesar que entre los presentes no había ningún Kleist, y que las masas les habían dado una lección.

De aquí se desprende no una, sino muchas lecciones. Ante todo el problema de las relaciones entre la materia y la forma en el arte. Hay que quitarse de la cabeza la idea de que la forma es omnipotente, y que cualquiera que sea la materia es posible someterla a una forma determinada. ¿Quién no recuerda la confusa discusión acerca de la *novela* de la Revolu-

ción mexicana y de América como “novela sin novelistas”? Habría también que desconfiar muy en serio de lo que dice Valery: “no hay pensamiento humano tan sutil que no pudiera someterse a la forma del soneto”, encorsetarse bajo la forma de soneto.

Pero no habría que conformarse con ejemplificar el desajuste de forma y materia, sino, como hace Lukács, apuntar hacia una solución, o sea, mostrar cómo esa materia pide su forma adecuada, y cómo hay un artista que se la ha procurado, mientras que los malos la han frustrado, dejando que la materia, por decirlo así, se deje ver, se imponga a la forma y el resultado es todo, menos una obra de arte. En su libro sobre Goethe, Gundolf demuestra, deduce, que el Werther, dado el personaje, tenía que ser una novela epistolar, y no un drama o un cuento.

Don José Ortega y Gasset hizo una aparición sensacional en Darmstadt, allá por 1951, suscitando con todo el peso, poder e impertinencia, de su egregia retórica, el problema del género literario propiamente filosófico. La filosofía se ha escrito en todos los géneros, novela, cuento, drama, diálogo, ensayo, tratado, poesía, y no parece haber ningún privilegio por parte de alguno de ellos, ninguno acapara, como verdaderamente filosófico, a la filosofía. En otras palabras, la materia que llamamos filosofía lo mismo se vierte en la anécdota que en el tratado. ¿O no? y si no, ¿por qué? Pues, como dice Kierkegaard, sólo los niños o los débiles de espíritu se conforman con un *no* lanzado sin razones, como una orden.

Años más tarde, aquí, entre nosotros, Antonio Gómez Robledo, en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, ha replanteado el tema que eruptivamente dejó caer Ortega, y le ha dado un sesgo de positivo interés. El género es, en filosofía, viene a decirnos, indiferente con tal de que, la filosofía, conserve en él, intacta, la estructura *dramática* que es esencial a toda proposición enunciada de modo auténticamente filosófico, es indiferente el género en que se *redacta* la materia filosófica siempre que salvaguarde el dramatismo propio de toda enunciación o principio filosófico.

¿No hay un *parti pris* a favor del *drama* como forma privilegiada de la filosofía? Claro es que, se dirá, entre drama como cualidad de un enunciado y drama como género literario hay su diferencia, de modo que el problema planteado por Ortega queda intacto, y todavía andamos en búsqueda del género filosófico. Porque *dramática* o no, la proposición filosófica, el sistema, exige una expresión que no necesariamente es, en el plano macroscópico, digamos, el drama, como en el plano microscópico siempre lo es.

Pongamos por caso que se trata de redactar en forma de artículo o de ensayo una correspondencia o cartas filosóficas. ¿En qué caso es legítimo operar el cambio? En el caso de que la correspondencia no entrañe de por sí ningún dramatismo. En el caso contrario, se evaporaría el dramatismo al pasar al ensayo, y por tanto se frustraría, se eliminaría, justamente lo que tiene de filosófico. En la forma de correspondencia está preservado el dramatismo mínimo de un enunciado filosófico que en la forma de ensayo ha desaparecido.

Hegel dice en su *Lógica* que la proposición filosófica, esa materia última y au-



téntica tras de la que vamos, que encierra, como en una nuez, la quinta esencia de toda filosofía, y que busca su forma macroscópica, es, en sí, una enunciación contradictoria o *conflictiva*: expresa la identidad y a la vez la contradicción. Es la proposición que el mismo Hegel llama *especulativa*. Por ejemplo: toda proposición que se construye con el verbo *aufheben* que a la vez significa lo que se pierde, se hunde, se va, y lo que se conserva, se asume o se salva. Un discurso en que las proposiciones espejearan a la vez la identidad y la contradicción de lo que enuncian sería el discurso propiamente filosófico, aunque se dijera bajo la forma de poesía, de cuento o de tratado. Repárese, en función simplemente de ejemplo, en esta proposición de Goethe: “Nada nos aleja tanto de la vida como el arte y nada nos une a la vida tanto como el arte.”

Ortega y Gasset daba otra respuesta al problema de la calidad de la proposición filosófica elemental, diciendo que era la que se escribía haciendo resonar el valor etimológico de las palabras. ¿No decía de Heidegger que practicaba la sensualidad de acariciar raíces? Al iniciar la segunda parte de *La montaña mágica*, Thomas Mann reflexiona sobre el tiempo. Y entre otras cosas apunta: *Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie “zeitigt”*. *Was zeitigt sie denn? Veränderung!*: “El tiempo es activo, posee creatividad verbal; el tiempo *crea*. ¿Qué crea? ¡El cambio!” En español, no *pasa* este juego etimológico de las palabras, pero sí en alemán, pues tiempo *Zeit* y crear *zeiten* son afines. Proposición, por tanto, filosófica en alemán, y no en español. Lo cual nos abre a otro abismo. La proposición filosófica por excelencia es, a tenor de estas ideas de Ortega y Gasset, un “juego de palabras”, lo que orilla a buscar en la lírica, siempre intraducible, su expresión adecuada, y no el drama, o en el *epos*, en la narración.

Nada más ilustrativo de los extremos que estamos intentando esclarecer que el título de una obra de Unamuno: *La agonía del cristianismo*. Haber dado con este título es ya toda una proeza literaria,

no menos que filosófica, o por ello filosófica, puesto que acuña en forma simultánea las exigencias dramáticas y etimológicas propias de la proposición filosófica clave, o básica, de un sistema. Nadie negará que tal fórmula es equivalente a la de “sentimiento trágico de la vida”, pero esta vez en la palabra *agonía* hay la resonancia dramática del conflicto entre fe y razón, y el hallazgo etimológico que nos hace reparar en que *agonía* es lucha, combate, pelea, y no simplemente triunfo de uno de estos dos términos contrapuestos, las verdades de la ciencia y las esperanzas de la religión.

Si la proposición filosófica fundamental, su célula germinal, como también podría llamársela, es de índole etimológica, como parece sugerir Ortega y Gasset, o dramática, como quisiera Gómez Robledo, vemos que la filosofía en su base misma, en su fundamento tiene que resolver un problema, aunque mínimo, de expresión literaria. Y enunciar tal proposición en términos intraducibles, por su misma perfección literaria, como sucede en los casos eximios con un poema, no habla en contra de su condición filosófica, sino precisamente en su favor. Hay un ingrediente mínimo de *arte literario* que el filósofo tiene que introducir, o poner en los cimientos de su sistema, y si lo frustra, como es muy frecuente, es algo más grave que cometer una infracción gramatical, cosa que ocurre todavía más frecuentemente en los escritos de los filósofos, en la superficie macroscópica, podría llamarse así, del cuerpo de la filosofía. Por ello creo que se ha dicho con buen sentido que toda filosofía tiene algo de obra de arte, o que debe serlo en una porción, por lo menos mínima, para no negarse como filosofía, para no ahogar su célula germinal, su proposición básica. Toda filosofía, “ha de dejarse paladear”, como exigiría de algunas, Jaime García Terrés, o dejaría de ser filosofía. Tal es mi convicción.

Una propuesta como la que aquí busca su solución sería imposible de desempeñar sin el antecedente de un libro de Alfonso Reyes: *El deslinde*. En este ensayo se intenta responder a la pregunta de qué sea lo literario, o por lo menos, deslindar, acotar las fronteras de lo que lo es frente a expresiones que no pueden considerarse legítimamente como tales. Hay un ingrediente mínimo en la proposición filosófica —se la conciba como dramática, se la entienda como etimología o se combinen sabiamente sus exigencias— de índole literaria o artística, que imposible sería definir, si Alfonso Reyes no hubiera puesto en nuestras manos los indispensables hilos conductores capaces de hacernos operar el cernido.





# ARTES PLASTICAS

**T**ODA creación artística es un acto de amor, un acto erótico. Y los pintores tienen distintas maneras de amar la pintura. Dos polos opuestos las comprenden y definen.

Unos pintores seducen al lienzo con la caricia, el suave cuidado del pincel que conquista, explorando y hurgando, excitando y deteniendo con concentrada pasión. Aquí el acto amoroso de creación no es un acto de absoluta libertad: la obra responde el creador, pero el creador responde a su vez a la reacción de la obra. Atados por un acto que vierte y revierte de uno a otro, pintor y pintura se imponen condiciones mutuas. El consentimiento amoroso total sólo es logrado en la terminación de la obra. Obra y autor se entregan cuando su diálogo acaba. El encuentro de los amantes se hace ya en el silencio.

En otros pintores el amor a la pintura es violento, agresivo, anterior al proceso de creación. Es un amor a golpes que empieza siempre por una violación. La obra no es conquistada, sino sometida en un acto de absoluta libertad que irrumpen en el lienzo sin escuchar, sin contestar, sólo afirmando. Aquí no hay diálogo, sino dos grandes monólogos. Primero habla el pintor, y cuando él calla habla la obra. Y son dos gritos que expresan idénticas pasiones.

Juan Soriano es de estos últimos pintores. Y la condición de su amor a la pintura es esta libertad total de afirmación. ¿Total? Pasemos a su última exposición de la Galería de Antonio Souza.

La exposición es desigual. Y es desigual precisamente en la medida en que opera o no esa libertad. El comentario parece fácil.

Pero no. En esta exposición libertad no significa bueno y falta de libertad menos bueno. El arte de Juan Soriano está vinculado a la libertad en una forma muy distinta y mucho menos simplista. Veamos.

Toda libertad tiene límites. Y en la libertad del arte los hay de dos grandes clases: límites heterónomos, impuestos por los medios, la materia, la expresión escogidos, y límites autónomos impuestos por no se qué dialéctica interna del artista que surge en el proceso de creación.

Si observamos los diversos y principales medios de expresión utilizados por Soriano en los últimos años, veremos que hay en ellos límites heterónomos muy definidos.

En la escenografía y vestuario teatral estos límites son precisos, irrebasables. Los materiales utilizables, los colores posibles, la función pre-determinada imponen al artista condiciones muy estrictas (por no añadir el presupuesto que aquí desempeña un papel muy importante). Pues bien, dentro de estas limitaciones Soriano consigue hacer explotar la más alta y luminosa libertad creadora (alcanzando de paso una belleza, una calidad y una continuidad únicas en la historia teatral de nuestro país). Pero sigamos,

## JUAN SORIANO

O

### LA LIBERTAD CONDICIONADA

Por J. M. GARCIA ASCOT

En la cerámica los límites heterónomos son también estrictos, exigentes. Las posibilidades de la materia y el color son relativamente reducidas y la forma misma depende hasta de leyes físicas absolutamente irrebasables. Pues bien, en sus cerámicas Soriano consigue nuevamente

manifestar una libertad que irradia en absoluta plenitud en cada fragmento de cada obra. (Y que nuevamente de paso lo hace también en este género un artista único en México.)

Y llegamos a la pintura. Aquí las limitaciones heterónomas de la libertad creadora casi desaparecen. De todos los medios escogidos por Soriano este es el que deja mayor campo de acción a la forma, el color y hasta la materia. Para un artista cuya condición creadora fundamental es la libertad llegamos al terreno en donde aparentemente su poder podrá manifestarse con mayor riqueza.

Y aquí Soriano es desigual —aunque de una desigualdad que muchos quisieran. Pero es desigual.

¿Qué ha pasado? ¿Por qué el artista de la libertad creadora no se realiza siempre en la forma más libre como consigue hacerlo —siempre— en formas mucho más limitadas?

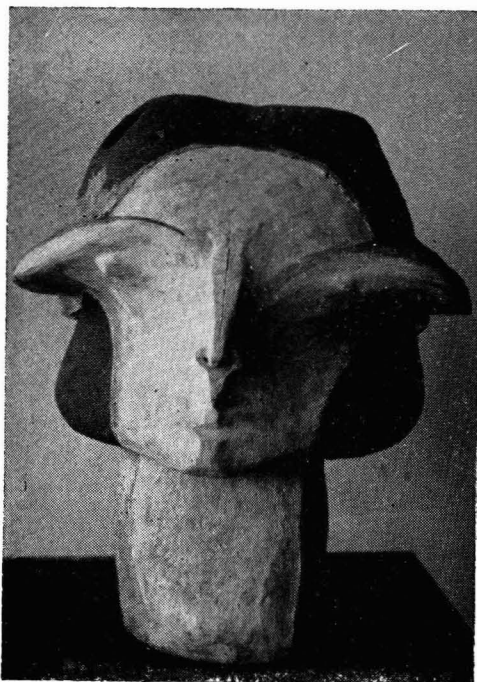
Para resolver esta aparente paradoja es necesario pasar a otros límites de la libertad artística: los límites autónomos, los límites impuestos por el propio creador.

¿Cuáles son estos límites? Es imposible precisarlos. Son los mismos que en la comunicación humana dan sentido a una frase, los que delimitan una intención, los que dan su expresión justa a un gesto, los que organizan el pensamiento, los que dan forma al sueño y a la imagen poética. Allí están, en la obra, en todas las obras. En la pintura se ven, se palpan casi. A veces son límites formales, a veces de color, a veces de movimiento, a veces de temática. No le son impuestos al artista; los impone él, quizás sin darse cuenta. No son, desde luego, racionales ni estéticos, pero los necesita para expresarse con sentido, con su sentido.

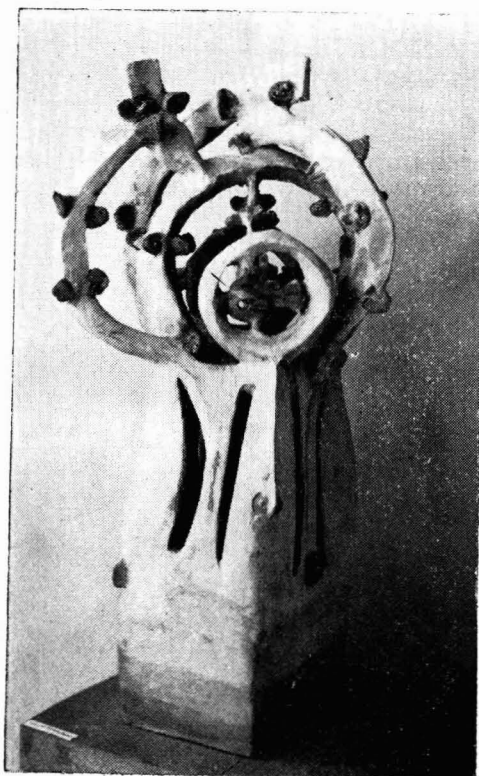
Si ahora observamos bien los cuadros de Juan Soriano nos daremos cuenta inmediata de algo. ¿Son mejores aquellos cuadros en donde las limitaciones autónomas del pintor son menores? No. Los mejores son aquellos en donde las limitaciones autónomas del pintor —voluntarias o no— son mayores. El arte de Juan Soriano coincide así en todas sus manifestaciones: se eleva en las formas limitadas "por fuera" (cerámica, escenografía, vestuario) y se eleva también en las formas no-limitadas por fuera cuando estos límites heterónomos son reemplazados por límites autónomos, que vienen "de dentro".

Así la función de la libertad —que es el fundamento mismo de la obra de Juan Soriano— se cumple siempre cuando esta libertad es forzada, constreñida. La violación amorosa del lienzo es violada a su vez por algo más fuerte, que la concentra... y la hace más violenta aún. Si hay diálogo en este proceso de creación, pero la diferencia está en que el interlocutor del artista no es la obra, sino que se origina en el artista mismo.

Como un explosivo la libertad y el talento creador de Soriano sólo estallan bien cuando están comprimidos —por fuera o por dentro— y cuanto más, mejor. Cuando no existe el "cartucho" compresor tan sólo brota un fogonazo, luminoso y alegre, sí, pero fogonazo al fin, llamada... y no estallido como en las demás obras.



"María Luisa"



—Fotos de José Gómez  
"La Ola"



"Cabeza"

Claro que nos preguntaremos ahora la razón de esto. Creo por mi parte que se debe fundamentalmente a una cosa: el hecho de que Juan Soriano —en contra de lo que pueda parecer en un examen muy superficial de muchas de sus obras— *no es* un pintor abstracto sino un pintor *concreto*, un pintor concreto por excelencia. Y huelga decir que concreto no tiene nada que ver con realista.

El pintor abstracto expresa generalmente la libertad *en* la libertad. Soriano, como cualquier pintor concreto —Klee por ejemplo— expresa la libertad *en* la concreción. Sus obras requieren ineludiblemente la concreción. De aquí su poder cuando encuentra sus límites, heterónomos o autónomos. De aquí también el *significado* de estos límites en su obra: *son los límites de lo concreto*. Cuando Soriano no los encuentra su libertad se pierde, se evapora *not with a bang but a whimper*... se vuelve pintor abstracto. Y no lo es.

Toda su exposición y su desigualdad —magnífica y reveladora— se divide así y explica por el juego de estos dos elementos: concreción y libertad, dividiendo las obras en campos netamente opuestos y de calidad netamente diferenciada.

Vayamos de menos a más.

En algunas de las pinturas la libertad no ha encontrado su expresión concreta. La rebasa y se pierde. Pueden citarse entre ellas "Amor" y "Retrato de la Filósofa". Y por ellas confirmamos nuevamente que los límites de que hablábamos no son meramente formales. Hay límites formales por ejemplo en el "Retrato de la Filósofa", pero allí el humor libre del creador desborda la expresión plástica y no encuentra su necesaria concreción —como la encuentra por ejemplo en las "Bicicletas en Rojo" o en la cerámica de la "Vespa".

Hay obras intermedias en que juegan también estos valores, aunque en forma distinta. En los "Perros Amarillos" y los "Perros Verdes" la ruptura proviene del análisis abstraccionista del movimiento en donde encontramos un eco de la búsqueda de algunos futuristas italianos

(Carrá, Boccioni). Aquí la libertad se descompone, se *des-hace*. El juego analítico debilita el impulso creador.

A veces también este impulso de libertad es menos fuerte. En "Letras", en los dos "Espejos" (azul y rojo) y en las dos "Cabezas" (azul y verde) hay límites pero falla la violencia que tiende a romperlos y cuya presión contenida produce los grandes cuadros de Soriano. Estas obras bajan de tono. El erotismo creador es menos cálido y se entretiene un poco en experimentar y hasta en estetizar. Nos falta otra vez la explosión, pero ahora no es por falta de cartucho sino por falta de explosivo. Y es que se puede ser exigente con Soriano.

Un cuadro se sitúa en un soberbio equilibrio de fuerzas entre los dos campos mencionados: "El Pez". En un pintor tan violentamente apasionado este ejemplo de perfecta armonía es un prodigio. El arte

no surge aquí de la presión de dos fuerzas antagónicas, sino de su perfecto enlace. Libertad y concreción no se oponen, se funden. Y el resultado es de una rara perfección dentro de la mayor soltura, gracia y vitalidad.

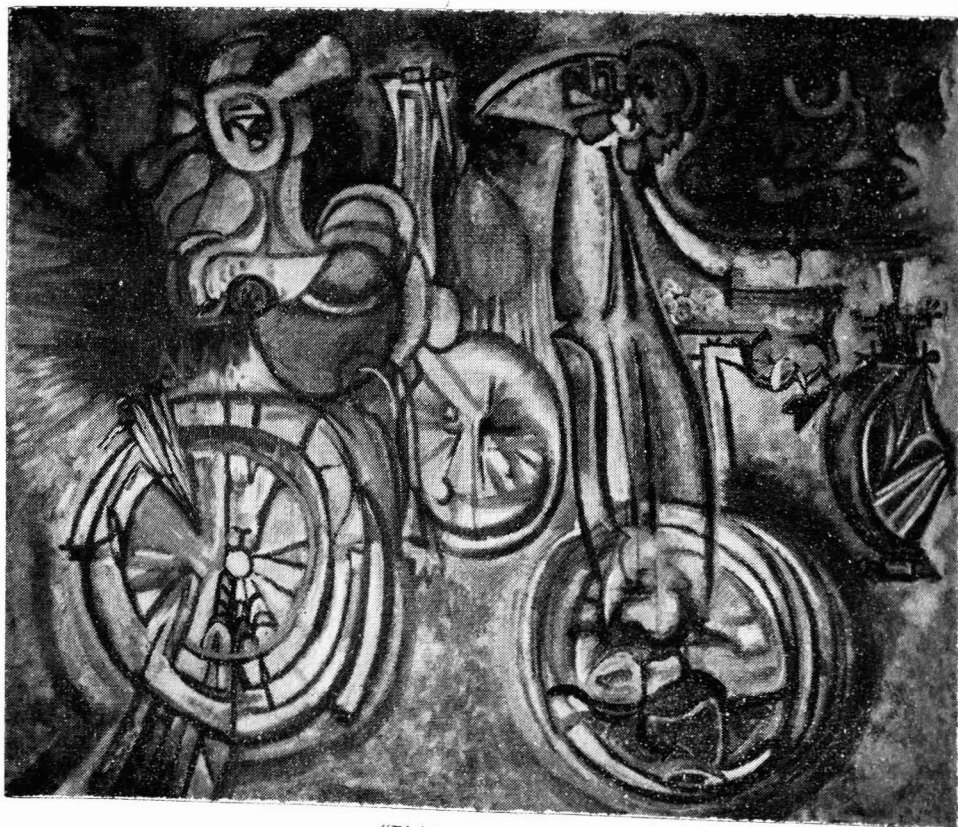
Y llegamos ahora al campo opuesto y decisivo, allí en donde la mayor libertad encuentra su poder expresivo gracias a la "compresión" que recibe por parte del propio pintor (y no vuelvo a mencionar la cerámica en donde esto se logra siempre hasta culminar en la maravilla de "La Ola" que alcanza la calidad de las mejores esculturas de Lipchitz). Muchos cuadros pertenecen a esta categoría, muchos. Y especialmente las ya mencionadas "Bicicletas en Rojo", el "Desnudo en la Ventana", "Ojo Verde", "Ojo Azul", "La Hija de Rappaccini", las dos "Calaveras" y sobre todo el mejor cuadro de la exposición: "La Urraca Ladrona", una de las grandes obras de la pintura mexicana contemporánea.

En estos cuadros Soriano manifiesta una fuerza creadora que nunca había alcanzado antes. En estos cuadros a medida que su libertad expresiva crece hasta lograr una increíble potencia los límites de esta expresión comprimen, aprietan, constriñen al máximo su fuego interno. Nos encontramos ante un alarde artístico de "resistencia de materiales", ante una lucha prodigiosa entre dos fuerzas que se oponen al límite de su tensión. Dentro de cada cuadro hay una bomba. Y da la impresión de que la menor ruptura de este constreñimiento traería consigo una fulminante liberación de energía (y utilizo voluntariamente términos de actualidad), una liberación que destruiría marco, pared, galería y hasta los espectadores mismos.

Toda exposición de Soriano asusta un poco. Y es indudablemente un gran artista el que consigue transmitirnos algo de "miedo atómico", encerrado ahora no en una bomba, sino en pintura, en poesía, en amor, en arte.



"Desnudo en la Ventana"



"Bicicletas en Rojo"



# M U S I C A

**E**S CURIOSO que a poco que examinemos la historia de la música, ciertos conceptos que considerábamos fijados para siempre en su significado comienzan a cambiar de sentido. Así, por ejemplo, los de *reacción* y *revolución*.

Epocas como la que culmina con Palestrina o la que se corona con Juan Sebastián Bach son épocas de acción continua, de evolución, de fluir natural. La labor de cada compositor ha ido completando y depurando la de sus predecesores, pero siempre dentro del mismo cauce, unas veces —las más— ahondando en la entidad musical, otras —las menos— variando ligeramente su orientación. En este último caso no podremos hablar propiamente de revolución, aunque en su tiempo tuvieran aquellos movimientos aspecto de tal, pues, son vistos a distancia de cuatro o de dos siglos, resultan no haber tenido más efecto que el de rizar con un temblor de vida el lomo terso del caudal histórico. Cuando Juan Bermudo, que escribe a mediados del siglo XVI, se refiere al estilo predominante cincuenta años atrás y lo califica de “pesadumbre de ley vieja”, se diría que en aquellos diez lustros se había verificado un cambio estilístico auténticamente revolucionario. Pero la realidad es muy otra: lo que estaba viendo aquel teórico español era el madurar de la polifonía en las manos de Morales, Victoria y Palestrina, tres genios formados en aquella “ley vieja”.

Hay, en cambio, otras épocas en las que los músicos encuentran que los medios de expresión vigentes no se prestan a lo que ellos sienten necesidad de decir. Resulta casi doloroso ver que Carlos Felipe Emmanuel Bach desprecie a tal punto el arte de su padre, que llegue a decirle a Burney que los cánones no eran más que insulsas pedanterías que cualquiera podría escribir con sólo dedicarles el tiempo necesario. Y eso lo dice el hijo del autor de *El arte de la fuga*. Pero es que los gustos de entonces iban por otros caminos. Había que dar una expresión más directa a la música. La escritura contrapuntística le resultaba a aquellos músicos como una selva difícil de atravesar. Había que talarla. Y la talaron, hasta no dejar más que unos troncos armónicos por entre los cuales pudiese discurrir a su sabor la melodía, una melodía concebida bajo las tendencias de “la vuelta a la naturaleza” y la *Empfindsamkeit*.

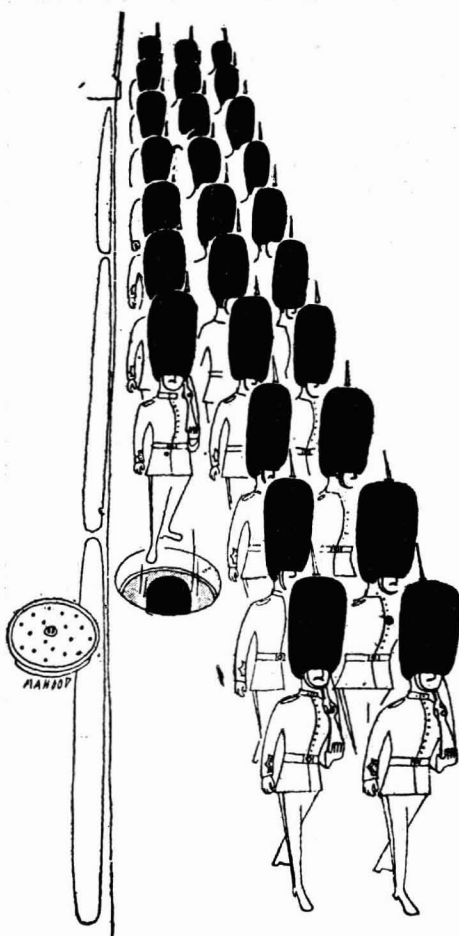
Algo análogo había sucedido inmediatamente después de Palestrina, cuando la necesidad de expresión simple, directa, llevó a los músicos italianos al cultivo de la monodía acompañada. Y en ambos casos podemos hablar de *reacción*.

Pero ¿qué significan esas reacciones si no una simplificación, un empobrecimiento más o menos momentáneo de un arte en plenitud, una subversión de los valores musicales vigentes? Ahora bien, empobrecimiento y subversión constituyen dos rasgos distintivos de las revoluciones. Se suele creer que la reacción consiste en parar en seco y dar marcha atrás a la revolución. Reacción y contrarrevolución suelen presentarse como sinónimos. Pero la verdad es que el revolucionario es un auténtico reaccionario, puesto que reacciona contra una acción, contra un fluir normal, evolutivo, de la política o

## ACCION Y REACCION, EVOLUCION Y REVOLUCION

Por Jesús BAL Y GAY

del arte, lo para en seco y le da marcha atrás, con el consiguiente empobrecimiento. Así pues, más que destruir el orden establecido y provocar el caos, lo que hicieron los músicos revolucionarios



de esas dos épocas fue reaccionar, oponerse a la corriente de su tiempo, por una necesidad profundamente sentida en el seno de su impotencia para realizar sus ideales de expresión dentro del estilo vigente.

Porque lo que le ocurre al hombre es esto, muy sencillo. Tiene dos manos, y con ellas puede asir dos objetos. Pero si le apetece un tercer objeto, para agarrarlo tendrá que soltar uno de los que tiene asidos, porque, desgraciadamente, no tiene tres manos. En la historia de la música, y lo mismo en la de las artes plásticas, el hecho se repite una época tras otra. Si el compositor está preocupado por un enriquecimiento o una renovación de la armonía, descuidará, inevitablemente, la melodía o la forma. Si lo que le interesa sobre todo es el aspecto formal, arquitectónico de la obra, lo melódico o lo armónico sufrirán menoscabo. Y lo mismo le sucede al pintor, dra-

máticamente imposibilitado de hacer progresar al mismo tiempo la composición, el color y el dibujo. De modo que en la raíz de las revoluciones o reacciones artísticas —de las otras no hablo, porque no son materia de mi profesión— está siempre la impotencia del artista para trascender sus naturales limitaciones.

Muchas veces se confunde la revolución con la evolución: el que juzga comparando unos determinados hechos con otros bastante anteriores y prescinde de los eslabones intermedios. Eso le acaece, por ejemplo, al que se encuentra con la música de Schoenberg sin conocer o parar mientes en la de Wagner. Y toma a Schoenberg por un catastrófico revolucionario, cuando en realidad no fue otra cosa que un evolucionista sumiso al “curso de la historia”.

Pero esto nos lleva a examinar la posición del músico ante la revolución de la música.

Grave error es creer que la historia es algo que está por encima de la voluntad humana. Y por desgracia son muchos los que se inclinan anonadados ante el “curso de la historia”, como si éste fuera un fenómeno natural incoercible. En esa actitud encontramos a veces un profundo dolor, una honda desesperación; pero otras, en cambio, descubrimos una especie de alivio. Porque así como hay hombres que quisieran hacer cambiar de dirección el curso de las cosas —y al creer que eso es un imposible se desesperan—, hay también otros que al creerse ajenos a ese fluir en que van envueltos, se sienten felices de no tener que asumir responsabilidad alguna por lo que pueda suceder en el futuro. Pero la verdad es que el hacedor de la historia es, en buena parte, el hombre. La historia es un fenómeno de orden espiritual en el que el “dos y dos son cuatro” se cumple sólo cuando el hombre se inhibe, renuncia a su papel, dimite su destino en el mundo; pero si hace intervenir su voluntad, consciente de su poder y su misión, la aritmética se transforma en milagro y el determinismo se desbarata.

No faltan, ciertamente, deterministas entre los compositores y los musicólogos. Ellos son los que, por ejemplo, nos presentan el atonalismo como un fenómeno fatal, consecuencia inevitable del cromatismo desencadenado por Wagner con su *Tristán*. Pero vayamos por partes. Que el atonalismo sea la consecuencia natural del cromatismo wagneriano no hay quien pueda negarlo. Pero que esa consecuencia haya sido inevitable, eso ya es otra cosa. Porque inevitable es solamente aquello que no se puede evitar, y el atonalismo pudo evitarse con sólo que los músicos todos hubieran reaccionado y dado el alto al cromatismo. (Fenómenos históricos como éste resultan elocuentemente ilustrados con la caricatura que el lector encontrará reproducida en esta página. La suerte que corre toda una hilera de soldados no era inevitable. Y responsable de ella es el jefe que no ordenó a tiempo un “alto” o una “variación” a sus soldados.) El cromatismo era una situación extrema; pero Schoenberg, en vez de detener o desviar el curso de la música en ese punto —como hicieron los demás compositores contemporáneos—, dejó que siguiese avanzando en línea recta. El resultado de ello fue el caos del atonalismo, en el propio Schoenberg tuvo que instaurar

luego un nuevo orden, bastante riguroso por cierto.

Otro ejemplo elocuente y del mismo linaje es lo sucedido con el politonalismo. Parece éste la consecuencia natural e inevitable de la creciente independencia de las voces en el tejido polifónico. Por otra parte, ya estaba en germen en las fugas reales del siglo XVIII y en algún pasaje de Mozart que es hoy un *locus classicus* siempre que se trata de esta cuestión. Por qué, pues, no surgió el politonalismo en el siglo XIX —que esa habría sido su hora, según la más elemental lógica determinista— y esperó al XX para hacer su aparición, es cosa que se explica solamente si admitimos que el hombre sea hacedor de la historia. Los compositores románticos, creyentes en la necesidad de una totalidad única y soberana, no podrían haber admitido lo que el politonalismo significa. Fue necesario que llegasen los del presente siglo, con su afán de experimentación y su repugnancia por todo lo que huele a dogma, para que el politonalismo se

pusiese en práctica. Darius Milhaud, dechado de despreocupación, lo llevó en seguida al extremo: un abigarramiento de tonalidades tal, que es como un positivo atonalismo, es decir, lo contrario en principio del politonalismo, algo semejante, en fin, a ese blanco grisáceo producido en el *disco de Newton* por la fusión de los siete colores del espectro. Pero el politonalismo se salva con un Manuel de Falla, al subordinar las diversas tonalidades simultáneas a una principal, radical, generadora, que es la del bajo, la cual justifica o legitima a las demás según las leyes de la resonancia natural.

He ahí, pues, a la luz de esos hechos, cómo lo que parece más revolucionario —por insólito— no es a veces sino fruto de una sumisión fatalista a determinada corriente natural. Mientras que una actitud de reacción —parada o retroceso— puede equivaler a toda una revolución. En último término, la historia de la música, como la historia en general, depende en gran parte de la voluntad del hombre.

una amplia zona, que iba del campo de la historia al científico, a través de la música y la literatura.

Sus miradas se fijaron sucesivamente, para revivirlos, en los rasgos de algunos héroes y artistas, y en aquellos de quien, no menos heroico, se destacó por su tenacidad y su penetración, en la conquista de realidades científicas trascendentes.

De ese modo, antes de ir —con su padre como intérprete— al encuentro de Pasteur, resucitó en la escena a alguno de los literatos, como Jean de La Fontaine, y a un músico: Mozart, para ser más tarde el realizador de *Historias de Francia*, y el animador, en la pantalla, de una sombra caduca: la del mayor de los Luíses.

El comediógrafo que, como el dramaturgo, pensaba no sólo en los espectadores —y las espectadoras— de Francia sino en un vasto público integrado, cada noche, por gente de diversas latitudes, recorrió casi todos los caminos de la comedia, de la grave a la festiva.

En ésta, sin pretender llegar al dominio, en lo cómico, de un amo de las situaciones como Tristán Bernard, rival sin rencillas, anduvo por todas las sendas en que sus pies se sentían más seguros, antes de la inmovilidad injusta.

Dentro del triángulo habitual en la escena parisienne —cuyas artistas suavizaba a veces, no obstante las audacias de sus monólogos que llegaron a hacer brotar el rubor bajo los afeites— se situó indistintamente en cada uno de los ángulos opuestos, sin preferir aquel que resultaría más favorable para su orgullo masculino.

Como director y guía de tribu teatral cosmopolita, acogió con frecuencia elementos extraños —alguno, de origen español— que ponían en sus actuaciones el toque exótico, el pintoresquismo propio del “meteco” desdeñado por otras empresas y compañías menos eclécticas que la suya.

Fiel a una tradición que ilustró en sus orígenes aquel Jean Baptiste Poquelin, llamado más tarde Molière, combinó sus amores con el arte escénico, y de cada esposa con aptitudes de actriz —o viceversa— hizo la figura femenina central de los conjuntos que él encabezaba.

Así fue, hasta el último día de su vida de intérprete, el amante afortunado, al menos en apariencia, que en la melancolía del otoño —que, a los demás, parecería invierno— aún encontró apoyo firme, a imagen del Hefestos mitológico, en la áurea hermosura, para dar con decisión los pasos finales.

Próximo a su ocaso, el comediante era todavía eje de aquel teatrito con butacas afelpadas, cuidadosamente cubiertas al finalizar la función, como un ajuar de provincia, y uno de los actores que debía conocer el viajero curioso, al recorrer la capital de Francia.

Allí aparecía, dentro del marco de las exhumaciones de su repertorio preferido, el primer actor —arrogante, bajo el increíble peso de casi tres cuartos de siglo— que fraseaba siempre con claridad, aun en los momentos en que su voz llegaba al susurro, al murmurar en el oído de la amada una frase de ternura.

Cráneo vigoroso, de águila real, dominaba al público: la mirada vítrea de los oscuros ojos, en contraste con las mejillas que, a pesar del diestro maquillaje,

# TEATRO

## SACHA GUITRY DESAPARECE

Por Francisco MONTERDE

Por ello, entre las reconocidas vanidades del autor y actor de teatro y cine, de las que tanto hablaban sus compañeros —y él supo alimentar las murmuraciones, con abundantes, regocijadas anécdotas—, nunca existió la de insistir en mostrarse a los espectadores con inalterable fisonomía.

El acervo del dramaturgo —y del autor de argumentos cinematográficos, en la etapa final de su existencia— abarcó



Sacha Guitry—“rico en matices y recursos”

AL MEDIAR la penúltima semana del pasado mes de julio, se extinguió la vida del primer actor Sacha Guitry. Con él ha perdido el teatro a quien fue una de sus más representativas figuras, en la primera mitad de este siglo.

De hecho, el actor había dejado de existir, para la escena, un par de años antes; desde que la neuritis, al privar de movimiento sus extremidades inferiores, lo abatió en un sillón de inválido, del cual no volvió a levantarse.

El escritor —dramaturgo, comediógrafo, libretista, adaptador y autor de guiones cinematográficos, ensayista y poeta— aún alentó algunos meses; pero sin haber dejado de pensar en el escenario y la pantalla, donde él desarrolló una actividad tan intensa.

Comprometido heredero de un nombre que prestigió su padre —el primer actor Lucien Guitry—, aunque nacido en Rusia, vivió desde su juventud en Francia, casi siempre en París, que fue testigo de sus éxitos, como autor e intérprete de sus propias comedias, tras los titubeantes comienzos en el lustro inicial de la presente centuria.

Pertenecía Sacha Guitry a ese grupo excepcional de actores que, además de serlo a conciencia, escribían obras para protagonizarlas y que, en los dos planos —el de la creación literaria y el de la recreación interpretativa—, se situaban en puntos descolantes.

El hombre de teatro que fue, con devoción constante, Sacha Guitry, de ese modo vivió doblemente sus creaciones, y si en alguno de los múltiples aspectos que con ellas abarcaba, hubo excesos en cuanto a la realización, podía explicarlo el ímpetu vital del hombre.

Alcanzó aún Sacha Guitry, en su plenitud —que se extendió generosamente desde la anteguerra hasta días vecinos a los actuales—, esa etapa del teatro francés en la cual los autores volvían con frecuencia los ojos hacia los personajes de mayor relieve en el pasado.



dejaban percibir las huellas de los decenios. Su rostro era ya como una expresiva máscara de Indonesia.

El escritor, ensayista y poeta —que en años recientes aún fatigaba las prensas, para dar a sus versos caprichosos estuches— pretendía escaparse de la prisión en que le encarceló su mal, con esas evasiones.

Encadenado a su sillón de enfermo, la

imaginación le llevaba al país libre de la fantasía, en el que sólo pudo aproximarse a Napoleón Bonaparte en su postrer fracaso.

A pesar de éste, a pesar de los excesos y vanidades —que sólo venían a ser una confirmación de su valor humano—, Sacha Guitry dejó sin duda en el recuerdo de quienes alguna vez le vieron actuar, la convicción de que se hallaban en presencia de un verdadero actor, rico en matices y recursos.

# E L C I N E

## JULES DASSIN: RIFIFI, SOFOCLES Y PARIS

Por Alain LIPKES

SON LAS DIEZ de la noche en un París caluroso. Siluetas medio desvestidas inundan en un vaivén mecánico el apacible escenario del "Rond-point"; se paran de repente, atraídas por un periódico desplegado, por un perfume desconocido; se sonríen. Allí va... ella! ¿Sería...? Pero ya desaparece tras el biombo dormido de los árboles. ¡Un momento! Carreras, silbato, y chirridos acaban delante de una escalera elíptica al final de la cual se despliega un mundo de esencias, de media luz, de cuchicheos...

—¿No sería su última película, "El que debe morir", la marca de una evolución, el pasaje de un estilo realista a un estilo épico?

El rostro interrogado se arruga momentáneamente con esta sonrisa irónica que tienen las figuras yacientes de los sarcófagos etruscos.

—Sentí en mí algo superior al instinto, posiblemente por el respeto que le tengo a la obra original de Kazantzaki. Es un griego, y más que un griego, un cretense. El cretense siente y ve cosas heroicas. No ve un cerro sino un monte; y mi personal admiración por la tragedia griega me llevó a comulgar en esta película con Sófocles y Eurípides. Tal vez no haya hecho más que teatro, y claro, teatro filmado, pero experimenté una gran alegría al poder plantear un problema lo suficientemente tremendo para originar imágenes de suma violencia.

—Hablemos, pues, Jules Dassin, de su formación teatral, en los Estados Unidos.

Pasan bandejas cargadas con licores. Surgen caras curiosas y conocidas. Se instalan por grupos. Se espían.

—Desde niño supe que iba a desarrollarme a través del teatro. Empecé a los seis años, haciendo en la escuela el papel de un árbol de navidad. Más adelante logré juntarme con el teatro yiddish, "Artet". Por un espacio de siete años estuve actuando, y a la par, acomodando al público o vendiendo programas, cuando era preciso hacerlo. Al cumplir los 18 años, empecé a trabajar en un hotel, y durante los periodos de vacaciones, se detenían un día o dos compañías teatrales, a las cuales tenía yo que atender en la mesa y también dirigir en sus ensayos.

Pero mi concepto de dirección no era aún bien claro, ya que a los 21 años empecé por Europa un viaje maravilloso, como vagabundo.

La grabadora se para un instante. Los vasos se llenan. Del bar contiguo se desprenden Jean Renoir y Leslie Caron en busca de silencio.

—¿Cuándo comenzó usted a escribir?

—Encontré un día un productor que me pidió que le escribiera por 50 dólares un argumento radiofónico. El asunto que le llevé le gustó y volví a escribir varias



Alfred Hitchcock y Jules Dassin

veces, adaptando en particular "El abrigo", de Gogol.

—¿Y el cine?

—Había yo montado una obra en Nueva York. No recuerdo mayor fracaso. Pero me propusieron en seguida una estancia en Hollywood en calidad de observador. Tampoco recuerdo dinero ganado más fácilmente. Me quedé seis meses y luego...

—¿Y luego?

—Me dieron las gracias. Le diré que me había impresionado mucho el cine ruso de aquel entonces. Dóvjenko, Poudóvkine, Eisenstein, Nicolas, Ekk, Vasíliev lo eran todo para mí.

—¿Pero no hubo en todo Hollywood, quién influyera...?

—Sí. Kanin e Hitchcock. Hitchcock sobre todo. Con él hice mi aprendizaje. Comíamos juntos y acostumbraba cubrir el mantel con dibujos de las próximas tomas. Pero no se aprende a dominar un oficio con sólo frecuentar un maestro, hay que ver también el resultado de sus conocimientos plasmados en algo...

El hombre es sencillo, amable, acogedor, por no decir inteligente. Su conoci-

miento de lo estrictamente humano rebasa cualquier técnica. Al contacto de la vida, el realizador se ha impregnado de una visión del mundo que no deja nada a la fantasía, a la improvisación. Llámemosle un vago por sus andanzas, pero un vago activo que ha visto cómo se muere, y cómo se ama.

—Si filmé mi primera película, un corto metraje, según un cuento de Edgar Poe: "El corazón revelador". Después hubo algo que se llamó "Agente nazi" con Conrad Veidt, y varias realizaciones humorísticas como por ejemplo "Los asuntos de Marta", mi película preferida junto con "El que debe morir". La filmé a principios de la guerra con un presupuesto insignificante y en 18 días. Hay mucho de Lubitsch en ella. "El fantasma de Canterville" vino más tarde pero no amerita comentarios, ya que sólo acabé lo empezado por Norman McLeod. De todos modos creo haber encontrado ahí mi verdadera ruta.

Sus ojos límpidos se abren y se cierran rápidamente. Un teléfono verde recoge las primeras noticias de esta noche parisina. Allá las mesitas se cubren de platos olorosos. "¡Hola guapas!"

—Pero, ¿por qué diablos, entonces no volvió a filmar película de este género?

—Porque tuve la desgracia de dirigir "Nakel City", y de cosechar el título de realista.

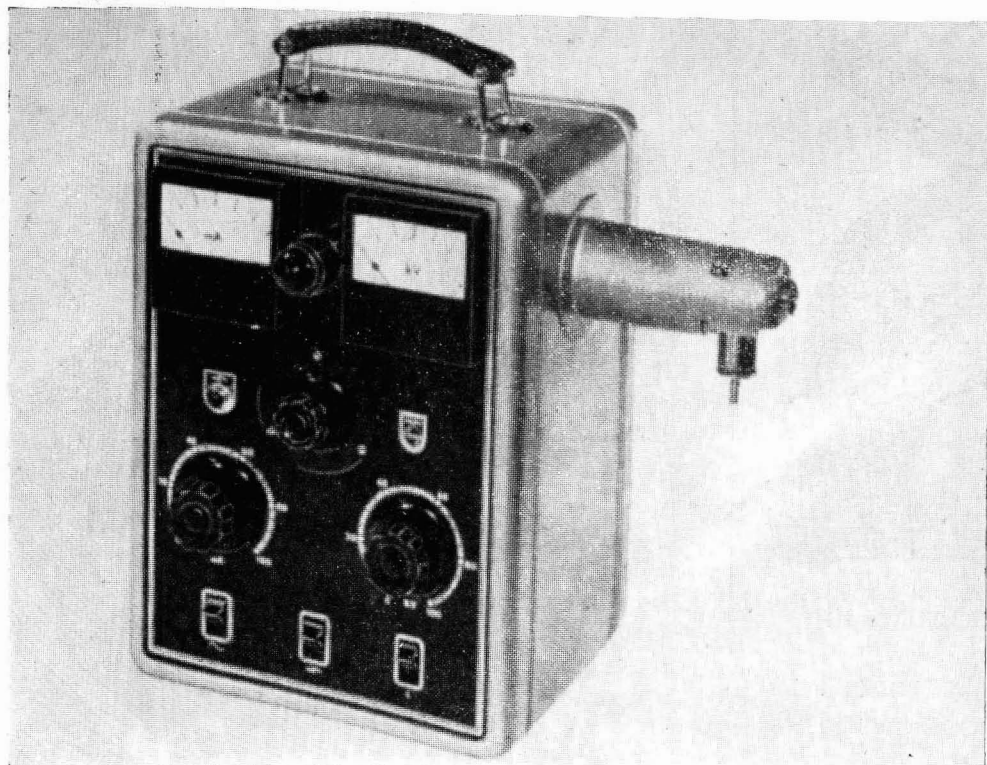
"La ciudad desnuda", el primer golpe de Dassin; técnicamente, por las dificultades de filmar en las calles de Nueva York, la elogiaron. Pero eso no fue todo: hubo constantemente aquel estado de gracia, aquel momento intuitivo, que lograba reunir en una misma imagen el punto de vista del técnico y del artista en un equilibrio perfecto. Las palabras neo-realismo y neo-verismo no tienen valor alguno con él, para tratar de catalogar su aportación a la pantalla. Trata Dassin de traducir las sensaciones que le producen los cuadros de la vida cotidiana. Y la labor del director parece borrarse tácitamente detrás de la composición vigorosa, detrás de la acción, lo que, claro, le da un relieve inusitado, una soltura sin par.

—¿Cuál es su plan de trabajo?

—Medito minuciosamente las posibilidades de cada toma. Es casi una tortura. Pero no consigo por lo general decidirme hasta tener frente al ojo de la cámara los actores, o más bien seres humanos rodeados de sus accesorios de trabajo, ambientados. Me muevo por supuesto con mayor agilidad en exteriores. Necesito



Dassin y R. Manuel preparan el atraco de Rififi



En la Histología, Anatomía Patológica, Botánica, Zoología, Zootecnia, Antropología, así como en la Metalografía, industrias textiles, del papel, etc., es muy útil el Microrradiógrafo de contacto, con el cual es posible conocer las estructuras internas de los cuerpos, debido a las diferencias en la capacidad de absorción de los Rayos X en las estructuras no homogéneas de los mismos. Se produce pues una distribución desigual de la radiación X que ha atravesado el objeto, es decir, una imagen radiológica que puede registrarse en una placa fotográfica. Si se desea radiografiar de esta forma objetos muy finos, que presentan leves diferencias en capacidad de absorción, deben utilizarse rayos-X blandos. Es necesario, además, emplear emulsiones fotográficas de grano muy fino como la espectroscópica tipo 649-0 de Eastman Kodak, o la Mikrat de Agfa, ya que los detalles muy diminutos del objeto (del orden de  $1 \mu$ ) sólo admiten un pequenísimo grado de borrosidad.

*Para mayores informes sobre estos instrumentos, favor de dirigirse al*  
DEPARTAMENTO DE INSTRUMENTOS CIENTIFICOS E INDUSTRIALES

**PHILIPS S. E. T.**

Durango 167, 5º Piso

México 7, D. F.

## 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 DEPOSITA EN CUENTAS DE AHORRO, ADEMÁS 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:    | 7,000,000.00     |
| RESERVAS DE CAPITAL: | 1,594,463.07     |

#### 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).

**Mido Powerwind**

**INDESTRUCTIBLE!**

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

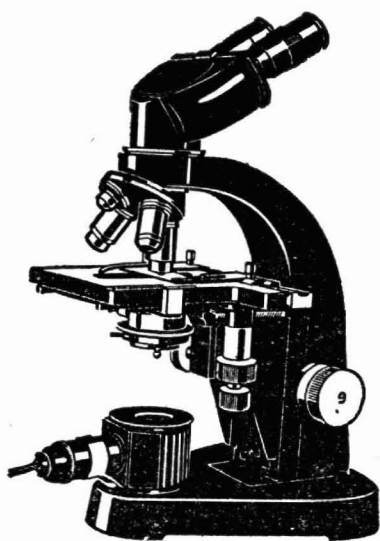
De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.





MICROSCOPIOS  
MICROTOMOS  
MICRO-PROYECTORES  
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, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

**COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.**

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

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

— 73 Años al Servicio de México —

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

**EDITORIAL PORRUA, S. A.**

*Manuel E. Gorostiza*, TEATRO SELECTO. Vol. 73 de  
la Colección de Escritores Mexicanos. Edición, prólogo  
y notas de Armando de Maria y Campos. 331 pp. Rús-  
tica. \$ 15.00

*Francisco Larroyo*, LECCIONES DE LOGICA Y ETICA.  
411 pp. Rústica. \$ 15.00

*Daniel Márquez Muro*, LOGICA. 3ª edición. 332 pp.  
Tela. \$ 20.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra y en su  
única sucursal Av. Juárez 16.

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

**La Revista**

**"Universidad de México"**

**se encuentra a la venta**

**en todas**

**las librerías**

**de la**

**Ciudad de México**

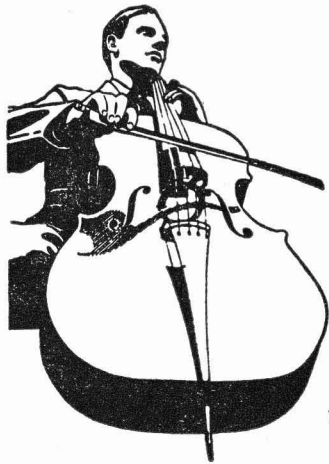
**EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.**



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

NO OLVIDE QUE:

SIES DE EL PUERTO DE **LIVERPOOL** TIENE QUE SER BUENO!



# XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA  
EN MEXICO





# REVISTA BIMESTRAL CUADERNOS

DEL

CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

Núm. 26 — septiembre — octubre 1957

*La esfinge: La existencia histórica de España.*

MARIA ZAMBRANO

*La actual crisis española y las nuevas generaciones.*

MIGUEL SANCHEZ MAZAS

*Siglo XX (poemas).*

JORGE GUILLEN

*Itinerario de la emoción colombiana.*

GERMAN ARCINIEGAS

*Colombia, ejemplo para América.*

ROMULO GALLEGOS

*La televisión: teatro grande y vacío.*

WALDO FRANK

*Carl Sandburg y el mito de América.*

MARIO MAURIN

*Barba Jacob, el alucinado. "Dominicus autocratos" (cuento).*

GALO RENE PEREZ

*Experiencias y realidades soviéticas.*

S. SERRANO PONCELA

*La era termonuclear.*

VLADIMIR DEDIJER

RAYMOND ARON

Crónicas y reportajes, bellas artes, los libros, las revistas, notas culturales, etc.

LA MAS ALTA EXPRESION DEL PENSAMIENTO  
LIBRE EN CASTELLANO

DE VENTA EN LAS BUENAS LIBRERIAS

Pedidos y suscripciones:

LIBRERIA ARIEL, S. A.

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

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

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

REVISTA TRIMESTRAL

# "INGENIERIA"

Organo oficial de la

Escuela Nacional de Ingeniería

U. N. A. M.

APARECE EN ENERO, ABRIL, JULIO

Y OCTUBRE DE CADA AÑO

Suscripción anual \$ 20.00 (4 números)

Número suelto „ 6.00

PALACIO DE MINERIA

Tacuba 5.

México 1, D. F.

Teléfono: 12-80-94

Apartado Postal: 6987

**LAS NOTICIAS**  
**que comentan**  
**todos los sectores**  
**de MEXICO**  
**se basan en las**  
**informaciones de**  
**"NOVEDADES"**



**su popularidad**  
**se traduce**  
**en excelentes resultados**  
**para el anunciante**



# fisher

**R A D I O  
CORPORATION  
NEW YORK**

presenta en México

su *nuevo*

SINTONIZADOR Modelo **80-R**



**AM**

**FM**

especialmente diseñado  
para usos profesionales  
y para la más

## ALTA FIDELIDAD

en radio-recepción  
convencional (AM) y en  
Frecuencia Modulada (FM).

**Pida mayores informes sobre el  
maravilloso sintonizador "FISHER"  
a los distribuidores exclusivos  
para la República Mexicana**

**MONSADRIA  
S. A.  
AYUNTAMIENTO 101 - Tel 12 - 87 - 53  
MEXICO 1, D. F.**

ante todo la verdad. Con "La ciudad desnuda" quise hacer una película sobre Nueva York, y así sucedió. Con "El que debe morir" quise hablar de la isla de Creta; y Vaneck, Servais y Ronet, estrellas del film, llegaron a identificarse en tal forma con los campesinos del pueblo, que para mi mayor satisfacción logré una película sin estrella.

—¿La estrella no se justifica para usted?

—Se justifica siempre que sea uno de los personajes. Creo que un actor se ha de sentir como tal según sus posibilidades de asimilación en beneficio de la obra. Un actor no se transforma. Por eso hay que escogerlos con cuidado y animarlos suavemente a realizar lo que uno desea. ¿Cómo los escojo? Mirándolos en los ojos.

—¿Tiene usted la impresión de dominar su oficio?

—Todavía no.

La televisión bosteza. Pero la salida de los teatros ha llenado de bote en bote el pequeño recinto sagrado del club. Ludmilla Tcherina impresiona, al tratar de caminar con naturalidad.

—¿Recuerda usted con simpatía películas posteriores como "Los demonios de la libertad", "Los bajos fondos de Frisco" o "Les forbans de la nuit"?

—Algún provecho habré sacado al filmarlas: ahora veo las cosas que hubiera debido hacer, y que no hice. Me gustaba, por ejemplo, mucho el tipo que representaba Richard Widmark en "Les forbans de la nuit". Era una especie de don Nadie que soñaba con una identidad, con ser alguien. Pero a mi gran pesar, tuve que hundir el asunto en un melodramatismo inútil. No, mi intención no fue, esta vez, pintar una ciudad.

—Y ¿"Rififi entre los hombres?" Hubo quien lo comparara con "Cuando duerme la ciudad", de Huston.

Dos tapones se alcanzan con risa apagada en el techo de baja estatura.

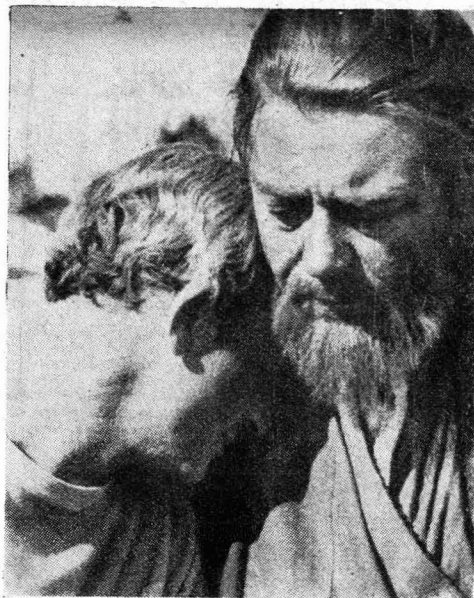
—Adapté el argumento en ocho días. Se trataba de filmarlo en seguida o de abandonarlo. Me encerré. Luego llevé el *script* al productor. En la novela, el robo se extendía sobre una página y media; pero yo había decidido transformarlo en algo más substancial. Gustó. Ya tenía planeado todos mis emplazamientos de cámara, cuando me advirtieron que Huston tenía algo parecido en "Cuando duerme la ciudad". Pensé que más valía ver la película antes de comenzar. Pero estábamos tan ocupados que sólo lo logré dos días antes de iniciarse la filmación, y me pareció al fin y al cabo bastante diferente.

Compuso Dassín un trozo de música para flauta en "El que debe morir", que en cierta escena, desempeña un papel activo. La música para él es como un elemento sonoro, revelando la pista por seguir. Si tuviese que optar por un género, optaría por la ópera que combina todas las artes del teatro, hasta las plásticas, y cuyo significado en la obra dramática no es nada relativo.

—Lo creo muy sensible a las bellas artes, en particular a la pintura. ¿Pinta usted?

—Desgraciadamente no. Pero todos mis hijos son pintores de talento.

—Volvamos a "El que debe morir", su película más personal, ya que fue la primera que pudo realizar a su antojo. La más excesiva también. Trató usted una



Dassin y J. Servais en "El que debe morir"

crisis humana en un marco sobrehumano. ¿Por qué?

—Traté de que apareciera entre el pueblo cretense la tradición del gran teatro griego, que sentía latir todavía en mí y en otros.

—¿Qué importancia atribuye usted, estimado Dassín, al montaje?

—El mayor regalo del cine al realizador reside justamente en el montaje, puesto que le ofrece la ventaja de escoger sus

imágenes. Y de clasificarlas. Tuve varias discusiones con actores teatrales. Para mí, el actor es más real en la pantalla que en escena. Con el montaje puedo lograr presentar al público sus mejores aspectos; puedo lograr su lucimiento. Lo que importa es seleccionar: los ojos de un actor, sus manos, su pelo.

Dassin trabaja por consiguiente con un *script* muy riguroso, es decir, lo suficientemente explícito para que él pueda concebir imagen por imagen el desarrollo de su película. Si al acabarse las diez o doce tomas de una escena, alguien se preocupa de repente por la —completamente olvidada— número 129, Dassin visualiza, en un breve instante, su montaje y ordena un cambio de cámara. Sus personajes están suficientemente presentes para que sea posible este regreso a tal o cual plano.

—... No, no tengo proyectos muy definidos. Tal vez, montar una obra teatral anualmente, intercalándola, claro, con alguna realización filmica. En Francia por supuesto. Nací en los Estados Unidos, y soy americano de sentimiento. Pero es en Francia donde me siento más feliz, más desahogado, y es en Francia donde deseo trabajar. Un día, si algún tema me atrae, volveré con gusto a los Estados Unidos, pero una vez más, en París me siento *chez moi*.

Afuera corrían estrellas fugaces.

## LIBROS

OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*. Imprenta Universitaria. México, 1957. 291 pp.

Dos extremos contrarios adopta, generalmente, la crítica y el ensayo en México: o retoma y prolonga viejas tesis, sin añadir, sin aportar realmente nada, o —extremo contrario— pone en entredicho todo valor y todo mérito. Ambas posiciones desembocan en una ausencia final de resultados, en sólo un silencio de palabras. Si una posición es cómoda y la otra carece de fundamentos, las dos son falsas. En el libro de Octavio Paz, en cambio, el lector se enfrenta ante una búsqueda verdadera y profunda, ante un autor consciente y auténtico. Viaje emprendido en verdad, a lo largo del libro se recogen los frutos de quince años de labor en el "periodismo literario y artístico", como dice el autor. El término "periodismo" —tan desacreditado en nuestro medio— apunta aquí sólo un hecho: el antecedente inmediato en publicación de los textos, ahora reunidos en la unidad de un libro.

La primera parte del libro, *Poesía Mexicana*, está constituida por una serie de ensayos y estudios sobre la aportación de los poetas mexicanos, desde el siglo XVI hasta los contemporáneos: José Gorostiza, Carlos Pellicer. Los poetas y los poemas son estudiados a través de tres grandes directrices: el momento literario en que se produjeron los poemas, el momento histórico que le tocó vivir al poeta y la posición misma de éste ante la vida. Así la poesía de Sor Juana —dice Paz— debe ser entendida una

vez aclarado el significado de su silencio: "Temo que no sea posible entender lo que nos dicen su obra y su vida si antes no comprendemos el sentido de esta renuncia a la palabra". Tablada, cosmopolita, viajero en el mundo de principios de siglo, pasa del modernismo al haikú japonés. López Velarde "condenado a una ambigüedad que sólo se resuelve en la poesía...", emparentado con el francés Laforgue, es el creador —afirma Paz— de un lenguaje nuevo y personal que asciende de lo cotidiano para luego "estallar en el aire opaco." Contrariamente a lo que se ha sostenido desde Henríquez Ureña, Octavio Paz afirma que la poesía mexicana no tiene sólo un tono neutro, sino que es rica en todas las tonalidades. Por otra parte, si bien se toma en cuenta el momento histórico del poeta, el propio poema escapa a la aprehensión de la historia, pues no es una noticia, "sino un hecho del espíritu". Al morir el poeta, el poema "Resiste a la noticia de su muerte".

La segunda parte del libro, *Otros temas*, incluye ensayos e ideas sobre temas heterogéneos. De particular importancia son los primeros tres: *Poesía de soledad* y *poesía de comunión*, *Tres momentos de la literatura* y *El Surrealismo*. El autor hace hincapié en una cuestión de capital importancia: la poesía no sólo es depositaria de mitos y reveladora de sueños, sino que debe ser también una invitación "a vivirlos en pleno día". Se incluyen en esta parte del libro otros textos sobre poesía, literatura, pintura y temas de gran significación en nuestro tiempo.



Escrito en una prosa magnífica el libro de Octavio Paz suple una necesidad y constituye una valiosa aportación.

H. P.

MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Una manera de morir*. Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1957, 490 pp.

He aquí una novela de calidad oscilante. En momentos ofrece una representación abreviada de los hechos que describe. En otros, la prolijidad diluye la fuerza de los acontecimientos. Sin embargo, la novela posee una atmósfera, da cuenta de un mundo, de lo que allí acontece. Los personajes —exceptuando a Peralta, a Lamberto y a otros más— carecen de carácter: son más bien ideas que personas. Su presencia ayuda a que se modifique la ideología de Peralta, el héroe de la novela (uno es Peralta cuando trabajamos conocimiento con él y otro cuando le dejamos de ver). Este es un personaje suelto, tridimensional: *posible*. Le vemos oscilar entre la ortodoxia del Partido y el nihilismo. Es desde un principio, un ser enajenado. Le pesa tanto la libertad que abjura de ella y vuelve al Partido. Carece de fe, de convicciones: se reintegra al Partido en un intento desesperado de aferarse a algo, a alguien.

En el transcurso de la novela, Monteforte ofrece un pormenorizado cuadro de las actividades contradictorias, de las *tácticas de lucha* del único Partido con fisonomía propia que existe actualmente; nos enteramos de su fluir dialéctico.

*Una manera de morir* es una exaltación de la personalidad privada del hombre, en oposición de la personalidad pública que, según cree Monteforte Toledo, desvirtúa lo más auténtico del ser humano mediante transacciones y componendas.

E. C.

JULIO JIMÉNEZ RUEDA, *Estampas de los Siglos de Oro*. Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1957. 138 pp.

Este libro encierra una profesión de fe literaria. Después de leer el título, ya se comprende que es una profesión de fe hispanista. No podía ser de otro modo, puesto que los Siglos de Oro son un capítulo de nuestra propia historia literaria. En efecto: a los momentos de mayor prosperidad intelectual de España correspondió una mayor actividad en la colonización de América, y consecuentemente América se incorporó a esa etapa propicia como ninguna otra al auge de las letras, produciendo escritores que no desmerecían junto a los mejores de la Península.

*El habla de los conquistadores*, Lope de Vega, *Ensayo de interpretación*, Don Juan Ruiz de Alarcón, *Sor Juana Inés de la Cruz*, son algunas de estas *Estampas* —diez aparecen en el libro— en que representando “hechos y hombres”, se ponen ante los ojos indiscutibles puntos de unión entre México y España.

Muchas cosas que no deben ser olvidadas aquí se dicen de manera que despiertan y cautivan la atención del lector. Julio Jiménez Rueda sabe cómo hacer esto. Las *Estampas* que ahora se publican juntas, fueron escogidas por el autor



entre estudios dispersos que han sido el fruto de sus meditaciones sobre la unanimidad que establecen los Siglos de Oro entre México y España; “unanimidad que no debemos romper so pena de perder siglos de cultura”.

A. B. N.

DIEGO LÓPEZ ROSADO, *Ensayos sobre historia económica de México*. Nota introductoria de José E. Iturriaga. Colección “Cultura Mexicana”, 17. Imprenta Universitaria. México, 1957. 247 pp.

El conocimiento científico y coherente de la historia política, social y cultural de México, sólo será posible cuando se conozca a fondo la historia de la estructura económica del país. Indudablemente. Lo económico está de tan estrecho modo vinculado con todos los demás factores de la vida de una nación, que es imposible tratar de temas de economía sin que aparezcan, como tallos que surgen de la misma raíz, otros temas que tal vez pudieron juzgarse independientes.

Una serie de ensayos —once de los trece que componen este libro, porque los otros dos son meramente históricos— no podría, por supuesto, trazar ni esquemáticamente lo que en razón de la economía fue la vida de México desde la época precortesiana hasta bien entrado el presente siglo, enfocando, por la naturaleza misma de estos trabajos, únicamente hechos aislados. Ni es ése su objeto. Pero como el autor, catedrático titular de historia económica de México, posee amplísima erudición tanto en economía como en historia, no es raro que el contenido de estos ensayos presente, dentro de marcos delineados con claridad y precisión, vislumbres reveladores de lo que es algo más que simple economía.

Este libro, pues, no iluminará los rincones más recónditos de nuestra historia política, social y cultural, como probablemente lo haría un estudio exhaustivo de la materia; pero sí le ofrece al lector curioso, como hace notar el autor de la Nota Introductoria, la oportunidad de asomarse “a once temas ligados precisamente con la historia económica de México”.

A. B. N.

JOHANNES BÜHLER, *Vida y cultura en la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 292 pp.

A once años de distancia de la primera edición, el Fondo de Cultura ha editado de nuevo la importante obra de

Bühler en la magnífica traducción de Wenceslao Roces.

Parte el autor de los supuestos y antecedentes que dieron origen a la Edad Media: la antigüedad, el cristianismo, y las influencias germánicas. Analiza en seguida los ideales de vida que mueven al hombre medieval en sus ocupaciones cotidianas, para pasar a examinar, antes aun de las mismas producciones artísticas y culturales, el ritmo de vida, la tónica de vida que propicia y hace posibles dichas manifestaciones espirituales. Se estudian también las formas de supervivencia económica de la sociedad medieval y, por último, el capítulo final nos brinda una serie de cuadros de las pasiones y motivos vitales más comunes en aquella época: los cuidados del cuerpo, la inquisición, las brujas, y la situación de los judíos.

No es esta obra, se puede notar con sólo ver su índice, un acopio de fechas, nombres y ciudades, como los que suelen pasar con el nombre de historia, sino una incursión en la vida y en el mundo del hombre del medioevo; es una penetración, las más de las veces aguda, al ideal de vida y las vivencias del mundo occidental en la Edad Media. Pero no porque no se consignen fechas y nombres en rigurosa sucesión cronológica, no deja de respirar a lo largo de la obra la sabiduría y erudición del autor del libro, no como abrumadora y pedante carga sino como sezonadas intervenciones de la técnica historiográfica destinadas a robustecer e ilustrar el contenido y las tesis de la obra.

A. C.

SARA GARCÍA IGLESIAS, *Exilio*. Letras Mexicanas, 33. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 344 pp.

La presente novela desarrolla un tema de refugiados, españoles en su mayoría. La técnica sigue los actuales lineamientos. En forma simultánea, la autora desarrolla tres temas que, narrados sin ninguna conexión aparente, se unifican al final de la obra. Estos son: la familia Iturbide, Sebastián y el matrimonio Gutiérrez.

Los integrantes de la familia Iturbide, como casi todos los personajes de esta novela, no tienen consistencia, no fueron dotados de la suficiente vida para ser personajes; son sombras. Nombres solamente: Héctor, Guillermina, don Juan. Nombres que, al llegarles el turno, hablan —sin obrar— pesada y artificialmente, pese a los modismos con que la autora trata inútilmente de vitalizarlos. Giros, palabras costumbristas que no alcanzan a justificarse, y que la autora intenta legitimar a fuerza de comillas.

Guillermina es muy joven, una niña con aspecto de “machetera” que roba monedas de las alcancías. Estudia la hipótesis de Avogadro, y cuando alguien le pregunta, contesta así:

—¡Me canso!

Y en seguida:

—“Ai” te va...

Y comienza a exponer sus conocimientos sobre la materia.

Pero, al mismo tiempo, es una mujer que comprende la vida y tragedia de su hermana Margarita, esposa del ingeniero Gutiérrez. Si ella y no la hermana hubiese sido la esposa, el matrimonio, con toda seguridad, no habría fracasado. Así es Guillermina.

Héctor Iturbide y su familia ocupan sus respectivos puestos y hablan cuando les corresponde. Carecen de sustancia, de profundo sentido.

Desde el segundo capítulo se nos presenta a Sebastián, el refugiado español. Con él se describen —se narran— amarguras y derrotas; nostalgia propia de su situación. Se relatan escenas de barcos, ciudades y tierra huasteca. Región de indios y de calor. Indios, palabra que leeremos de sobra a lo largo de los capítulos.

Ahora es cuando aparece Nemesio, el indio. Indio que se expresa en la forma típica de su región. Surgen apóstrofes y comillas y ese regionalismo *tan venenoso en la literatura*, tan difícil de manejar y tan chocante y antinatural cuando no se utiliza con la debida maestría.

En la ciudad de México aparece un heterogéneo grupo de exiliados. En su mayoría españoles expulsados por el régimen franquista. Completan el grupo varios alemanes, un inglés y algunos "gringos". Todos discuten —sin obrar— y se plantean problemas para que surjan esos diálogos duros, unas veces pedagógicos, a ratos intrascendentes y siempre desafortunados.

El tercero de los temas desarrollados en *Exilio* cuenta la tragedia en que se convirtió el matrimonio de Miguel y Margarita. A lo largo de muchas páginas, monologa la autora y piensa a través de Margarita. Trata de comunicarle toda la vida y dramatismo que su talento le permite. La narración se vuelve un poco radiofónica. Ni siquiera entonces desaparecen las palabras y frases entre comillas.

Al final —como ya se dijo— se reúnen los temas y se llega a una conclusión más o menos feliz. Final lógico y ya vislumbrado. Héctor, el primer personaje que aparece, rubrica la novela meditando sobre una frase célebre. El asunto no sólo tiene implicaciones políticas sino, también, humanas. Una novela construida con una técnica no muy usual, agradable.

T. M.

CARLOS GARCÍA PRADA, *Leve espuma*. Selección de miniaturas líricas españolas e hispanoamericanas. Colección Studium, 17. Ediciones de Andrea. México, 1957. 128 pp.

Esta forma poética, la miniatura, se nos presenta en esta antología bajo dos aspectos: el español y el japonés.

La miniatura española es lirismo exaltado, unas veces epigrama y, otras, proverbio cercano a una filosofía doméstica. Lirismo amoroso, descriptivo, ascético y, en ocasiones, místico.

El hai-kai —o hai-ku— llega a identificarse con la naturaleza. Comunica la sensibilidad de su autor cuando éste, por ejemplo, observa la nieve, los árboles, las flores, las rocas, los insectos, las aves, los peces, todos los seres, y *trata de aprehender sus almas*.

La miniatura española —micrograma, copla, saeta— se encastilla en su geografía y en su historia. Así admiramos las seguidillas de Lope de Vega, las coplas de Manuel Machado, los poemas sintéticos de Góngora, Valle-Inclán y Jorge Guillén, las greguerías —"nuevos juguetes"— de Gómez de la Serna, juguetes que "pueden dialogar, si les parece, saltar, ausentarse, sacar la lengua, pintar

monos, humillarse, musitar y aun sollozar, *pero siempre sonriendo*". Los microgramas de Carrera Andrade mezclan —perfectamente— el espíritu castizo con el auténtico sabor oriental.

El hai-kai es un viajero que ha recorrido el mundo de la lírica. En Francia, en Inglaterra, en España e Hispanoamérica ha dejado evidentes huellas de su tránsito, sobre todo en los redondos y significativos *poemas sintéticos* de José Juan Tablada.

*Leve espuma* es una selección útil, escolar. La selección peca de evidentes imperfecciones. De las 380 miniaturas que incluye, sin embargo, la mitad es interesante.

T. M.

LUIS TORO RAMALLO, *Oro del inca*. Editorial Novaro-México, S. A., México, 1956.

En la literatura iberoamericana abundan los cuentos y las novelas en los que se habla de las célebres *tunjas* o escondites enclavados en las montañas en los



que los indios guardaron parte del inmenso tesoro del inca Atahualpa para evitar que fuese botín de la rapacidad española.

*Oro del inca* es la historia de una de estas *tunjas*. Condori, modesto ayudante del juez de Quila-Quila, misérrimo pueblo boliviano, posee una roca en la que hay el mediocre dibujo de una virgen, obra de un pintor anónimo. Los indios y mestizos del poblado la veneran. Quien en más estima la tiene es el indio Choque, compadre de Condori. La humildad y la fe religiosas de éste animan a aquél a mostrarle una *tunja* para que con el oro y las piedras preciosas que de ella saquen se erija un templo a la virgen. Condori, ya enriquecido, abandona a su mujer y se marcha a Sucre, Buenos Aires, Londres, París, etc., dilapidando su fortuna hasta que queda en la ruina. Mientras tanto en Quila-Quila ha muerto su esposa y ha comprendido Choque que su compadre lo engañó, por lo que lo maldice y decide marcharse a una montaña, en donde, tras algunos años, muere. Condori, a quien acompañan una *cocotte*, un *gigoló* y un aventurero boliviano con quienes intimara en Francia, llega a Quila-Quila. Indaga el paradero de Choque, al que piensa pedir otra *tunja* y se entera de su deceso. Con todo, él y su comparsa parten en su búsqueda. Llegan a la montaña en que viviera y muriera Choque, y ahí enloquece súbitamente Con-

dori y se pierde corriendo vertiginosamente por las montañas.

El argumento es muy sencillo. Casi nos atreveríamos a decir que no es sino un pretexto para que Toro Ramallo presente un conjunto de hermosas leyendas quechuas (como la de *Viracocha*, el indio que presintió la llegada de los españoles a su imperio, la de *Yahuarhuakac*, el inca que lloró de amor, etc.); una imagen costumbrista de la ciudad de Sucre (el juego de la *taba*, la pelea de gallos y su complicado ritual, la psicología de los habitantes de Sucre —irónicos, misántropos y alocados—, la explicación pormenorizada de los distintos temperamentos del *cholo* y la *chola* bolivianos, la presentación de las procesiones y fiestas religiosas sucrenses, etc.); una reiteración en la tesis de Edwards Bello, M. Gálvez, R. Gallegos, etc., que dice en apretada síntesis que el iberoamericano que marcha a Europa vuelve desilusionado, derrotado y añorando la patria abandonada; una exaltación por ende, de América frente al Viejo Continente... Y todo esto es lo que salvará la obra. Pues los personajes que en ella aparacen son vulgares y poco estudiados psicológicamente. Son los más de ellos advenedizos que se arriman al mestizo enriquecido para ver qué le sacan. Y aparece la *cocotte*, el noble arruinado, el intelectual descastado, el aventurero, el juez venal, etc. Y ninguno de ellos tiene carácter, personalidad definida. Son tipos que han aparecido decenas y decenas de veces en las novelas de todos los países y que no presentan aquí ningún rasgo individual. Choque, el indio, es un personaje secundario del que Ramallo hubiera podido sacar mucho más partido de habérselo propuesto. La mujer de Condori es igualmente insignificante. Sólo se salva Condori que sí está estudiado a fondo. Es humilde, servicial, convencenciero, supersticioso, católico ferviente. No es bueno ni malo. Pero a través de la obra, y por las circunstancias especiales de su vida, se va transformando: se torna lascivo, espléndido, presuntuoso, fatuo, ególatra... Aun cuando sigue siendo supersticioso.

La obra está muy simplemente estructurada. Quizá demasiado simplemente. El hilo conductor es Condori y sólo se presenta en ella una acción, salvo cuando estando Condori en Francia se refiere la muerte de su esposa y el deseo de Choque, al saberse burlado, de vengarse de su compadre.

El estilo presenta un sinnúmero de palabras quechuas, lo cual hace que menudeen las notas de pie de página traduciéndonos sus significados. El autor, que tiene gracia y soltura en el manejo del idioma, gusta de darnos, en pinceladas impresionistas, el paisaje de su tierra. Las descripciones de las peleas de gallos, de las procesiones y de las partidas de *taba* son excelentes.

Es una obra mediocre por su asunto y a la que salva lo folklórico y sobre todo la protesta social latente en toda ella por las condiciones miserables en que en la actualidad vive el indio boliviano. Mas ello no quiere significar que sea esta una novela indigenista como lo son las de sus compatriotas Arguedas, Aguirre, Costadu Rels, etc., sino costumbrista, por el predominio que se observa en ella de los episodios pintorescos y por cierta intención irónica al par que polémica del autor.

C. R. Ch.



# LA REALIDAD DEL MAR Y LA PORTATIL EUROPA



## EL MAR PARA LA MUERTE

N VANO la superior atención separó las naciones con los montes y los mares si la audacia halló puentes para trasegar su malicia... Parecía a la muerte teatro angosto de sus tragedias la tierra y buscó modo como triunfar en los mares, para que en todos los elementos se muriese.

## LAS ISLAS ETAPAS DEL MAR

Brillante círculo en cuyo cristalino centro yace engastada una pequeña isla o perla del mar o esmeralda de la tierra. Sirve pues la isla de Santa Elena, en la escala de un mundo al otro, de descanso a la portátil Europa.

*Gracián, (1601-1658)*

## LA MAR AMIGA, Y ES FERIA Y MERCADO

La mar también por una parte divide las tierras, atravesándose en medio de ellas, y por otra las junta y reduce a amistad y concordia con el trato común que hay entre ellas.

Y así la mar puesta en medio de las tierras, nos representa una gran feria y mercado... Porque como los caminos que se hacen por tierra sean muy trabajosos, y no fuera posible traer por tierra todo lo que nos es necesario, proveyó el criador deste nuevo camino, por donde corren navíos pequeños y grandes...

Esta grandeza ordenó el criador, para que todas las naciones gozacen de los provechos de la mar, que son por una parte la navegación que sirve... para la contratación de las gentes, y por otra el mantenimiento que graciosamente nos da con la infinidad de peces que cría.

(La mar) —Es hospedería de los ríos, fuente de las aguas, materia de las grandes avenidas, acarreadora de las mercaderías, compendio de los caminantes, remedio de la esterilidad, socorro de las necesidades y liga con que los pueblos apartados se juntan, y freno del furor de los bárbaros, para que no nos hagan tanto daño.

*Fray Luis de Granada, (1504-1588)*

## EXCLUSIVIDAD DE LA TIERRA, LIBERTAD DEL MAR

... Toda la tierra era común para todos los pueblos en cuanto al uso, y no era absolutamente de ninguno en cuanto a la propiedad o dominio, sin embargo... comenzó a separarse de aquel uso común a todos los pueblos, de suerte que por ejemplo, España fuera de los españoles, Francia de los franceses, y lo mismo las demás regiones respecto a los pueblos que las habitaban.

La razón de la diferencia entre el caso del mar por una parte y de la tierra por otro es la siguiente: porque en el caso del mar, lo mismo antiguamente, que hoy y siempre, ha permanecido intacto el de-

recho de gentes primitivo, tanto en lo que se refiere a la pesca como navegación, ni jamás se separó esto del uso común de los hombres ni se adjudicó a alguno o a varios.

*Fernando Vázquez de Menchaca, (1512-1569)*

## EUROPA CREA MUNDOS

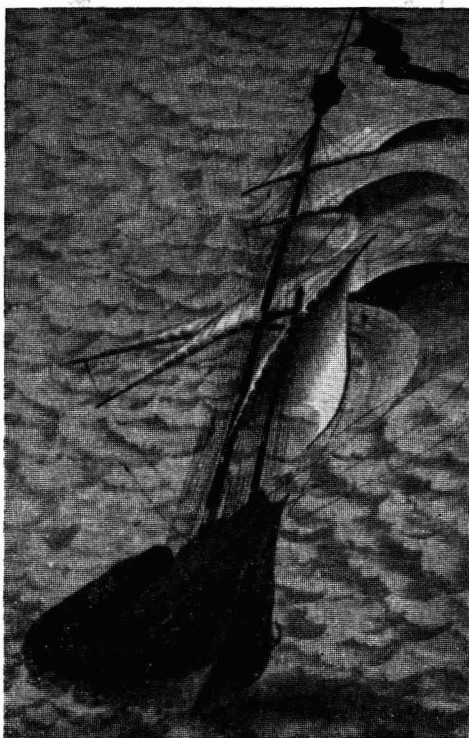
En todos los ámbitos se inicia la europeización de la tierra, gran acontecimiento este que había de transformar a la Humanidad.

*Hauser, (1938)*

## LA LENGUA SALTA SOBRE EL MAR

Una cosa hallo y saco por conclusión muy cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio.

*El maestro Antonio de Nebrija, (1441-1522)*



## MAYOR TEATRO DE GUERRAS

Desde hace dos siglos la pujanza del ingenio y del furor de los hombres son causa de que las calamidades de nuestras guerras no se limiten al hemisferio en que vivimos.

*Voltaire, (1694-1788)*

## TIERRA Y MAR, ORDENES DISTINTOS

En el siglo XVI... por primera vez en la Historia de la Humanidad aparece la oposición "tierra y mar". Dos ordenaciones globales antagónicas... Cada una con su peculiar concepto de "Enemigo", "Guerra" y "Botín", y también de "Libertad".

El mar queda fuera de toda ordenación política espacial... Sus únicas fronteras son las costas.

Ingllaterra, y sólo ella, rompe con su existencia medieval, feudal y terrena, y se afirma como Estado marítimo.

Los corsarios ingleses, desde mediados del siglo XVI, surcan los océanos como actores de la nueva libertad de ese mar, que hacen suyo.

*Carl Schmitt, (1950)*

## LOS CORSARIOS OPINAN...

Quien es dueño del Mar es dueño del Comercio. Quien es dueño del Comercio es dueño de la Riqueza. Y quien es dueño de la Riqueza es dueño del Mundo.

*Sir Walther Raleigh, (1552-1618)*

## EL MAR LIBERADOR

El mar crea un peculiar modo de vida... Es lo ilimitado, lo opuesto a la asentada tranquilidad de las Ciudades, que fija en el suelo a los hombres... El mar los proyecta hacia lejanías.

## SIMBOLICA GEOGRAFIA

Nada une tanto a los hombres como los une el agua. Las civilizaciones se forman en las cuencas de los ríos. Si la montaña separa, el agua relaciona... Cádiz está más cerca de América que de París.

## LA PERFIDIA DEL MAR

El mar, al enfrentarse al hombre le incita a mayor valor e ingenio. Porque es elemento inseguro, astuto y mentido. Se entrega dúctil, por toda su infinita extensión, al más leve empuje y se rinde al más débil hálito. En perfecta obediencia inocente se ofrece solícito y amigable. Tal manera suya convierte al mar en peligroso y tremendo enemigo.

## EUROPA MARINERA, ASIA TERRENA

El mar despierta en el hombre un anhelo de un más allá, que le arranca de su raíz terrena. Pero este sentir es extraño a los magníficos Imperios del Asia, como China, aunque costeros del mar. Para esos Imperios el mar no tiene más sentido que el ser la línea donde termina la tierra.

Europa vive unida al mar. El Estado europeo sólo será verdadero Estado europeo en su ligazón con el mar. Ese mar le muestra un más allá de la vida, que no siente el Asia.

*Hegel, (1770-1831)*

## EL VIENTO EN ANGULO CON EL RUMBO. VALOR DE LA NAUTICA PARA LLEGAR

"...Meter en viento", para "huir de los mares", "que la embarcación ande más que las olas", o sea "ir en viento, que lo lleven las velas".

*"Conversaciones" de Ulloa, (1795)*

(Por las traducciones, la rebusca y la proyección hacia el rumbo.—M. P.)