

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XI • NUMERO 10

MEXICO, JUNIO DE 1957

EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

GERARD MANLEY HOPKINS

Por Luis CERNUDA

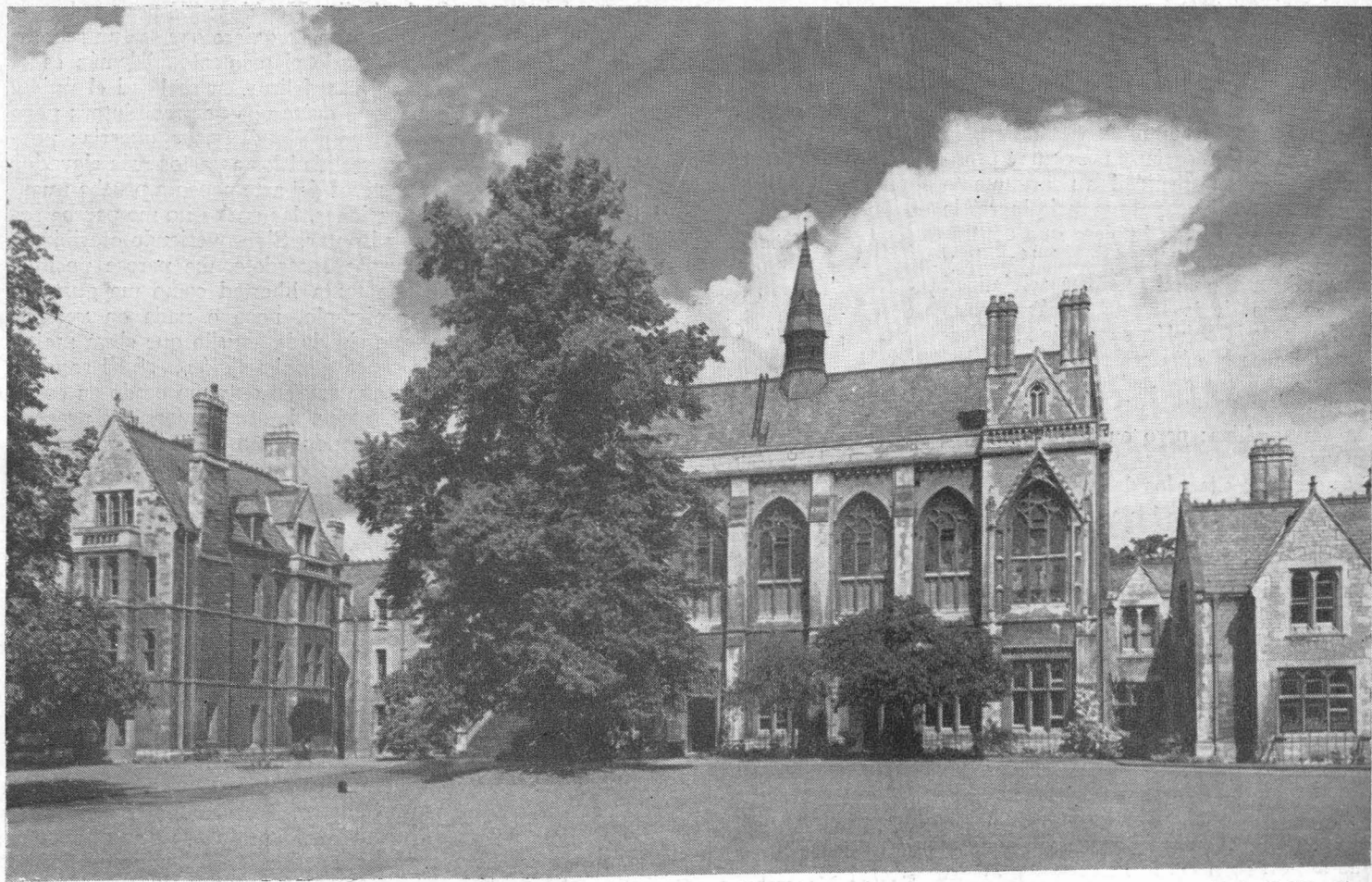
EL VERSO *To seem the stranger lies my lot, my life*, de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), parece resumir su destino: poeta inédito en vida, desconocido excepto para unos pocos, católico convertido, cuyo credo religioso le apartaba de su familia y amigos protestantes, y sometido como jesuita que era a la disciplina y censura de su orden, todo le excluía de compartir con los demás sus singulares dotes intelectuales. Si su obra ha sobrevivido y alcanzado en este siglo la admiración que merecía es gracias al empeño de otro poeta, Robert Bridges (1844-1930), amigo de Hopkins desde los años estudiantiles de ambos en la Universidad de Oxford. Dicha participación de Bridges en la conservación de la obra poética de Hopkins y su tardía presentación al público¹ resulta tanto más simpática cuanto que el propio Bridges acaso

no podía apreciar aquélla enteramente; sin embargo, una vez confesó al reverendo R. W. Dixon (otro amigo de Hopkins y conocedor de su obra) que "ninguna poesía le había trastornado tan completamente como la de Hopkins".

La afición poética es temprana en él. De entre sus primeros poemas, escritos cuando estudiaba en la escuela de Highgate, en Londres, algunos indican cierta influencia de Shelley y de Keats, y aunque la del primero sea más duradera, la del segundo, que no es sólo literaria, revela una afinidad de deleite en las sensaciones; lo cual explicaría en parte la reacción ulterior frente a Keats² del poeta-sacerdote en que Hopkins se había convertido, acaso receloso de traslucir esa

inclinación sensual instintiva. Mas los años de estudiante en Oxford iban a ser decisivos para Hopkins.

En 1860, cuando éste llega a la universidad, aún estaba vivo en Oxford aquel movimiento religioso comenzado hacia 1833,³ para restablecer la autoridad de la Iglesia Anglicana y reanimar en ella algo de la espiritualidad medieval. Los temas y cuestiones suscitados por dicho movimiento habían sido expuestos en los *Tracts for the Time*, en uno de cuyos números (el xc) el reverendo John Henry Newman (más tarde cardenal) dio cuenta de su conflicto de conciencia, al sentirse en posición religiosa anómala dentro de la iglesia anglicana, lo cual le lleva a separarse de la misma y convertirse al catolicismo en 1854. A la conversión de Newman siguieron otras, y todavía ocurrían cuando Hopkins llega a Oxford.



—A. F. Kersting

Belliol College— "los años de estudiante en Oxford iban a ser decisivos para Hopkins"

SUMARIO: Gerard Manley Hopkins, por Luis Cernuda • La feria de los días • Biblioteca Americana, por Ernesto Mejía Sánchez • Gemas Bizantinas, por Angel María Garibay K. • El blondo Eckbert, por Ludwig Tieck • Sobre la inteligencia, el hombre y el mundo, por Manuel Pedroso • Historia documental de mis libros, por Alfonso Reyes • Tiempo santo, por Arturo Capdevila • La literatura femenina en Francia, por Elena Poniatowska • Aquiles trágico, por Huberto Batis • Carta de Inglaterra, por Irene Nicholson • Música, por Jesús Bal y Gay • El cine, por José de la Colina • Teatro, por José Luis Ibáñez • Libros, por José de la Colina y Alberto Bonifaz Nuño • Baraja de libros extranjeros, por Jaime García Terrés • Dibujos de Ricardo Martínez.

Frente a la tendencia católica se situaba la de los liberales, o *Broad Church*, de orientación racionalista protestante, y cuya figura principal era Benjamin Jowett, catedrático de griego y *master* de Balliol (el colegio de Hopkins, precisamente). Entre uno y otro partido estaban los anglocatólicos o ritualistas, representados por el doctor E. B. Pusey.

Hopkins, así como otros de sus compañeros de estudios, se encuentra enfrentado con esas diversas influencias religiosas, inclinándose primero del lado del doctor Pusey. Pero al mismo tiempo otras influencias seculares y estéticas actúan sobre su ánimo, naturalmente bien dispuesto a recibirlas: la de Matthew Arnold, catedrático de poesía, y la de Walter H. Pater, *fellow* de Brasenose College y tutor universitario de Hopkins. Pater era cinco años mayor, y aunque su primera obra importante (el estudio sobre Winkelman) es de 1867, puede suponerse que sus ideas, si no enteramente formadas cuando encuentra a Hopkins, estaban ya en formación. Para Pater escribe, probablemente, su diálogo platónico inconcluso *On the Origin of Beauty* (1865). La simpatía de Pater hacia el arte griego, el humanismo y la época renacentista debían atraer al esteta en Hopkins; pero religión y ética luchaban en él contra estética y sensualidad.

El 28 de enero de 1866 escribe a su compañero E. H. Coleridge (nieto del poeta): "He pensado bastante desde que estuviste aquí, en aquello que decías acerca de cómo te parece particularmente ofensiva la doctrina de las penas eternas. Lo que ahí te disgustaba era que las consecuencias de la eternidad dependiesen de cosa tan trivial e inadecuada como la vida, y comprendo tu punto de vista. Pero la respuesta que yo daría se me ocurre pronto; porque en realidad tu argumento prueba lo contrario, ya que sería increíble e intolerable si nada hubiese que contrarrestara dicha trivialidad, corrigiéndola y vengándola. Para mí toda esa trivialidad nos da una de las razones más fuertes en favor de la opinión contraria... Ciertamente creo que las creencias firmes hacen que el acontecer ordinario nos parezca aún más ridículo de lo que nos parecería sin aquéllas; pero en tal caso ya no somos parte de esa trivialidad y queremos sacar de ella a los demás".

Así pues, durante los años escolares en Oxford ocurría en el alma del poeta una lucha entre sus instintos y gustos estéticos naturales y la formación de una disciplina rigurosa ética y religiosa que los encauzara. Para lograr tal disciplina, ¿cuánto tuvo que sacrificar de aquellos gustos naturales? De que Hopkins era en extremo sensible a la hermosura tenemos alguna prueba: "Creo que nadie admira tanto como yo la hermosura del cuerpo, y naturalmente es un consuelo encontrar hermosura en un amigo o un amigo en la hermosura." Esa inclinación instintiva que le llevaba hacia lo hermoso se aliaba a una disposición apasionada,⁴ de la cual también tenemos prueba en alguna amistad exaltada cuando colegial, en la escuela de Highgate. Por lo tanto la "hermosura mortal" era en extremo peligrosa para él, dada su preferencia instintiva hacia ella y su temperamento apasionado.

Más tarde, después de su conversión y ordenación, Hopkins llegaría a encontrar un camino: en el goce de la hermosura

hay entonces para él algo sacramental, que impone como sacrificio el control de la sensibilidad por medio de la voluntad disciplinada; a ello le ayuda el principio de la renuncia al mundo, inculcado por la práctica de sus votos religiosos. Así en el poema *To what serves mortal Beauty*, donde se pregunta cómo afrontar la hermosura corporal, armoniza al poeta que acepta aquella hermosura y al sacerdote que renuncia a ella, gracias al reconocimiento de la función ética de dicha hermosura, ya que sólo al llegar a tal reconocimiento puede percibirse la significación metafísica de la misma. "No creo haber visto jamás nada tan hermoso como la campánula azul que estuve contemplando. Por ella conozco la hermosura de Nuestro Señor." (*Note-books*, mayo 1870). Mas a pesar de eso hay momentos en la poesía de Hopkins, como ocurre por ejemplo cuando presenta el cuerpo de Harry Ploughman (el *child of Amans-strength*, con sus *lylylocks* y su *liquid waist*, en el poema *Harry Ploughman*), donde el tono y la expresión traicionan un deleite demasiado personal en aquella hermosura, sin otra trascendencia en ella que acaso la de la misma gracia y

perfección alcanzadas por la naturaleza en su obra.⁵

Aquella tensión sufrida en el ánimo de Hopkins entre anglicanismo y catolicismo va a resolverse en favor de éste. En su *Journal* (17 julio 1866), confiesa: "Creo que fue la noche pasada, aunque también es posible que fuera la anterior, cuando vi claramente la imposibilidad de permanecer dentro de la Iglesia Anglicana, mas resolví no decir nada a nadie hasta pasados tres meses... y naturalmente no dar ningún paso hasta después de graduarme." El primer paso lo da al escribir a Newman (28 agosto 1866): "Estoy deseoso de convertirme al catolicismo, y creo que acaso le sea posible concederme unos momentos."⁶ El 21 de octubre fue recibido por Newman dentro de la Iglesia Católica. Pero a Hopkins no le basta la conversión; dos años después, escribe en su *Journal* (15 mayo 1868): "Resuelto a ser religioso." El 7 de septiembre entra en Manresa House⁷ como novicio jesuita, y nueve años más tarde, en 1877, es ordenado sacerdote.

¿Es que alguna otra urgencia, además de la del fervor religioso, le lleva a profesar? A la mayoría de las personas sinceramente religiosas les ha bastado siempre con vivir dentro de su fe, sin hacer el sacrificio de profesar. En la profesión de Hopkins parecería posible entrever el afán de levantar una defensa intangible entre sus deseos y la satisfacción de los mismos; en carta a A. W. M. Baillie (12 febrero 1868), amigo y compañero de Oxford, dice Hopkins: "Espero ordenarme pronto, pero quiero que sea un secreto hasta llegado el momento. Además es el camino más feliz y en realidad el único. Sabes que quise una vez ser pintor; pero ahora, aunque pudiera, no querría; porque en realidad los aspectos más elevados y atractivos del arte ponen a prueba nuestras pasiones, las cuales no me parece seguro afrontar. Sigo queriendo escribir y, en cuanto sacerdote, me parece posible, no con tanta libertad como me gustaría (por ejemplo, poco o nada en verso), aunque sin duda aquello que sirva mejor a la causa de mi religión...⁸ El resultado es que soy en extremo osado en cosas de las cuales, de otra manera, me preocuparía, estando como estoy incierto acerca de si dentro de pocos meses no me veré encerrado en un claustro; estado mental que, aun siendo penoso de alcanzar, una vez alcanzado depara verdadero sentido de libertad."

Carta en la cual hay varios puntos importantes por señalar: 1º) su temor a afrontar las pasiones que una vida de artista laico pudiera despertar o agudizar en él; 2º) su sospecha de que la labor del poeta pueda sufrir a causa de su profesión religiosa; 3º) esa "libertad" que le parece posible alcanzar una vez encerrado en un claustro. Respecto a este punto tercero conviene citar lo que diez años más tarde escribe al canónigo anglicano R. W. Dixon (5 octubre 1878): "Me pregunta si escribo versos. Lo que había escrito, lo quemé antes de profesar como jesuita," por no ser propio de mi estado, excepto a petición de mis superiores. Así que durante cinco años nada escribí, aparte de dos o tres piecicillas de circunstancias, al presentarse la ocasión. Mas cuando en el invierno del 75 naufragó el *Deutschland* en la desembocadura del Támesis,

(Pasa a la pág. 12)

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,

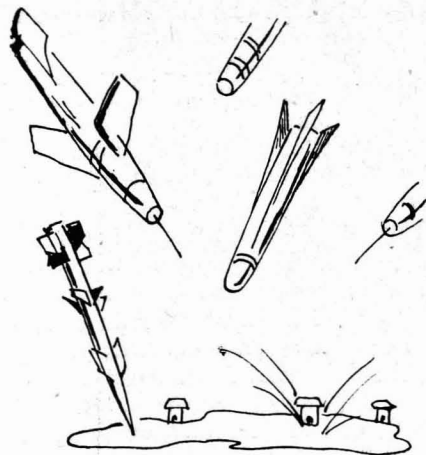
Ciudad Universitaria, D. F.

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.

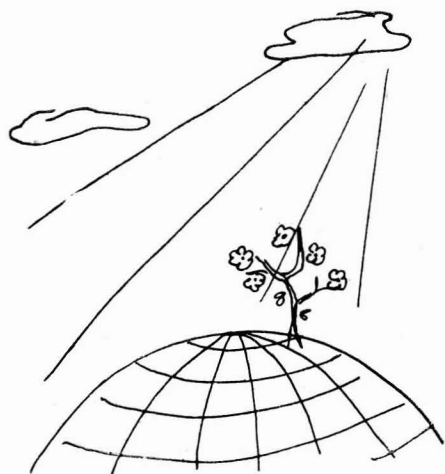


PROTESTAS

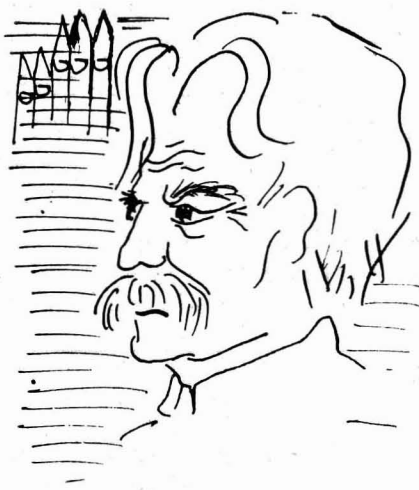
UNA BUENA parte de las revistas extranjeras que he leído durante las últimas semanas incluyen diáfanas protestas contra la prosecución de las pruebas de armas nucleares. No se trata de clamores demagógicos, sino de argumentos razonados sobre bases científicas y morales. Quienes protestan no son los miembros o simpatizantes de algún partido; son hombres de ciencia, escritores independientes, como Albert Schweitzer, testigos de los estragos en Hiroshima y Nagasaki. Y sus llamados no se dirigen a un solo gobierno, a una nación determinada; antes requieren a todos los gobiernos y naciones responsables, sin distinción de matices ideológicos.

CONSIDERACION SERENA

CAREZCO del espacio suficiente para reproducir los alegatos relativos, que por lo demás han sido parcialmente reseñados en la prensa diaria. Sólo puedo asegurar que el conjunto de razones expresadas hace esperar su consideración serena y minuciosa por cuantos tienen directa ingerencia en tales asuntos.



LA FERIA DE LOS DIAS



UNA OPINION PUBLICA

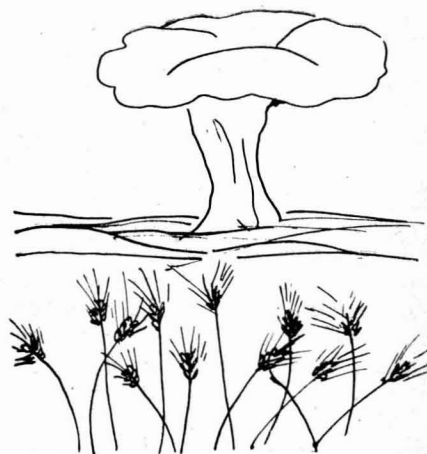
TAMBIÉN por las multitudes de profanos que forman la opinión pública de las naciones civilizadas. Es, en definitiva, un problema universal, y por tanto, como bien afirma el doctor Schweitzer, toca a esas corrientes generales de



pensamiento y opinión el decidir, entre los varios posibles, cuál sea el rumbo más seguro, una vez aportada la necesaria información al respecto.

SCHWEITZER

OJALÁ, en fin, que no se pierdan en el viento estas palabras del propio Schweitzer: "Estamos cometiendo una locura, una insensatez.

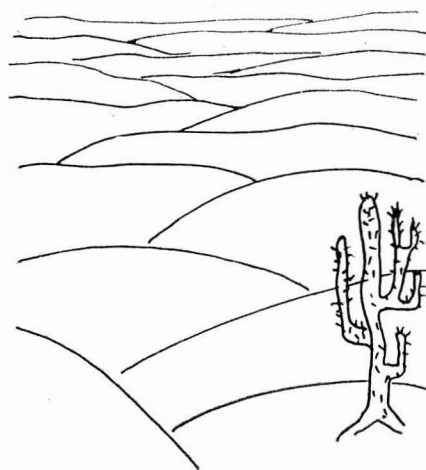


Es preciso que nuestra decisión para sobreponernos no venga demasiado tarde. Es preciso echar mano de toda nuestra inteligencia, de toda nuestra ponderación, de todo nuestro valor para abandonar la locura y enfrentar la realidad." Palabras que recogen la fuerza y la esperanza de la auténtica civilización; que, al margen de las muchas facciones que nos agobian, declaran el anhelo de un mundo angustiado, ante cuyas legítimas aspiraciones a una digna supervivencia han prevalecido hasta ahora los intereses más mezquinos.

NI ESTO NI AQUELLO

NADIE tiene derecho a capitalizar semejantes inquietudes en provecho de un credo sectario. Pero nadie, tampoco, tiene derecho a desentenderse de ellas. Es el decoro humano lo que está en juego. Más aún: la existencia misma del hombre sobre la tierra. No vale, pues, encogerse de hombros. Ni pretender que aquí no ha pasado nada y que el universo seguirá, como quiera, su inevitable marcha.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

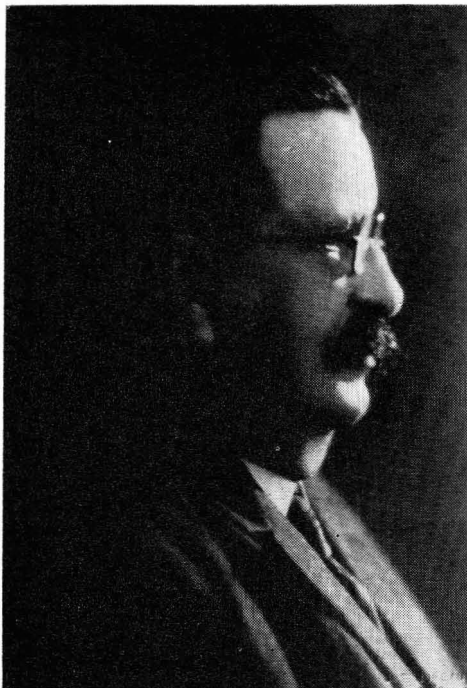
LA BIBLIOGRAFÍA de (sobre) Díaz Mirón ha crecido mucho en estos últimos años, digamos de 1940 a la fecha. En 1939 Roberto Meza Fuentes dictó "un curso en la Universidad de Chile sobre la evolución de la poesía hispanoamericana", impreso el año siguiente con el título: *De Díaz Mirón a Rubén Darío* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1940, 354 pp.); el primer capítulo, *Un mártir de la perfección*, se refiere todo al jarocho. El mismo año, Francisco Monterde presentó al Segundo Congreso de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, celebrado en la Universidad de California, cuatro documentos "esclarecedores de pasajes que resultaban oscuros en la vida del poeta": la fecha de su nacimiento nada menos, 14 de diciembre de 1853. Y a Monterde se deben dos de los impresos aparecidos en 1956, si se exceptúa, naturalmente, el de Pedro Caffarel Peralta (*Díaz Mirón en su obra*, México, D. F. Editorial Porrúa, S. A., 1956, 179 pp.).

A Monterde también se debe, de manera indirecta, la abundancia bibliográfica de que hoy gozamos; sus precisiones biográficas documentales sirvieron para celebrar con exactitud el primer centenario del nacimiento de Díaz Mirón, que ya se acercaba. La Junta Organizadora del Homenaje Nacional promovió un certamen de obras críticas, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó la primera *Antología poética* cronológica (selección, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal, México, 1953, xxvi-193 pp., *Biblioteca del Estudiante Universitario*, N° 78), por primera vez se reunió, por encargo de la Universidad Veracruzana, un volumen de *Prosa* (compilación, prólogo y comentarios de Leonardo Pasquel, México, Biblioteca de Autores Veracruzanos, 1954, 328 pp.), sin contar los homenajes de periódicos literarios, como el suplemento dominical de *El Nacional*, de México, y *Veracruz y Xalapa*, de las ciudades de idéntico nombre.

De todas las obras premiadas en el certamen de 1953 únicamente se han publicado capítulos de la que obtuvo el primer lugar; *La obra poética de Salvador Díaz Mirón*, de Antonio Castro Leal: véanse la *Memoria de El Colegio Nacional* de 1953, el *Homenaje a Alfonso Reyes*, del mismo colegio, de 1956, y *Las Letras Patrias* (enero-marzo de 1954). Otras obras y fragmentos, quizá también presentados al concurso con menos fortuna, se han publicado, pero sólo Alfonso Méndez Plancarte (q. d. d. g.) se atrevió a confesar el fracaso de su *Díaz Mirón poeta y artífice* (México, Antigua Librería Robredo, 1954, x-392 pp., *Clásicos y Modernos*, N° 10). Fracaso muy relativo; el estudio de Méndez Plancarte, es todavía hoy por hoy, el más amplio y cuidadoso en lo referente a las influencias literarias, recibidas y emitidas por Díaz Mirón, y al léxico, metro, ritmos, rimas y tipos estróficos de su obra poética.

La edición de ésta, bajo el título de *Poesías completas*, ha estado a cargo de Antonio Castro Leal (México, Porrúa Hnos. y Cía., 1941, XLVIII-326 pp., *Clásicos Mexicanos*, N° 1). Este volumen, con

adiciones y supresiones, se ha reproducido, en la *Colección de Escritores Mexicanos*, N° 12, de la Editorial Porrúa, S. A., los años 1945, 1947 y 1952. La supresión más sensible es la del esbozo biográfico trazado por Castro Leal, el más completo de todos los intentados, suplido en las reimpresiones por un breve prólogo del mismo autor. Una versión muy mejorada de este esbozo puede verse en la memoria del *Sexto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Agosto-septiembre de 1953. Homenaje a Hidalgo, Díaz Mirón y Martí. México, Imprenta Universitaria, 1954, pp. 119-128. (Dos trabajos más fueron presentados en este congreso: *Díaz Mirón y el paisaje*, de María del Carmen Millán, pp. 101-109, y *Salvador Díaz Mirón*, por Arturo Torres Riosco, pp. 111-118). Méndez Plancarte, que comentó la primera edición de las *Poesías*



Díaz Mirón— "disminuía su edad"

completas (*Abside*, México, 1941, vol. v, N° 11), todavía alcanzó a precisar y discutir algunas omisiones y atribuciones, y a proponer datos cronológicos y textuales para el mejoramiento de la última (*Díaz Mirón poeta y artífice*, pp. 4 y 373-376). Está a los ojos la importancia de la cronología en la obra de un poeta que con toda intención alteró la de su propia vida y se afanaba en abultar el breve "chorro del estanque". Ni la destrucción (o el amor) de parte de la obra poética puede explicar su brevedad, sobre todo si se considera que aun la mitad de lo prometido hubiera dado el doble de lo que se conoce. Parece evidente que Díaz Mirón disminuía su edad y exageraba el volumen de su producción, en el fondo tal vez por iguales motivos.

La crítica, empeñada en describir el desarrollo de la obra lírica y su "criterio artístico", ha fijado diversas etapas: Castro Leal sitúa la primera entre 1876 y 1891; la segunda, de 1892 a 1901 y la última de 1902 a la muerte del poeta. Méndez Plancarte anticipa la primera en dos

años y le agrega uno más. Monterde fija un período romántico (1876-1884), uno de transición (1884-1891), otro de *Lascas* (1892-1901) y uno final que coincide con los últimos de Castro Leal y Méndez Plancarte. (Caffarel Peralta, naturalmente, no se detiene en estas minucias).

Una poesía, a mi parecer la más representativa de la estética de Díaz Mirón, verdadera *ars poetica*, de fecha conocida, no ha sido situada ni valorada adecuadamente en las diversas ediciones y estudios estéticos. Se trata de *Al chorro del estanque...* (*Revista Moderna*, marzo de 1899), que Monterde en un tiempo consideró "escrito hacia 1906" (*Díaz Mirón. Documentos. Estética*, México, Ediciones Filosofía y Letras, 1956, p. 76) y poco después encontró en facsímile en la *Revista Moderna* ya citada (*Díaz Mirón. El hombre. La Obra*, México, Ediciones de Andrea, 1956, p. 88), pero que en ambas ocasiones colocó en la última etapa de la evolución estética. Castro Leal la fechó en 1899, según la *Revista* en la *Antología poética* (1953), pero todavía su última edición de las *Poesías completas* (1952) la incluye en el grupo final (1902-1928). Méndez Plancarte, conocedor de la *Revista*, mes y año, la sitúa en la época de *Lascas* (1892-1901), aunque no logró figurar en este libro. El discolo autor la había previsto como liminar de un imaginario tomo de *Melancolías y cóleras*. (Caffarel Peralta, naturalmente, ignoró el texto y sus consecuencias).

"La biografía de Salvador Díaz Mirón nunca podrá incluirse en un volumen de *vidas ejemplares*", escribe Monterde al enfrentarse con *El hombre* en su último libro. Castro Leal estará de acuerdo; véase el esbozo biográfico de la primera edición de las *Poesías completas* (1941), nada indulgente por cierto. El *Díaz Mirón* de Monterde ha permitido a Ali Chumacero una frase feliz: "No supo conciliar [el poeta] la pureza de la obra con la integridad de la vida" (*Panorama de los últimos libros*, en *México en la Cultura*, 14 de octubre de 1956, N° 395, p. 2), frase que a su vez ha hecho feliz a Juan Manuel Valencia, autor de un desconocido *Díaz Mirón hombre* (*Momento*, Organismo de los Trabajadores Intelectuales de Veracruz, Xalapa, 1945), la más golosa diatriba escrita por un coterráneo. Un desconocido autor guatemalteco, no revelado por Ali Chumacero en el citado comentario, pero que gracias a él doy a conocer: Rafael Spínola, visitó a Díaz Mirón y dejó constancia de su admiración por el hombre, sólo superada en las treinta páginas que le consagró como poeta o por la dedicatoria de su nota necrológica sobre Gutiérrez Nájera. Sus *Artículos y discursos* (Guatemala, C. A., Tipografía Nacional, 1896, xxiv-140 pp.), no constan en ninguna de las bibliografías de Díaz Mirón que hasta la fecha se han acumulado; olvido injusto para quien escribió párrafos tan sugerentes como el que sigue:

¿De dónde sacó su nimen [el de Díaz Mirón] tan brillantes imágenes? ¿Sería de los cielos ficticios de lo azul? No, porque él no pertenece a esa literatura degenerada y caquética. Su inspiración fue a buscarla en cosas y fenómenos reales, propios de los tres reinos de la naturaleza: la ciencia, y no las regiones fantásticas de lo azul, fue la que le suministró las ricas galas de que vistió sus mágicas ideas; él había leído la obra de historia natural del insigne Buffon, y esa fue sin duda la fuente científica que le sugirió para su poesía tan espléndidos como felices símiles.

MEXICO EN LA CULTURA

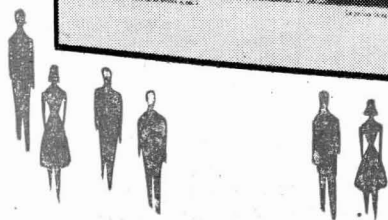
una publicación de **NOVEDADES**
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

como las mejores del mundo



Lea en sus páginas, confiadas a los más connotados escritores de América, la manifestación del pensamiento universal. Pídale 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.



ECONOMIA

JOHR y SINGER. El papel del economista como asesor oficial. 160 pp. \$ 12.00.

LETRAS MEXICANAS

S. GARCÍA IGLESIAS. Exilio (Novela). N° 33. 344 pp. \$ 20.00.

CARMEN BÁEZ. La roba-pájaros. N° 34. 128 pp. \$ 12.00.

L. SPOTA. Casi el paraíso. 2ª ed. 456 pp. \$ 23.00.

HISTORIA DE LAS IDEAS EN AMERICA

CRUZ COSTA. Esbozo de una historia de las ideas en el Brasil. 180 pp. \$ 23.00.

FILOSOFIA

ABAD CARRETERO. Niñez y filosofía. 358 pp. \$ 22.00.

M. BUENO. Las grandes direcciones de la filosofía. 328 pp. \$ 22.00.

LITERATURA

A. BARRENECHEA. La expresión de la irrealidad en el pensamiento de J. L. Borges. 192 pp. \$ 14.00.

BREVIARIOS

J. L. BORGES. Manual de Zoología fantástica. N° 125. 159 pp. \$ 8.00.

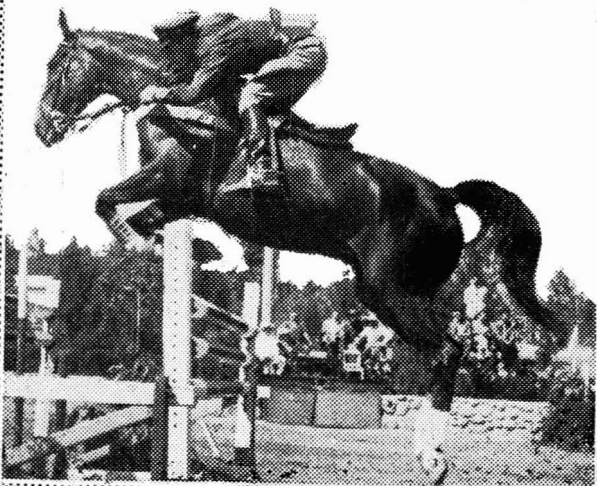
GUIGNERBERT. El cristianismo medieval y moderno. N° 126. 320 pp. \$ 14.00.

AZUCAR

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

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

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



Steele

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

LA
MEJOR
DEL
MUNDO...



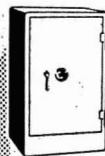
Porque:

- 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 bocales 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 embaladas.
- 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 Tel. 18-04-40
AV. JUAREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.



CAJAS
FUERTES

Contra
ROBO
Contra
INCENDIO

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

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

P R O M E X A, S. A.

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

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.

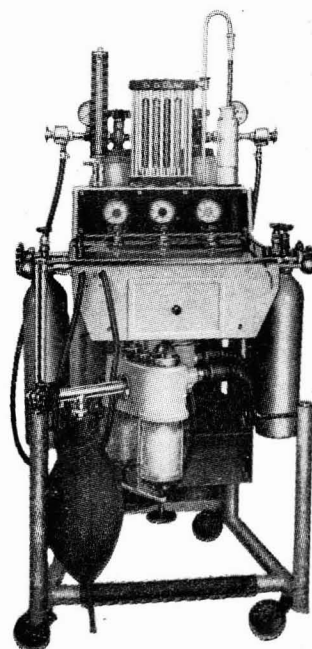
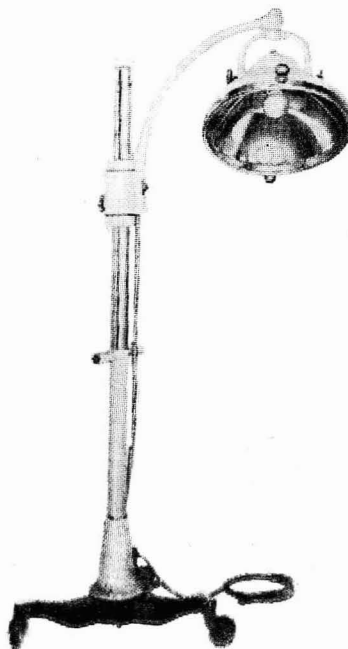
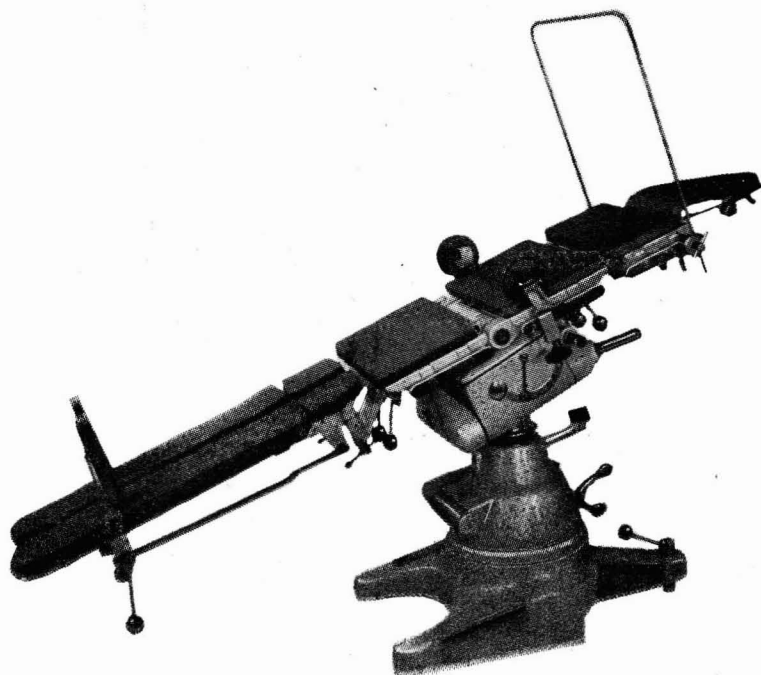
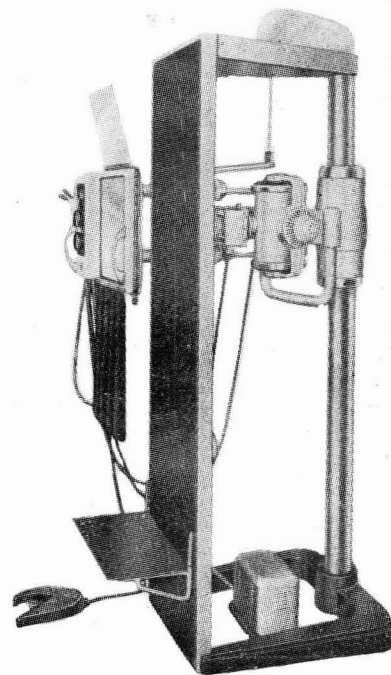
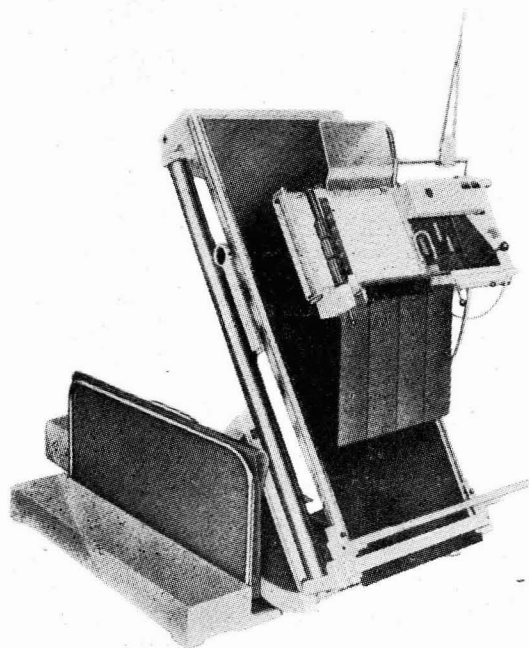
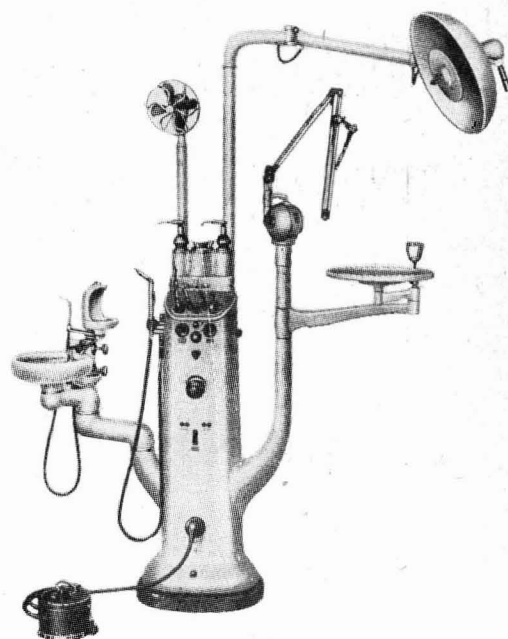
Cirugía eléctrica en general.

Esterilización.

CHIRON:

Instrumental médico general.

Instrumental dental general.



ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD
EN
ESTA REVISTA

TACUBA 5

Palacio de Minería

Tel. 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.

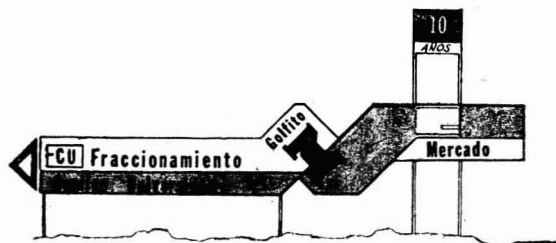
A LA VANGUARDIA DEL PROGRESO

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

ESTA REVISTA

se encuentra a la venta en las principales
librerías, galerías de arte y Facultades de

L A

Ciudad Universitaria

GEMAS BIZANTINAS

LOS ESTUDIANTES de la cultura helénica suelen quedarse en el siglo de Pericles, cuando no en los remotos tiempos de Homero. Y como toda grande literatura, la griega tiene sus desmayos y sus florecimientos. No solamente la etapa alejandrina, en que tales maravillas florecen, sino las que se suceden en el curso de la flúida y deslizante corriente. Hasta los días hodiernos, en que la Hélade tiene también valores poéticos que alguna vez presentaré aquí.

En el reinado de Justiniano (527-565), hubo un renacimiento de la bella poesía. Los aúlicos se dieron a la revisión y a la elaboración de los temas antiguos. Hubo entre los magnates quien escribiera tan bien como en los días de Teócrito, Mosco, Bión, o al menos del poeta semítico que canta en lengua griega, Meleagro, que florece en Perea, la Trasjordania de hoy, aún antes de nuestra era y en realidad es contemporáneo de Cristo. El griego de Meleagro es bello, pero el de Agatías y Pablo Silenciarario es más bello. Tiene además, el encanto de un melancólico cristianismo que, como las flores entre las ruinas, se abre paso en las murallas de la reconstrucción helénica.

De estos dos poetas aúlicos daré abajo poemas. Con la agravante de que los he esclavizado a la medida. Ritmo y rima castellanos son medios de hacer que se valoricen estos dos poetas. Tienen algo de la pasada vida y mucho de la nueva. Sus poemas de amor, que Planudio recogió con esmero en la Antología, tienen la tónica moderna, un poco sentimental. Si no fuera una manera frívola de ver los grandes fenómenos culturales, diríamos que son "románticos" y aun "modernistas". Juzgue el lector. Y lleve por delante que he tratado de traicionarlos en lo menos posible en esta versión métrica que se avergüenza de aparecer en público, con el polvo de varios años de elaborada.

AGATÍAS nace en 536 y muere en 582. Estudia leyes en Alejandría. Hizo una larga colección de epigramas, recogidos de la antigüedad, parte de los cuales tenemos en la Antología. El mismo escribió más de cien, muchos conservados en el mismo repertorio poético. Fuera de otros escritos, no hay que olvidar su continuación de la Historia de Próspero de Cesárea.

El carácter de este poeta es el de un griego, dulce y bello. Su pensamiento, con poca originalidad, tiene encanto indudable. Van abajo tres epigramas encarcelados en la prisión del soneto, y en los cuales no hay mucho de que acusarme por haberlos artificializado. Cupieron con suficiencia.

PABLO SILENCIARIO. Contemporáneo del anterior. Grande amigo suyo que a veces concierta en verso. Este llega a ugier de la Corte de Bizancio. Tiene mayor encanto y en muchos puntos es mucho más moderno. No creo haberlo traicionado en esta versión. Como dato curioso diré que el que comienza: "Ni la rosa guirnalda necesita..." en el epigrama griego tiene cincuenta y siete palabras y en el poema que intenta darlo en castellano tiene ciento dos. Lo cual nos muestra la diferencia de las dos lenguas. Van abajo poemas de este vate en mayor número que los de su compañero.

Andando el tiempo daré mis versiones de Meleagro, que por su antigüedad y su carácter de semítico tienen especial interés.

TRES POEMAS DE AGATÍAS

I

(Ant. v, 280)

¿Sufres también de amor la pesadumbre?
¿afán de amor a ti también domina?
¿o con enjutos ojos, oh Filina,
llevas de un sueño oculta dulcedumbre?

¡Tú en nada estimas mi amorosa lumbre!
Igual suerte hallarás: tu purpurina
mejilla miraré cómo declina
de lágrimas a larga muchedumbre.

¡Ay, desdichada! Cipris, si de males
en todo lo demás es productora,
esto de bueno tienen sus fatales

dones también: se vuelve vengadora
de la altivez: con lágrimas iguales
la desdeñosa ayer, mañana llora.

II

(Ant. v, 273)

La que arrogante de su brillo antaño
rizadas crenchas sacudía orgullosa,
y de mis cuitas se jactaba airosa,
de la vejez hoy se doblega al daño.

Perdió su gracia ya: la piel rugosa,
caído el entrecejo, el ojo huraño,
y balbuciente el labio, con extraño
triple de vieja, ambula trabajosa.

Que del amor son Némesis las canas
y vengan de la altiva la arrogancia
cual exacta verdad yo clamaré.

¡Jueces terribles llegarán ufanas
con más presteza a la orgullosa estancia
de la que invulnerable se creía!

III

(Ant. v, 261)

No soy amante de beber el vino,
pero si quieres que a embriaguez me rinda,
gusta primero con tu boca linda
la copa, y dame, y beberé sin tino.

Ya que tu labio la tocó divino,
fácil no es que de beber prescinda
y agote la dulzura que me brinda
de ese licor el trago purpurino.

Porque la copa en sus perfiles preso
el encanto que guarda de tu beso
a mí transmitirá cuando yo libe;

de tu beldad mudada en mensajero,
presagio de una dicha que yo espero,
la gracia cuenta que de ti recibe.

SIETE POEMAS DE PABLO SILENCIARIO

I

(Ant. v, 217)

De intacta doncellez el cinto suelta
a Dánae Zeus, en oro convertido,
que el tálamo de bronce protegido
su robustez al oro vio disuelta.

Yo vi en el mito esta lección envuelta:
"Todo avasalla el oro", hasta el erguido
fortín de bronce y vínculo fornido:
cerrojos rompe, a llaves da la vuelta.

Aquellas mismas, las de altivo ceño
el oro rinde: a Dánae las entrañas,
en torre inclusas, sujetó cual dueño.

¡Ah Pafia, amante, mira que te engañas!
si de vencer en el tenaz empeño,
con ofrendas de plata te acompañas.

II

(Ant. v, 221)

¿Hasta cuándo celar en las miradas
la fulgurante llama de los ojos?
¿por qué mirarnos siempre con sonrojos
y vernos con furtivas ojeadas?

¡Salgan a luz las cuitas recatadas!
que si alguno opusiere sus antojos
a dulce unión que mata los enojos
y las congojas deja aniquiladas,

una espada será la medicina
que dé a los dos la solución segura
para vencer inexorable suerte:

siempre a buscar mi corazón se inclina
para nosotros, cual mayor dulzura,
la vida unidos, o, en unión, la muerte.

III

(Ant. v, 236)

Es la pena de Tántalo más leve
en el negro Aqueronte, que la mía:
él no ve tu beldad, ni obstado ansía
de tus labios libar la rosa breve.

Lloro sin causa a Tántalo conmueve:
si la colgada roca, que porfía
en oprimirle, teme, no la fría
muerte otra vez avasallarle debe.

Y en cambio yo... si permanezco vivo,
furioso afán me agita y me devora;
a su feroz crueldad me rindo inerte

y en impotentes ansias me desvivo,
porque fija contemplo a toda hora,
ante mis ojos, la cercana muerte,

IV

(Ant. v, 239)

Ya se apagó de trepidente llama
ímpetu airado: ya no me tortura,
pero muriendo estoy, porque la dura
Pafia sus hielos en mi ser derrama.

Cuando mis carnes ya abrasó la llama,
aquel amargo Eros se apresura
con anhelante respirar, e impura
frialdad de los reptiles desparrama

en mis huesos y entrañas inclemente:
así del sacrificio cuando cesa
la víctima de arder completamente,

la antes de fuegos insaciables presa,
ya de pábulo falta, llama ardiente,
por sí sola, congélase en pavesa.

V

(Ant. v, 268)

Nadie ya tema del amor la herida:
que las saetas de su ardiente aljaba
insaciable y voraz Eros me clava
todas, hasta dejarla consumida.

De sus alas no tiemble a la venida,
que su talón cuando en mi pecho hincaba,
su pie crüel allí también plantaba
para poner en mi alma su guardida.

Allí está sin bullir, indiferente
a mi tortura, inmóvil, sonriente
del fruto amargo de sus artes malas,

y, para no dejarme el traicionero,
lindo en el rostro y en el alma fiero,
ya para siempre se cortó las alas.

VI

(Ant. v, 266)

Dicen que el hombre en quien filtró veneno
de enloquecido can rabioso diente,
de la fiera la imagen ve presente
de cualquier agua en el cristal sereno.

Así fue en mí tal vez: el inclemente
Eros rabioso me clavó en el seno
diente feroz, y el pecho dejó lleno
con mil locuras de furor ardiente.

Pues, si del ponto el oleaje miro,
tu imagen amorosa me revela;
si de los ríos estrepitoso giro,

allí también tu rostro se encarcela;
si la copa a beber acaso aspiro,
hasta en el vino tu semblante vela.

VII

(Ant. v, 270)

Ni la rosa guirnalda necesita,
ni tú ropajes, ni enjoyado velo
en que de gemas el fulgor palpita.

De tu cutis las perlas sienten celo
y con el brillo de tu cabellera,
si el oro pugna, cúbrese de duelo.

El índico jacinto reverbera
con claridad graciosa, mas, vencido
por la luz de tus ojos, desespera.

Cuaja tus labios un rocío florido
y es tu pecho melífica armonía
en que el cesto de Cipris ha nacido.

Dominada por todo el alma mía,
a ti se rinde y a gozar alcanza
de tus ojos apenas la alegría
pródigo en miel, do vive la esperanza,

EL BLONDO ECKBERT

Por Ludwig TIECK

Dibujos de Ricardo MARTINEZ

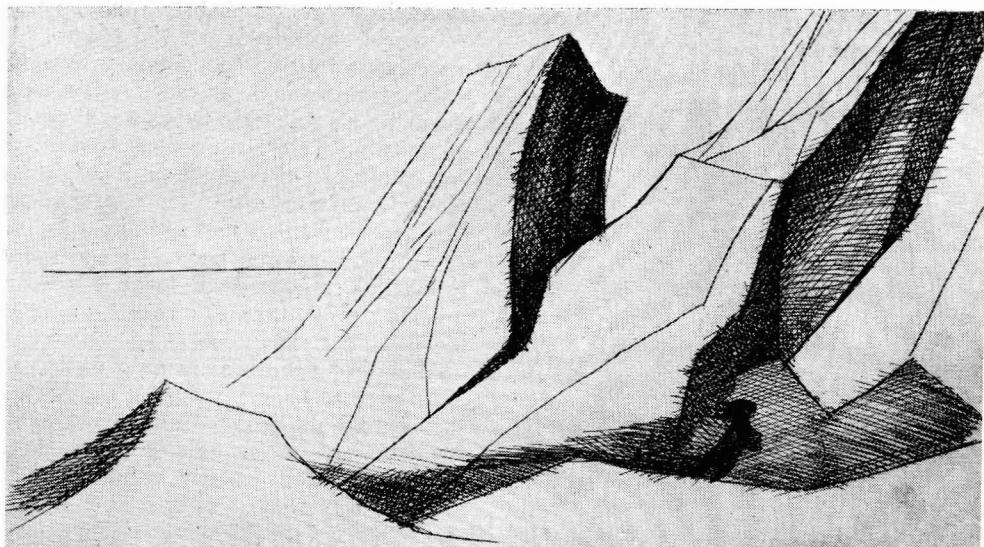
EN CIERTA región del Harz vivía un caballero a quien por costumbre se llamaba solamente el blondo Eckbert. Tendría alrededor de 40 años, era de estatura apenas mediana, y a los lados de su enjuto y descolorido rostro caían con gran sencillez cortos y pesados cabellos de un rubio pálido.

Aislado de los demás, vivía muy tranquilo; jamás se mezclaba en las contiendas de sus vecinos y rara vez se le veía fuera de las murallas de su pequeño castillo. Su mujer amaba la soledad tanto como él; parecían amarse entrañablemente, y de lo único que a menudo se quejaban era de que el cielo no quisiera bendecir su unión con ningún hijo.

Eckbert casi nunca tenía huéspedes y, cuando esto acontecía, su presencia casi no alteraba el curso ordinario de su vida; la sobriedad reinaba en la casa, y la mis-

de ellas se retrae temerosa ante el conocimiento de la otra.

Había llegado ya el otoño cuando en una brumosa noche estaba Eckbert sentado con su amigo y su esposa Berta junto al fuego de una chimenea. La llama lanzaba un brillante resplandor a través de la estancia y jugueteaba en el techo; la negra noche miraba por las ventanas y, afuera, los árboles tiritaban por la humedad y el frío. Walter se quejaba del largo camino que tenía por delante, y Eckbert le propuso que se quedara con él: pasarían la mitad de la noche en amigables pláticas y después dormiría en una habitación de la casa hasta la mañana siguiente. Como el invitado estuviese de acuerdo, fueron traídos el vino y la cena, se echó la leña al fuego para reavivarlo, y la conversación fue haciéndose cada vez más animada e íntima.



ma economía parecía ordenarlo todo. Eckbert veíase entonces sereno y de buen humor, y únicamente cuando se hallaba solo notábase en él cierto ensimismamiento y una tranquila y contenida melancolía.

Nadie frecuentaba tanto el castillo como Felipe Walter, hombre con quien Eckbert empezaba a tener amistad, porque en cierto modo descubría en él la manera de pensar que le era más simpática. Walter vivía realmente en Franconia, pero muchas veces pasaba la mitad del año en las cercanías del castillo. Coleccionaba hierbas y piedras y se ocupaba de ponerlas en orden. Vivía de un pequeño patrimonio y no dependía de nadie.

Eckbert solía acompañarlo en sus solitarios paseos, y con el correr de los años surgió entre ellos una amistad cada vez más estrecha.

Hay ciertas horas en que el hombre siente miedo, pues debe ocultar a su amigo un secreto que ha guardado celosamente; el alma experimenta entonces el irresistible impulso de abrirse del todo, y de revelar lo más íntimo, para que, en la medida de tal confianza, nuestro amigo sea cada vez más amigo. En esos instantes las almas sensibles se descubren sin reservas, y no pocas veces ocurre que una

Cuando se hubo levantado la mesa y los sirvientes se alejaron, Eckbert tomó la mano de Walter y exclamó: "Amigo mío, debierais haceros contar por mi esposa la historia de su juventud, que es bastante extraña". "Con gusto", repuso Walter, y todos volvieron a sentarse en torno a la chimenea.

En este momento era precisamente la media noche, y la luna miraba a través de las nubes que en trémulos jirones pasaban frente a ella.

"No debéis tenerme por demasiado molesto", principió diciendo Berta. "Mi esposo asegura que pensáis tan noblemente, que injusto sería ocultaros algo. Mas no veáis en mi relato un simple cuento de hadas, por peregrino que os parezca.

"Nací en una aldea; mi padre era un pobre pastor. La casa de mis progenitores era bastante pobre, y a menudo no sabían de dónde traer el pan. Lo que más lamentaba era que a causa de su miseria reñían frecuentemente, y cada uno de ellos hacía al otro amargos reproches. Aparte de esto en todo momento decían de mí que era una criatura simple y tonta, incapaz de despachar el más insignificante asunto y, en realidad, era extraordinariamente lerda y torpe. Todo se me caía de

las manos; no aprendía a coser ni a hilar, ni podía ayudar en el manejo de la casa. Lo único que entendía muy bien era la estrechez en que mis padres se hallaban. A menudo permanecía sentada en un rincón y llenaba mi mente pensando de qué manera habría de ayudarles, si de la noche a la mañana me volviese rica, y cómo los colmaría de oro y de plata, y me deleitaría con su sorpresa; entonces veía surgir unos espíritus que me revelaban tesoros subterráneos o ponían en mis manos pequeños guijarros que se convertían en piedras preciosas: en una palabra: las fantasías más sorprendentes ocupaban mi imaginación, y cuando tenía que levantarme para prestarles un servicio o llevar algún objeto, me mostraba aún más torpe, porque la cabeza me daba vueltas con tantos y tan extraños delirios.

"Mi padre siempre estaba airado contra mí, por ser tan inútil carga; a menudo me trataba con bastante crueldad, y sólo raras veces escuché de él una palabra amistosa. Cuando tenía cerca de ocho años empezaron a hacerse serios planes para que trabajara en algo o aprendiese algún oficio. Mi padre creía que sólo a obstinación y pereza podría atribuirse el que pasara mis días en la ociosidad, y me agobiaba con indescritibles amenazas. Pero como éstas no rindieran ningún fruto, castigábame más despiadadamente, al tiempo que decía que los castigos se repetirían a diario, ya que yo no era sino un estorbo.

"A lo largo de la noche lloré de todo corazón; me sentía tan extraordinariamente desamparada y tenía tal piedad de mí misma, que anhelaba morir. Me asustaba la llegada del día, y no sabía qué partido tomar. Deseaba que me fueran dadas todas las habilidades imaginables, y no podía concebir por qué era más simple que los demás niños del contorno. Estaba al borde de la desesperación. Cuando despuntó el alba me levanté y, casi sin percatarme de ello, abrí la puerta de nuestra pequeña choza. Me encontré en el campo abierto y poco después en un bosque, al cual la luz solar empezaba a penetrar apenas. Corrí incesantemente, sin volver la vista ni experimentar cansancio alguno, pues no dudaba que mi padre me alcanzaría e irritado por mi fuga habría de tratarme con crueldad mayor aún. Cuando volví a salir de la floresta el sol estaba ya bastante alto, y mis ojos vieron una cosa opaca, cubierta por espesa niebla. Ya tenía que trepar por una colina, ya que aventurarme por un tortuoso sendero bordeado de rocas; entonces comprendí que debía estar en los montes aledaños, y empecé a asustarme de mi soledad. En la planicie no había visto todavía ningún monte, y la simple palabra *montaña* era siempre un sonido atemorizador en mis oídos infantiles. No tenía el valor de retroceder; el miedo me impulsaba hacia adelante. A menudo, cuando el viento soplabla sobre mi cabeza a través de los árboles o en la mañana apacible se percibía el ruido lejano de hachazos en el bosque, miraba asustada en torno mío. Cuando por fin encontré carboneros y montañeses y oí hablar con un dejo extraño, casi me desmayé, presa del miedo.

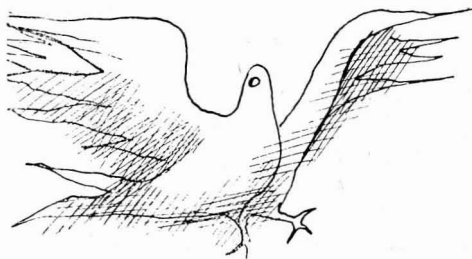
Pasé por varias aldeas y el hambre y la sed me obligaron a pedir limosna; pero cuando la gente me hacía preguntas, supe contestar bastante bien. Llevaba casi cuatro días de camino, cuando por casualidad me vi en un pequeño sendero que me alejaba cada vez más de la carretera. A mi

alrededor, las rocas asumían las formas más singulares. Eran peñascos de tal manera encimados que daban la impresión de que el primer soplo de viento los echaría por tierra. No sabía si debía seguir andando. Por ser aquella la estación más hermosa del año, había dormido siempre en la espesura, o pasado las noches en apartadas cabañas de pastores; pero aquí no veía ninguna vivienda, ni podía suponer que en semejante soledad habría de dar con alguna. Las rocas eran cada vez más horribles; a menudo tenía que caminar al borde de abismos que me causaban vértigo y, finalmente, la senda se perdía bajo mis pies. Me oprimía el desconsuelo; gritaba y lloraba amargamente, y la forma en que los rocosos valles devolvían el sonido de mi voz me llenaba de espanto. Al caer la noche busqué un sitio cubierto de musgo para poder descansar. No lograba dormir y en medio del silencio escuchaba los ruidos más raros. Unas veces me parecía que se trataba de animales salvajes; otras, pensaba que era el viento gimiendo entre las rocas, y no pocas llegué a creer que eran exóticos pájaros. Me puse a orar y sólo pude dormirme cuando la aurora estaba próxima.

"Al sentir en el rostro la luz del día, desperté. Frente a mí se erguía una empinada roca, y trepé a ella con la esperanza de descubrir los confines de aquella soledad o la existencia de moradas o de hombres. Pero cuando estuve en la cúspide todo lo que abarcaba mi mirada, lo mismo que lo había a mi alrededor, encontrábase velado por una vaporosa neblina. El día era gris y opaco, y mis ojos no podían descubrir ningún árbol, ninguna pradera, ningún matorral; columbré solamente unos cuantos arbustos que solitarios y tristes habían brotado en las estrechas grietas de las rocas. Es indescribible el deseo que sentía de topar con algún ser humano, aun cuando su presencia hubiera de causarme temor. Como el dolor del hambre empezaba a atormentarme, me senté y me hice el propósito de morir. Empero, después de algún tiempo, el deseo de seguir viviendo obtuvo la victoria. Hice un esfuerzo para incorporarme y, llenos los ojos de lágrimas y lanzando entrecortados suspiros, caminé durante todo el día. Al final apenas tenía conciencia de mí; hallábame desfallecida y agotada y, aun cuando ya no deseaba vivir, temía sin embargo la muerte.

"Por la noche, la comarca adoptó a mi alrededor un aire más amistoso. Mis pensamientos y mis deseos se reanimaron y el amor a la vida despertó en todas mis venas. Me pareció escuchar el leve rumor de un molino en la lejanía; apresuré la marcha, y ¡qué felicidad llenó mi alma cuando al fin llegué al término de la desolada región rocosa! Ante mis ojos extendíanse nuevamente praderas y bosques, con lejanas y agradables montañas. Era como si hubiera salido del infierno y llegado a un paraíso. La soledad y mi desamparo no me parecían ya en manera alguna terribles.

"En vez del esperado molino encontré una caída de agua que en gran parte disminuyó mi alegría. Tomé con la mano un poco de agua del arroyo, y de pronto creí oír a corta distancia una ligera tos. Nunca me he sentido tan agradablemente sorprendida como en ese momento; me acerqué, y en el confín del bosque divisé a una anciana que parecía descansar. Estaba vestida casi totalmente de negro, y una



obscura gorra cubría su cabeza y buena parte de su rostro. En la mano tenía un bastón en que se apoyaba.

"Me acerqué a ella y le pedí ayuda; permitió que me sentara a su lado y me dió pan y un poco de vino. Mientras comía, empezó a cantar con voz bastante chillona un himno religioso. Cuando hubo terminado de cantarlo me dijo que la siguiera.

"Mucho me alegró la invitación, pese a la extrañeza que me causaban la voz y la actitud de la anciana. Con la ayuda de su bastón caminaba con bastante agilidad, y a cada paso fruncía el rostro de tal modo que al principio no pude dejar de reír. Las desiertas rocas se quedaban cada vez más atrás; atravesamos una agradable pradera y pasamos después por un extenso bosque. Cuando salíamos de la floresta el sol empezaba a ocultarse, y nunca olvidaré el aspecto y el sentimiento de aquella noche. Todo se confundía en los más tenues matices del rojo y del oro; los árboles erguían sus copas en el fuego del crepúsculo y el hermoso resplandor se extendía sobre los campos. Los bosques y las hojas de los árboles permanecían inmóviles; el cielo semejaba en su pureza un paraíso abierto, y el murmullo de los manantiales y el susurro interminante de los árboles resonaban en el silencio apacible con una alegría melancólica. Mi alma infantil tuvo entonces por vez primera un presentimiento del mundo y sus destinos. Me olvidé de mí y de mi guía; mi espíritu y mis ojos revoloteaban entre las nubes doradas.

"Subimos después una colina cubierta de abedules, desde cuya parte más alta oteamos un verde valle lleno de los mismos árboles, y en medio una pequeña choza. Un alegre ladrido llegó hasta nosotros, y muy pronto un ágil perrito que agitaba la cola se dirigió saltando hacia la anciana; seguidamente vino hacia mí, me miró por todos lados y con grandes zalamerías fue otra vez hacia la vieja.

"Cuando descendíamos de la colina, escuché un maravilloso canto, que parecía provenir de la choza y recordaba el de un pájaro. El canto era así:

"Soledad del bosque,
de que tanto gozo,
de noche y de día
por una eternidad.
¡Oh! ¡qué grande gozo
es mi soledad!"

"Estas pocas palabras repitiéronse muchas veces; si tuviera que describir su música diría que se asemejaba al sonido de la siringa y el cuerno de los cazadores, oídos en lontananza.

"Mi curiosidad se encontraba extraordinariamente excitada; sin esperar la orden de la anciana penetré con ella en la choza. La luz crepuscular había invadido ya la habitación; todo estaba en orden. En el armario adosado al muro veíanse algunas copas; sobre la mesa había ex-

trañas vasijas. De la ventana colgaba una brillante jaula, y el pájaro encerrado en ella era realmente el que entonaba la canción. La anciana jadeaba y tosía, como si no pudiera reponerse. Ya acariciaba al perro, ya hablaba con el pájaro, que siempre respondía con su canción habitual. Por lo demás, diríase que no tomaba en cuenta mi presencia. Mientras la contemplaba fui presa de un cierto temblor; pues su rostro estaba en continuo movimiento. Parecía como si a causa de su avanzada edad su cabeza no pudiera estar en reposo; de modo que no podía saber cuál era su verdadera apariencia. Cuando se hubo repuesto, encendió la luz, cubrió con un mantel una mesa muy pequeña y trajo la merienda. Entonces me miró y me dió la orden de que tomara una silla de bejuco. Estaba sentada frente a ella y la luz se encontraba entre nosotras. Enclavijó sus huesudas manos y rezó en voz alta, al mismo tiempo que continuaba con sus muecas. Otra vez estuve a punto de reír, pero me contuve para no disgustarla.

"Después de la merienda volvió a rezar, y luego me señaló una cama en una alcoba angosta y baja, quedándose ella en la estancia. No estuve en vela mucho tiempo. Me sentía aturdida, pero durante la noche desperté algunas veces, oí a la anciana toser y hablar con el perro, y escuché también la voz del pájaro, que parecía dormir y repetía una y otra vez palabras aisladas de su canción. Todo ello formaba un concierto tan maravilloso con los abedules que susurraban frente a la ventana y con el canto de un lejano ruiseñor, que no creía estar despierta, sino caer en otro sueño aún más extraño.

"Por la mañana, la vieja me despertó y me dió trabajo desde luego. Tuve que hilar y pronto aprendí a hacerlo; además, debía cuidar del perro y del pájaro. Me acostumbré pronto al manejo de la casa y empecé a conocer todos los objetos que había a mi alrededor. Me parecía como si todo tuviera que ocurrir de ese modo, al punto que ya no pensaba en que la anciana era un tanto desconcertante, que la casa estaba increíblemente alejada de todos los hombres y que algo extraordinario había en el pájaro. Pero su belleza llamaba mi atención cada vez que ponía en él mis ojos, pues sus plumas brillaban con todos los colores posibles; en su cuello y su cuerpo alternaban el más bello azul pálido y el rojo más vivo, y cuando entonaba su canto esponjábanse orgullosamente, para que sus plumas se mostraran en todo su esplendor.

"La anciana salía a menudo y sólo regresaba al anochecer. Yo iba a su encuentro con el perro y ella me llamaba su niña y su hija. Acabé por quererla de todo corazón, pues nuestra alma se acostumbraba a todas las cosas, especialmente en la niñez. Durante las horas nocturnas me enseñó a leer, y este arte, que aprendí sin esfuerzo, fue más tarde en mi soledad un manantial de infinitos placeres, pues la anciana poseía algunos manuscritos antiguos en los que encontré maravillosas historias.

"El recuerdo de la forma de vida que en aquel entonces llevaba todavía me produce extrañeza: jamás visitada por ninguna criatura humana, hallábame reducida a un círculo familiar muy pequeño, pues el perro y el pájaro hacían sobre mí la impresión que únicamente nos producen los amigos a quienes conocemos hace largo tiempo. Nunca he podido volver a acordar-

me del extraño nombre del can, pese a que en aquella época lo pronunciaba con tanta frecuencia.

"De esta manera había vivido ya cuatro años con la anciana y tendría más o menos once de edad cuando, sintiendo en mí mayor confianza, me reveló este secreto: el pájaro ponía diariamente un huevo, en cuyo interior había una perla o una piedra preciosa. Yo había ya advertido que manejaba a solas la jaula, pero nunca concedí a esto mayor importancia. Me dió el encargo de que en su ausencia recogiera el huevecillo y lo guardara bien en las extrañas vasijas. Me dejó mis alimentos y empezó a ausentarse por temporadas mayores, semanas y meses. Mi ruequita zumbaba; ladraba el perro; el maravilloso pájaro entonaba su canción, y en torno mío todo estaba tan tranquilo que no recuerdo en todo ese tiempo ningún vendaval ni tempestad alguna. Los perdidos en el bosque no llegaban al valle, y los venados jamás se acercaban a nuestra morada. Me sentía contenta y pasaba día tras día trabajando. Creo que el hombre sería bastante más dichoso, si su vida pudiera deslizarse con tal tranquilidad hasta el fin.

"De lo poco que leía me formé representaciones muy peculiares del mundo y de los hombres, pues todo lo tomaba de mí misma y de mi pequeña sociedad: cuando se trataba de gente alegre sólo podía representármela bajo la figura del perrito; las damas elegantes asemejábanse siempre al pájaro, y todas las ancianas a mi singular viejecita. También había leído acerca del amor y forjaba en mi fantasía curiosas historias, de las que era protagonista. Trataba de imaginar al más hermoso caballero del mundo, adornándolo con todas las virtudes; pero después de todos mis esfuerzos ya no sabía cuál era realmente su aspecto. En cambio, podía sentir verdadera piedad hacia mí misma cuando no correspondía a mi amor. Entonces tejía en el pensamiento largos y conmovedores discursos, y a veces me dirigía a él en voz alta, a fin de ganarme su voluntad. ¿Sonreís? ¡Qué atrás hemos dejado todos nosotros esta época de la juventud!

"Me gustaba más hallarme sola, pues entonces yo era la señora de la casa. El perro me quería entrañablemente y hacía todo lo que yo deseaba; el pájaro respondía a todas mis preguntas con su canción. Mi pequeña rueca giraba alegremente, de

tal modo que en el fondo nunca experimenté el deseo de cambio. Cuando la anciana volvía de sus largas caminatas alababa mi atención y decía que el manejo de su hogar, desde que yo pertenecía a él, era llevado con mayor orden. Se alegraba de mi crecimiento y de mi aspecto saludable y, en una palabra, me trataba enteramente como si fuera su hija. '¡Eres buena, hija mía!', me dijo una vez con voz ronca; 'si sigues así, siempre te irá bien, pues nunca se prospera cuando uno se aleja del camino recto; el castigo viene después, aun cuando llegue tarde'. Mientras decía esto, no ponía yo mucha atención a sus palabras, pues era siempre muy viva en mis movimientos y en todo mi ser. Pero durante la noche las recordaba y no podía comprender qué había querido decir con ellas. Meditaba detenidamente todas sus frases, y como había leído acerca de riquezas, al final me vino la idea de que sus perlas y gemas podían ser algo muy valioso. Muy pronto, este pensamiento resultó para mí aún más claro; pero: ¿qué quería expresar con aquello del camino recto? No lograba captar completamente el sentido de sus consejos.

"Tenía entonces 14 años, y ahora pienso que es una desdicha para el hombre llegar a la edad de razón únicamente para perder la inocencia del alma. Pues bien, me daba cuenta de que sólo dependía de mí tomar el pájaro y las gemas durante la ausencia de mi ama, e ir con ellos al encuentro de ese mundo del que tanto había leído. Además, pensaba que de este modo podría quizás encontrar también al caballero de gallardía sin par, constante objeto de mis devaneos.

"Al principio, la idea no tuvo para mí más importancia que cualquiera otra; pero cuando me sentaba frente a mi rueca volvía a mí involuntariamente, y de tal suerte me abismaba en ella, que podía verme ya entre caballeros y príncipes, ataviada con mis mejores galas. Cuando, en medio de estos sueños, miraba a mi alrededor y mis ojos recorrían la pequeña habitación, una grata tristeza embargaba mi espíritu. Pero con tal de que cumpliera mis obligaciones, la anciana no se preocupaba mayormente de mi humor.

"Un día volvió a salir y me dijo que estaría fuera más tiempo del acostumbrado. Añadió que debía cuidar bien de todo, para que las horas no me parecieran demasiado largas. Me despedí de ella con

cierto temor, pues tuve el presentimiento de que no volvería a verla. Largo tiempo la miré alejarse, sin saber por qué me sentía tan atemorizada. Era como si mi propósito tomara cuerpo frente a mí, sin que yo me percatara de ello.

"Jamás había cuidado del perro y del pájaro con tanta diligencia, y ahora los quería más que nunca. Hacía varios días que la anciana estaba ausente, cuando una mañana me levanté con la firme resolución de abandonar la choza y marcharme con el pájaro en busca de lo que las gentes llaman el mundo. Me sentía acongojada y deprimida; nuevamente deseaba quedarme y, sin embargo, rechazaba otra vez tal pensamiento, de modo que en mi alma desenvolvíase una extraña lucha, algo así como la pugna de dos espíritus contradictorios. Por un instante la apacible soledad me parecía muy hermosa, pero luego volvía a seducirme la idea de un mundo nuevo, maravillosamente polifacético.

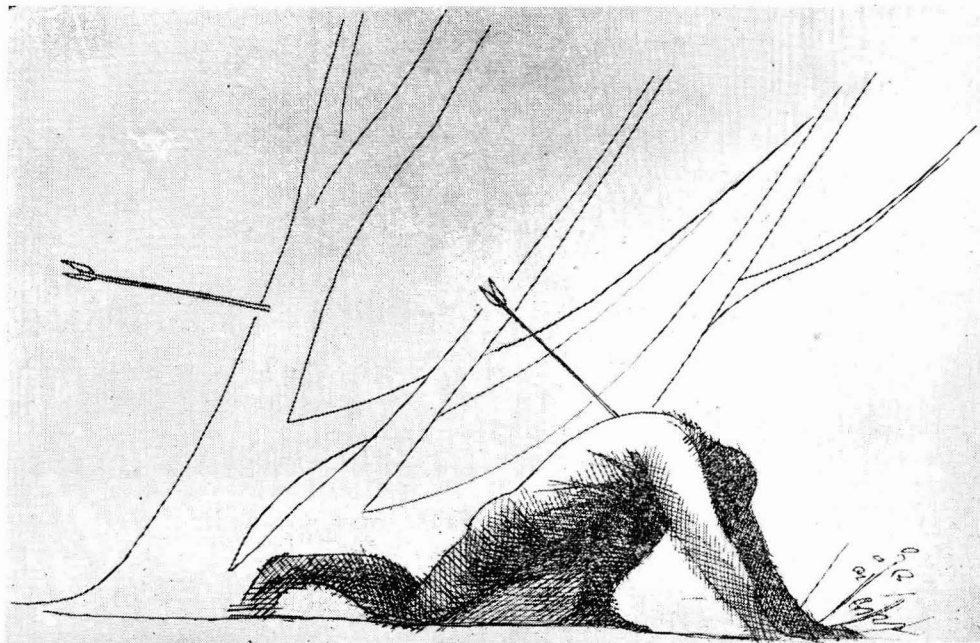
"No sabía comprender lo que me ocurría; el perro saltaba incesantemente frente a mí, mientras la luz del sol se extendía con placidez sobre los campos, haciendo brillar los verdes abedules. Tenía la sensación de que debía hacer algo muy urgente, así que tomé al perrito, lo até en la pieza y coloqué bajo mi brazo la jaula dorada. El animal se retorció y empezó a chillar al advertir tan insólito trato. Me miró con ojos suplicantes, pero tuve miedo de llevarlo conmigo. Tomé una vasija llena de piedras preciosas y me la guardé, dejando las otras en su sitio.

"El pájaro volvió la cabeza de manera muy extraña cuando crucé con él la puerta, y el perro trató inútilmente de seguirme. Evitando el sendero que llevaba a las rocas solitarias, caminé en dirección opuesta. El perro ladraba y chillaba incesantemente, y logró conmoverme en lo más íntimo. El pájaro quiso varias veces empezar a cantar, pero como era llevado por mí, debe haberle resultado incómodo.

"Conforme avanzaba, la intensidad de los ladridos era cada vez menor, hasta que cesaron por completo. Lloré, y estuve a punto de volver sobre mis pasos, pero el deseo de descubrir algo nuevo me impulsaba hacia adelante.

"Había cruzado las montañas y algunos bosques, cuando se hizo de noche y tuve que hospedarme en una aldea. Al entrar al albergue me mostré muy torpe; me señalaron un cuarto y una cama, y dormí bastante tranquila, pero soñé que la vieja me amenazaba. Mi viaje fue bastante monótono; pero conforme avanzaba el recuerdo de la anciana y del pequeño can era para mí cada vez más lacerante. Pensé en que sin mi ayuda el perrito moriría de hambre y, cuando me encontraba en el bosque, varias veces creía que la vieja iba a salirme al paso. De esta manera, entre suspiros y lágrimas, el camino se iba quedando atrás. Cada vez que descansaba y ponía la jaula a mi lado entonaba el pájaro su curiosa melodía. Y yo recordaba entonces con gran vivacidad el hermoso lugar de que había huido. Como la naturaleza humana es olvidadiza, ahora tenía la idea de que el viaje que había hecho en mi niñez no había sido tan triste como éste, y nuevamente deseaba encontrarme en la misma situación.

"Había vendido algunas piedras preciosas y, después de varias jornadas, llegaba a una aldea. Al entrar experimenté desde un principio algo muy extraño; me



asusté sin saber por qué y muy pronto caí en la cuenta de que estaba en el mismo pueblo en que había nacido. ¡Cómo me sorprendí! ¡Cómo, a causa de mi alegría y de mil extrañas remembranzas, corrieron las lágrimas por mis mejillas! El aspecto de la aldea había cambiado mucho; nuevas casas habían sido construidas y otras, erigidas durante mi niñez, estaban ya en ruinas. Encontré también restos de incendios, y descubrí que todo era bastante más pequeño y estrecho de lo que yo esperaba. Regocijábame infinitamente la idea de volver a ver a mis padres después de tantos años, y por fin encontré la pequeña casa, el umbral bien conocido. La perilla era la misma de otros tiempos, y me parecía como si apenas ayer hubiera entrecerrado la puerta. Mi corazón latía violentamente y abrí de un golpe, pero los que estaban sentados en la habitación eran extraños para mí y me miraban con fijeza. Pregunté por el pastor Martín y se me dijo que tres años antes había muerto junto con su esposa. Me retiré a gran prisa y salí del pueblo llorando en voz alta.

“Mil veces había imaginado cómo los sorprendería con mi opulencia; y ahora que por un extraño azar era realidad lo que en mi niñez tanto había soñado, todo resultaba en vano; ya no podían alegrarse conmigo, y lo que más había esperado en la vida, perdido estaba para siempre.

“En una agradable ciudad renté una casita con un jardín y tomé una criada a mi servicio. El mundo no me pareció tan maravilloso como lo había supuesto, pero empecé a olvidarme de la anciana y de los años pasados con ella, por lo que vivía bastante contenta.

“Hacía mucho que el pájaro no cantaba, así que me asusté no poco cuando una noche empezó de pronto a hacerlo otra vez, pero en distinta forma. Ahora la canción era así:

‘Soledad del bosque
¡qué lejos estás!
Cuando el día llegue,
te arrepentirás.
¡Ay! ¡mi único gozo
es la soledad!’

“No pegué los ojos en toda la noche; todo lo pasado volvió de golpe a mi espíritu, y más que nunca sentí que había procedido mal. Cuando me levanté, la vis-

ta del pájaro me resultó muy desagradable; me miraba constantemente y su presencia me causaba miedo. No dejaba de cantar, y su voz era más fuerte y ruidosa que de costumbre. Mientras más lo contemplaba, más crecía mi temor. Por fin abrí la jaula, introduje la mano, lo tomé por el cuello y oprimí con fuerza. El pájaro me miró suplicante y yo abrí los dedos, pero ya había muerto. Lo sepulté en el jardín.

“Ahora estaba temerosa de mi sirvienta, pues recordaba lo que yo había hecho y creía que alguna vez ella también habría de robarme, y de asesinarme quizás. Desde hacía bastante tiempo conocía a un joven caballero que me agradaba en forma extraordinaria, y decidí darle mi mano... Y con esto, señor Walter, concluye mi historia”.

“Debiérais haberla visto entonces”—interrumpió Eckbert precipitadamente—“su juventud, su belleza, y el inconcebible encanto que le había dado su educación solitaria. Me parecía como un milagro y la amaba fuera de toda ponderación. No tenía yo bienes de fortuna, pero por su amor llegué a la situación de bienestar en que ahora me encuentro. Nos cambiamos a este sitio, y hasta hoy nuestro enlace nunca nos ha dado motivo de arrepentimiento.”

“En la plática”, dijo Berta nuevamente, “ha pasado gran parte de la noche. Vamos a acostarnos”.

Se puso en pie y se dirigió hacia su alcoba. Walter, besándole la mano, le deseó una buena noche, al tiempo que decía: “Noble señora, os doy las gracias, y puedo muy bien imaginaros con el extraño pájaro, o dándole de comer al pequeño Strohman”.

Walter también se acostó. Solamente Eckbert permaneció en la sala y, con gran impaciencia, empezó a dar vueltas de un lado a otro. “¿No es el hombre un tonto?”, dijo por fin. “He hecho que mi mujer cuente su historia, y ahora me arrepiento de esta confianza. ¿No hará Walter mal uso de ella? ¿La revelará a otros? ¿No empezará acaso a sentir, ya que así es la naturaleza del hombre, una triste codicia por nuestras piedras preciosas, y tramará algo y adoptará fingimientos?”

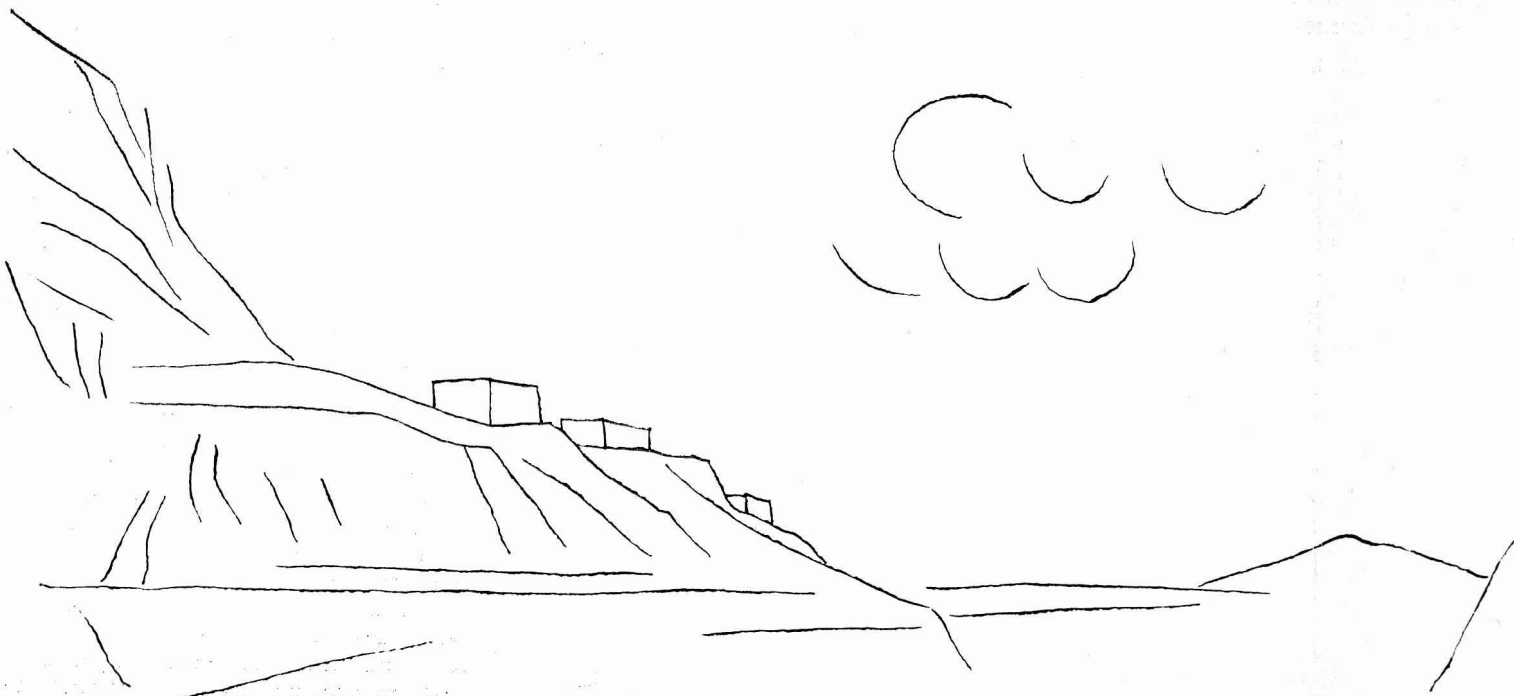
Recordó que Walter no se había despedido de él con la cordialidad que se podía esperar después de la muestra de

confianza que le había dado. Cuando una sospecha pone el alma en tensión, en cualquier pequeñez encuentra confirmaciones. Aun cuando Eckbert se reprochó la innoble duda que le inspiraba su honrado amigo, no pudo librarse de ella. Toda la noche luchó con estos pensamientos y durmió muy poco.

Berta se sentía enferma y no pudo presentarse a la hora del desayuno. Walter no pareció preocuparse y se despidió del caballero con bastante indiferencia. Eckbert no podía comprender su conducta. Visitó a su esposa y la encontró con una fiebre muy alta. Berta dijo que el relato de la víspera debía haberle producido ese estado de agitación.

A partir de aquella noche, Walter visitó rara vez el castillo de su amigo. Cuando se presentaba en él pronunciaba algunas palabras sin importancia y después se despedía. Este comportamiento causó a Eckbert una pena profunda; no dejó ver nada a Berta ni a Walter, pero todo el mundo podía advertir su desazón interna. Berta se agravaba por momentos y el médico se mostraba preocupado, pues el rubor de sus mejillas había desaparecido y sus ojos ardían cada vez más. Una mañana hizo llamar a Eckbert a su cabecera y mandó que las doncellas se alejaran.

“Querido esposo”, comenzó diciendo, “debo revelarte algo que casi me ha hecho perder la razón y ha arruinado mi salud, aun cuando parezca un detalle sin importancia. Pese a que hablaba de mi niñez tan a menudo, tu sabes que nunca pude, a despecho de todos mis esfuerzos, acordarme del nombre del perrito con el que viví tanto tiempo. Pero aquella noche, al despedirse, Walter me dijo súbitamente: ‘Puedo muy bien imaginaros dándole de comer al pequeño Strohman.’ ¿Se trata de una casualidad? ¿Adivinó acaso el nombre? ¿Lo sabía y lo dijo premeditadamente? ¿Qué conexión puede tener nuestro amigo con mi destino? Algunas veces luché conmigo misma, como si solamente hubiera imaginado esta rareza. Pero es seguro, demasiado seguro que ocurrió. Cuando un extraño contribuyó de tal suerte a reavivar mis recuerdos, sentí un terror indecible. ¿Qué opinas de esto, Eckbert?”



Eckbert miró a su doliente esposa con profundo sentimiento; guardó silencio y se puso a cavilar. Trató de consolarla con algunas palabras y se retiró después. En una apartada estancia empezó a dar vueltas de un lado a otro con inquietud indescriptible. Desde hacía muchos años Walter había sido la única persona a quien había tratado y, sin embargo, este hombre era a la sazón el único en el mundo cuya existencia le torturaba y oprimía. Parecía que había de quitársele un peso de encima y que experimentaría gran regocijo, si este único ser no fuese un obstáculo en su camino. Tomó su ballesta para distraerse e ir de caza.

Era un tempestuoso y rudo día invernal. Una profunda capa de nieve cubría los montes y doblaba bajo su peso las ramas de los árboles. Eckbert anduvo largo tiempo errante. El sudor le perlaba la frente, no encontró ninguna pieza y esto aumentó su contrariedad. De pronto vio, a lo lejos, algo que se movía: era Walter, ocupado en recoger musgo de los árboles. Casi maquinalmente, apuntó en esa dirección. Su amigo se volvió hacia él y lo amenazó con un mudo ademán, pero en ese momento voló el dardo y Walter cayó sin vida.

Eckbert se sintió aligerado y tranquilo, pero un estremecimiento de horror lo impulsaba a regresar a su castillo. Tenía que hacer una larga caminata, porque se había internado demasiado lejos en el bosque. Cuando llegó, Berta había muerto. Poco antes de expirar había hablado mucho de Walter y de la anciana.

Eckbert vivió largo tiempo en la mayor soledad; siempre había sido melancólico, porque la peregrina historia de su esposa lo intranquilizaba y porque temía que algún acontecimiento infortunado pudiera ocurrir. Pero ahora sentía que el alma se le había desgarrado. No podía olvidar el asesinato de su amigo y continuamente se hacía reproches internos.

Algunas veces, con el propósito de distraerse, iba a la ciudad próxima y frecuentaba reuniones y fiestas. Deseaba llenar con alguna amistad el vacío de su alma, y cuando se acordaba de Walter, estremecía la idea de encontrar un amigo, pues tenía el convencimiento de que esto sólo podía ser fuente de desdichas. Con Bertha había vivido en una hermosa quietud durante muchos años y la amistad de Walter le había hecho feliz. Y ahora la muerte se había llevado a los dos en forma tan brusca que en muchos momentos su vida más le parecía un cuento fantástico que el curso de una existencia real.

Un joven caballero, llamado Hugo, empezó a tratar al taciturno y triste Eckbert y pareció experimentar una sincera inclinación hacia él. Eckbert se sintió extraordinariamente sorprendido, y correspondió con rapidez tanto mayor a la amistad del caballero cuanto menos la había esperado. Se les veía juntos a menudo y el extraño tenía con Eckbert todas las atenciones posibles. Ninguno cabalgaba nunca sin el otro; se encontraban en todas las reuniones y, en una palabra, diríase que eran inseparables. Eckbert sólo en cortos momentos se sentía contento, pues comprendía que el afecto de Hugo estaba fincado en un error. Su amigo ni le conocía ni sabía su historia, y Eckbert experimentaba nuevamente el mismo impulso de abrirle el corazón, a fin de estar

seguro de que verdaderamente era su amigo. Entonces le retenían nuevos escrúpulos y el temor de que se le aborreciera. Había horas en que el convencimiento de su vileza era tan fuerte, que creía que ningún hombre, para quien no fuera totalmente desconocido, se dignaría respetarlo. Mas no pudo contenerse. En un solitario paseo a caballo descubrió a su amigo toda su historia y le preguntó si podía querer a un asesino. Hugo estaba conmovido y trató de darle consuelo. Eckbert lo siguió hasta la ciudad, sintiendo que un gran peso se le había quitado de encima.

Diríase que era su maldición crear suspicacias precisamente en la hora de la confianza, pues apenas había entrado a la



sala cuando en el brillo de tantas luces empezó a disgustarle el aspecto de su amigo. Creyó percibir una malévola sonrisa y tuvo la impresión de que Hugo hablaba poco con él y mucho con los presentes, y parecía no poner atención en su persona. Estaba en la reunión un viejo caballero que siempre se había mostrado hostil a Eckbert y a menudo había hecho, en forma muy particular, preguntas acerca de su mujer y de su riqueza. Hugo se acercó a él y ambos hablaron algún tiempo de manera secreta, a la vez que señalaban hacia Eckbert. Este vio confirmada su sospecha, se creyó traicionado y una ira terrible se apoderó de él. Mientras miraba fijamente, de pronto creyó ver el rostro de Walter, todas sus facciones, la figura que tan bien conocía; volvió a mirar con atención y se convenció de que nadie sino Walter hablaba con el anciano. Su espanto fue indescriptible; fuera de sí, salió de la tertulia bruscamente, abandonó la ciudad cuando todavía era de noche y, después de haberse extraviado, pudo al fin regresar a su castillo.

Como un alma en pena, su inquietud lo llevaba de una alcoba a la otra; no podía retener ningún pensamiento; caía de una espantosa imaginación en otra aún más espantosa, y el sueño no lograba cerrar sus ojos. A menudo pensaba que había enloquecido y que todo era producto de su fantasía. Luego volvía a recordar los rasgos de Walter y todo se iba convirtiendo para él más y más en un enigma. Decidió emprender un viaje para poner en orden sus ideas; definitivamente había

abandonado el pensamiento de la amistad y el deseo del trato humano.

Partió sin haberse propuesto un determinado camino; es más, ponía poca atención en el paisaje que se extendía ante sus ojos. Forzando el trote de su caballo, cabalgó apresuradamente y de pronto se vió perdido en un laberinto de rocas, sin poder encontrar la salida por parte alguna. Por fin dio con un aldeano que le mostró un sendero al lado de una pequeña cascada; quiso ofrecerle algunas monedas en muestra de agradecimiento, pero el labrador las rechazó. "¡Santo Cielo!" dijo Eckbert hablando consigo mismo, "¿acaso no podría nuevamente imaginar que éste no ha sido otro sino Walter?" Diciendo esto, volvió otra vez la mirada y se convenció de que el campesino era realmente Walter. Eckbert espoleó a su caballo y lo hizo correr, tan rápidamente como pudo, a través de praderas y bosques, hasta que el exhausto animal cayó por tierra. Sin preocuparse lo más mínimo, prosiguió su viaje a pie.

Escaló soñando una colina, y creyó oír un ladrido alegre y próximo. Susurraban los abedules y escuchó los extraños sonidos de una canción:

Soledad del bosque
que de nuevo gozo,
sin dolor ni envidia
por la eternidad.
¡Oh, qué grande gozo
es la soledad!

Sintió que se le ofuscaba el espíritu y se embotaban sus sentidos. Era para él un enigma indescifrable determinar, si estaba soñando o había soñado a una mujer llamada Berta; lo más extraordinario se mezclaba con lo más común. Parecía estar en un mundo de encantamiento, y se sentía incapaz de pensar o recordar nada.

Una encorvada anciana, que tosía y se apoyaba en un bastón, subió morosamente la colina. "¿Me traes mi pájaro? ¿Mis perlas? ¿Mi perro?", gritó desde lejos. "Mira cómo las malas acciones tienen en sí su castigo; yo no era sino tu amigo Walter, tu Hugo."

"Santo Dios", se dijo Eckbert "¿en qué horrible soledad he pasado pues mi vida?"

"Y Berta era tu hermana."

Eckbert se desplomó.

"¿Por qué me abandonó tan arteramente? —Prosiguió la vieja—. De otro modo todo habría terminado en paz y felicidad. Pues su período de prueba había concluido. Berta era la hija de un caballero que confió su educación a un pastor; la hija de tu padre."

"¿Por qué siempre tuve este horrible presentimiento?" exclamó Eckbert.

"Porque una vez en tu primera juventud, oíste hablar de ello a tu progenitor. A causa de su mujer no podía encargarse de la educación de esa hija, que era de otra madre."

Eckbert yacía en tierra, enloquecido y agonizante. Obscura y confusamente, oía que la vieja hablaba, que el can seguía ladrando, y que el pájaro repetía nuevamente su canción.

Traducción de Marianne O. de Bopp y
Eduardo García Máynez

GERARD MANLEY HOPKINS

(Viene de la pág. 2)

ahogándose cinco monjas franciscanas que iban a bordo, desterradas por las leyes Falck, tanto me afectó el suceso que, al decirlo así a mi Rector, éste indicó como deseable que alguien escribiese un poema sobre dicho tema. Ante tal insinuación me puse a trabajar, y aunque al principio mi mano anduviese algo torpe, produjo el poema."

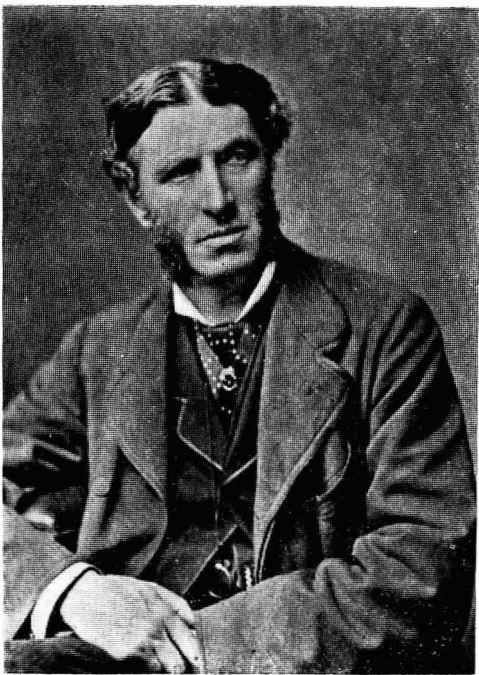
Líneas que pueden darnos alguna idea del sacrificio que Hopkins, en cuanto poeta (no aludamos al del hombre), se había impuesto al profesar; sobre todo si tenemos en cuenta esto otro que escribe al mismo (24 octubre 1879): "Cuanto publicamos debe antes ser visto por los censores." Y cuando dichos censores dieran su *nihil obstat* al contenido de sus versos, aun quedaba todavía por dar la aprobación "estética", que sus hermanos en la orden nunca le otorgaron mientras vivió: *The Month*, el órgano jesuíta, rechazó la publicación de aquel mismo poema, *The Wreck of the Deutschland*, escrito con el permiso tácito del rector, así como de otra composición, *The Loss of the Eurydice*, que Hopkins también había ofrecido.

Después de ordenarse, la compañía mueve a Hopkins de un lado a otro, acaso por no hallar que encajaba satisfactoriamente. Los años más felices son quizás los que pasa en St. Beuno's College, en la costa de Gales; los más deprimentes, los dedicados a trabajo parroquial en Manchester, Liverpool y Glasgow; los más dolorosos, los últimos, pasados como profesor de griego en el Universal College (institución jesuíta) de Dublin, donde está *at a third remove*. ¿Sería justo ver, en ese triple alejamiento a que Hopkins alude, el del poeta, el del católico, el del inglés? Su contacto con los feligreses pobres de las ciudades industriales pudo revelarles la miseria de las clases trabajadoras: "Debo decirte que pienso siempre en un futuro comunista. Creo que el artesano inteligente es amo de la situación... Temo que no esté lejos alguna revolución, grande. En cierto modo es terrible decir que soy un comunista..."¹⁰ Además es justo, aunque no digo que lo sean también los medios para llegar hasta ahí. Cosa terrible es que la parte mayor y más necesaria de una nación riquísima tenga que llevar una vida dura, sin dignidad, conocimiento, comodidades, satisfacciones ni esperanzas, en medio del exceso que ella misma crea. Profesa que no le importa lo que arruina y quema: la civilización y el orden viejos deben ser destruidos, lo cual es perspectiva terrible. Pero, ¿qué ha hecho por esa gente la civilización vieja?... Inglaterra se ha vuelto enormemente rica, pero esa riqueza no ha llegado a las clases trabajadoras; es de suponer que empeoró la situación de las mismas. Además, ese orden inicuo de la civilización vieja lleva dentro otro más viejo aún, así como lo que es herencia del mismo: la religión vieja, saber, arte, etc., y toda la historia conservada en los monumentos existentes. Mas como las clases trabajadoras no han sido educadas, nada saben de todo eso, ni podemos esperar que les importe o no destruirlo. Mientras más miro, más negro, y merecida-

mente negro, me parece el futuro." (A Robert Bridges, 2 agosto 1871.)

Influencia decisiva en el poeta-sacerdote es la de Duns Escoto. Lo lee por vez primera durante unas vacaciones en Douglas, isla de Man, en 1872: "En tal momento comencé por apoderarme, en la biblioteca de Baddely, de un ejemplar del comentario de Escoto a las Sentencias de Pedro Lombardo, y me encendió una ola nueva de entusiasmo. Acaso no conduzca a nada, acaso sea una merced de Dios. Pero entonces precisamente, al percibir algún *inscape* (más adelante se hallará la explicación de esta palabra) del cielo o del mar, pensaba en Escoto." (*Notebooks*.) Insistiendo en otra ocasión: "No tengo tiempo ni siquiera para leer libros ingleses sobre Hegel, mucho menos el original, porque en realidad casi no sé alemán... Hace algún tiempo devolví con pena a la biblioteca la *Metafísica* de Aristóteles, al comprender que no podía leerla ahora, ni probablemente nunca. Después de todo puedo leer algo de Duns Escoto, que me interesa más que Aristóteles y más, *pace tua*, que una docena de Hegels." (A Robert Bridges, 20 febrero 1875.) Hopkins tomó de Escoto el principio de individuación, el cual, en ciertos poemas suyos, hace que la actividad de una cosa aparezca como elemento especial en el ser de la misma; su propia inclinación le llevaba a subrayar la importancia de la individualidad en las cosas. Escoto dio además al poeta una aprobación o sanción estética, y al sacerdote una justificación de su gusto por la poesía y otras artes.

Relacionadas con esa inclinación de Hopkins a subrayar la importancia de la individualidad en las cosas, están estas palabras que escribe en sus *Comments on the Spiritual Exercises*: "Me encuentro a mí mismo, con mis placeres y penas, mis facultades y mis experiencias, mis méritos y culpas, mi vergüenza y mi sentido de la hermosura,¹¹ esperanzas, temores y todo mi destino, más importante para mí que lo que veo. Y cuando me pregunto de dónde viene este tropel y hacinamiento del ser, tan rico, tan distintivo, tan im-



Matthew Arnold— "catedrático de poesía"



Oxford University Press

"Hopkins llegaría a encontrar su camino"

portante, nada puede responderme. Y eso lo mismo si hablo de la naturaleza humana como si hablo de mi individualidad, de mi ser existencial.¹² Porque siendo la naturaleza humana más altamente templada, individualizada y distintiva que nada en el mundo, en modo alguno puede haberse desarrollado, desenvuelto ni condensado de la vastedad del mismo, ni tampoco por operación de poderes comunes, sino tan sólo por alguno de determinación y temple más fino y superior que ella misma, y ciertamente superior a todo lo que vemos; porque tal poder tenía que poner en marcha los elementos primarios y obstinados hasta darles el temple necesario. Y mucho más si consideramos el pensamiento: cuando considero mi ser existencial, mi conciencia y sentimiento de mí, el sabor mío, del yo y de mí, por encima de todas las cosas y en todas las cosas, lo hallo más distintivo que el sabor del agua-miel o del aguardiente,¹³ más distintivo que el olor de la hoja de castaño o del alcanfor, y, sea por los medios que sea, es incomunicable a otro hombre (lo mismo que cuando niño acostumbraba a preguntarme: ¿qué será esto para otro cualquiera?). Ninguna cosa en la naturaleza se aproxima a esta indecible tensión de temple, diferenciación e individuación, este ser existencial mío propio; nada lo explica ni se le asemeja, excepto en tanto que los demás hombres pueden sentir igual con respecto a sí mismos. Mas eso sólo multiplica el fenómeno a explicar, en tanto que los casos sean iguales o se asemejen. Pero no hay tal semejanza para mí: rebuscando en la naturaleza saboreo el yo en un jarro único: el de mi ser existencial. Nada que pueda desarrollarse, refinarse o condensarse da señales de poder equiparar eso para mí, ni de darme otro sabor de lo mismo, ni al menos un sabor que se le asemeje."

Para un poeta con una conciencia tan extremada de su propia individualidad (y obsérvese que al mismo tiempo no hay ahí egotismo alguno), el trabajo poético debía tener resultados singulares; y en efecto, digan lo que digan sus comentaristas acerca de tradición e influencias, la poesía de Hopkins parece (y adviértase que esto lo dice un extranjero) algo aparte en la evolución de la lírica inglesa.¹⁴ Consonante con dicha cuestión es algo

que Hopkins indica acerca de lo arduo que es el menester del poeta: "Cosa afortunada es que no haya camino real hacia la poesía. El mundo debiera saber ya que no es posible llegar al Parnaso de un vuelo." (*Poetry at Oxford, Note-books*, abril (?) 1864). Mas aun sabiendo eso, los poetas pretenden siempre salvar tales distancias con algún atajo.

En carta a A. W. M. Baillie (10 septiembre 1864), el poeta de veinte años que entonces era Hopkins, expone algunos de esos engaños poéticos: "Creo que el lenguaje en verso puede dividirse en tres clases. La primera y más alta es propiamente poesía, lenguaje de la inspiración. La palabra inspiración no tiene por qué suscitar dificultades: con ella indico un estado de gran agudeza mental (en realidad anormal), ya enérgica, ya receptiva, según que los pensamientos originados entonces parezcan provocarlos una presión o acción del cerebro o un asombro inesperado. Este estado lo producen varias causas generalmente físicas, como buena salud, condiciones atmosféricas o (aunque sea prosaico) cierto período de tiempo después de comer. Pero no hay para qué entrar en eso; basta con decir que la poesía de la inspiración sólo puede escribirse en tal estado mental, aunque dure un minuto, por los poetas mismos. Naturalmente que todo el mundo tiene estados semejantes, pero, no siendo poetas, lo que entonces creasen no sería poesía. La segunda clase la llamo parnasiana;¹⁵ sólo los poetas pueden decirla, pero, en el sentido más elevado, no es poesía. No requiere aquel estado mental en el cual se escribe la poesía de la inspiración; se la dice al nivel y desde el nivel del pensamiento del poeta, no, como en el caso anterior, cuando la inspiración (don del genio) lo levanta por encima de sí. Porque ocurre con el genio que, cuando en calma, no está tan por encima de lo mediocre como la diferencia entre genio y mediocridad nos haría pensar, sino que tiene el poder y privilegio de elevarse desde ese nivel hasta una altura por completo remota de lo mediocre. En una palabra: que su grandeza consiste en *que pueda ser tan grande*. Entonces el parnasiano es un lenguaje que el genio habla como adecuado a su exaltación y lugar entre otros genios, pero que, en su transporte, no canta. Los grandes hombres, quiero decir poetas, tienen todos su propio dialecto parnasiano, que se forma generalmente a medida que van escribiendo, hasta que al fin (y ese es el punto a señalar) ven las cosas de manera parnasiana y las describen en esa lengua parnasiana sin mucho esfuerzo de la inspiración... Ahora bien, una señal de lo parnasiano es que uno puede imaginarse escribiendo así, si fuera poeta; pero no digas que, si fueras Shakespeare, podrías imaginarte escribiendo *Hamlet*, porque eso, precisamente, es lo que me figuro no es posible que concibas...

"Hay un género más elevado de lo parnasiano, al que llamo castalio, que procede de una clase más modesta de inspiración, y hermosos poemas hay que están escritos en él por entero... La clase tercera es, simplemente, lenguaje en verso (distinto del de la prosa), y es el delfico o idioma de la planicie sagrada, usado lo mismo por el poeta que por el poetastro. Cuando la poesía se habla, se habla en esa lengua; pero hablarla no quiere decir que eso sea hablar poesía. Puede también añ-

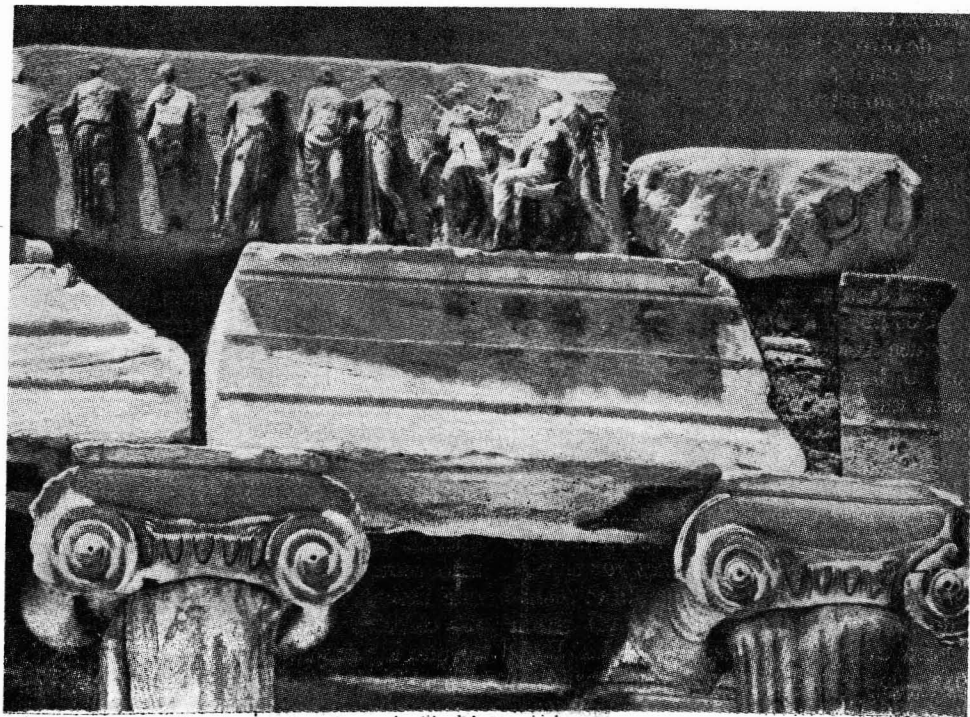
dirse el olímpico, que es el lenguaje del genio extrañamente masculino, el cual se abre camino de pronto hacia el campo de la poesía, sin que tenga derecho a entrar allí... La poesía inusitada tiende al principio a parecernos así... Debo añadir una cosa que dejé atrás: mucho parnasianismo rebaja más que nada el nivel medio de un poeta... Eso es lo que en general se entiende por poesía artificial, que toda ella es parnasiana."

De lo citado podemos deducir cuál era el lenguaje poético preferido de Hopkins; pero aún es más explícito en otra ocasión. En una de sus cartas a Bridges (vol. I de sus *Letters*, pág. 89), dice que el lenguaje poético "debe ser el lenguaje corriente intensificado, intensificado en cualquier grado, diferente de sí mismo, con tal que no sea un lenguaje anticuado". Y si el lenguaje poético requiere según él intensidad, de otra parte también requiere concentración: en su ensayo *Poetic Diction* (*Note-books*), diferenciando prosa y verso, se pregunta por qué, si la prosa mejor y la mejor poesía usan del mismo lenguaje, no habría el escritor de preferir la prosa sin ataduras; el verso sólo no añade hermosura al pensamiento, ya que el pensamiento en prosa ("prosa pelada y simple afirmación") se deteriora con la adición del metro. Es evidente, añade, que el verso necesita y engendra una diferencia de dicción y pensamiento: el efecto del verso en el pensamiento y en la expresión es concentrarlos; con lo cual no sólo quiere decir tersura y claridad, sino vive-
dez.

Según Hopkins las señales de un estilo perfecto son estas: 1^a) debe ser de su tiempo; 2^a) su elocuencia debe ser bastante para sostener el caudal de la poesía; 3^a) al combinar dichas dos cualidades debe resultar distintivo. Ciertas gracias interiores, o cualidades éticas, han de acompañar también dicho estilo: verdadero espíritu humano, ni sensiblero, ni arrogante, lo cual es su cualidad más valiosa. Hopkins aboga además por la importancia de la seriedad: "Especie de piedra de toque del arte más elevado es la seriedad; no gravedad, sino el tomar el tema seriamente: realidad." (*Letters*, vol. I, p. 225.) La afectación es fatal al estilo y la seriedad, y una de las peores afec-

taciones es el arcaísmo. También es importante la espontaneidad, lo inmediato de la atracción; o sea, el "arte o virtud de decir al lector todo lo que es justo, interesándole, reteniéndole". (*Letters*, vol. I, p. 160.) Pero atracción, concentración y otras virtudes retóricas no se obtienen sin otra cualidad que Hopkins llama centralidad o referencia a un punto. Dos artificios de estilo revelan el poder imaginativo de un escritor, y son "continuidad de frase" y "continuidad de sentimiento"; por continuidad de frase designa Hopkins "una cualidad dramática gracias a la cual todo lo que precede parece necesitar y engendrar lo que sigue". (*Letters*, vol. II, p. 8.) Lo que quiere decir por secuencia de sentimiento no lo explica Hopkins, sino su corresponsal R. W. Dixon: "Algo así como un material vasto que de antemano está todo allí, y al cual el accidente momentáneo de escribir no añade nada; material que sólo una mano poderosa puede asirlo, desarrollarlo y manifestarlo." (Véase la carta de Dixon en *Letters*, vol. II, p. 10.)

Pero en realidad a Hopkins no parece haberle preocupado tanto la teoría como la técnica poética, y a ésta alude de preferencia en sus cartas, libros de notas y diarios. Su *Journal*, en efecto, no contiene sino anotaciones de sucesos, datos sobre el estado del tiempo, gentes que ha visto; la atención principal se dedica a observaciones delicadas y exactas de luz y color, efectos de la puesta de sol, formas de nubes; datos útiles todos para el poeta y el lingüista. Sin embargo, el origen del poeta se ve mejor en tales anotaciones que en sus versos primeros. En algunas de ellas, sobre todo en las hechas durante un viaje por Suiza en 1868 (poco antes de entrar en la Compañía de Jesús), puede observarse cómo la expresión espontánea capta la visión particular, uniéndola en ellas al artista y al metafísico; en la forma y color de árboles, montañas, glaciares y nubes Hopkins advina un modelo secreto, una hermosura específica e individualmente distintiva para designar la cual crea la palabra *inscape*, y para designar la sensación de *inscape*, la palabra *stress* o *instress*.¹⁶ Usa por vez primera de ambos términos en unas notas sobre Parménides, y en una de sus



"la historia conservada en los monumentos"

cartas (*Letters*, vol. I, p. 66), dice: "Mas así como el aire, la melodía, es lo que más me atrae en música, en poesía aquello que busco es el dibujo, el modelado, o lo que acostumbro a llamar *inscape*; ahora bien, la virtud del dibujo, modelado o *inscape* es ser distintivo."

Vamos a examinar ahora lo que, desde el punto de vista técnico, dice en el *Preface* a sus poemas, prefacio manuscrito guardado por Bridges y que Hopkins debió escribir hacia 1883. Se refiere ahí a los poemas compuestos entre 1876 y 1889, no a los más tempranos: ¹⁷ "Los poemas contenidos en este libro están escritos, unos en ritmo flúido (*running rhythm*), el ritmo comúnmente usado en inglés, otros en ritmo cortado (*sprung rhythm*) y otros en una mezcla de ambos; de los escritos en ritmo flúido, unos van en contrapunto, otros no." El ritmo flúido, también llamado por Hopkins ritmo, tipo, es "el que se mide por pies, ya de dos, ya de tres sílabas... nunca más, ni menos". Después de enumerar varias clases de acento y ritmo, Hopkins distingue en el verso inglés dos pies posibles, y por lo tanto dos ritmos, trocaico y dactílico, los cuales pueden combinarse; mas "como el verso escrito estrictamente en dichos pies se volvería monótono y doméstico, los poetas han introducido libertades y desviaciones de la regla"... Tales irregularidades son "el pie invertido (*reversed feet*) y el ritmo invertido o contrapuntal"...

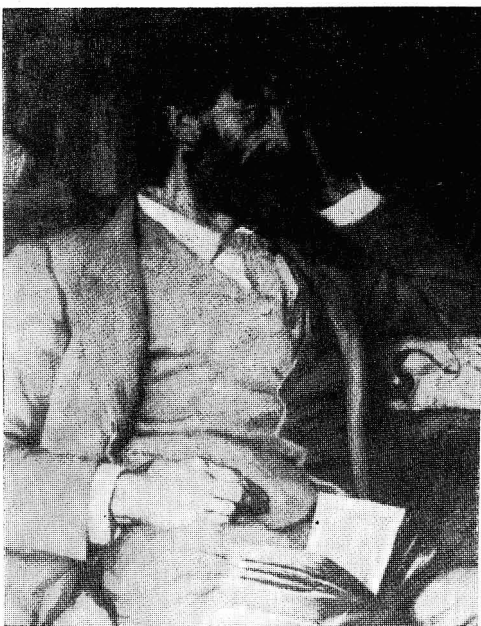
"El ritmo cortado, ¹⁸ tal como se le utiliza en este libro, va medido regularmente por pies de una a cuatro sílabas, y para ciertos efectos particulares puede usarse cualquier número de sílabas débiles (*slack syllables*). Tiene un acento único, que recae en la sílaba única, si sólo hay una, o, si hay más, la escansión va, como ya se dijo, en la primera, y así se originan cuatro clases de pie, monosilábico y acentual trocaico, dactílico y el primer peán; por tanto hay cuatro ritmos naturales correspondientes, aunque nominalmente se mezclen los pies, y así cualquiera de los mismos puede seguir a otro cualquiera. De ahí que el ritmo cortado se diferencie del ordinario por ser sólo un ritmo nominal, un ritmo mezclado o logóedico, en vez de tres ritmos, y por otra parte, por tener doble flexibilidad de pie, de modo que dos acentos cualesquiera pueden ir, o bien uno tras de otro, o bien separados por una, dos o tres sílabas débiles. El ritmo cortado estricto no puede ser contrapuntal.

"En el ritmo cortado es natural que los versos se deslicen (*rove-over*) unos en otros; es decir, que la escansión de cada verso equilibre la del anterior, y si el primero tiene al final una o más sílabas, el otro debe tener al comienzo igual número de sílabas menos.

"Dos libertades le son naturales: una es la pausa, como en música... La otra es la cola o batidor (*hangers, outrides*); es decir, una, dos o tres sílabas débiles añadidas al pie y que no se cuentan en la escansión nominal. Se llaman así porque parecen colgar, pendientes del verso, o cabalgar delante o detrás del mismo."

Su primer intento de ritmo cortado lo lleva a cabo en el poema *Lines for a Picture of St. Dorothea*, aunque ahí el resultado no deja presumir lo que tal ritmo llegará a ser en poemas ulteriores. Para marcarlo al lector, Hopkins usa primero de ciertos signos ortográficos, que recargan la página, y que luego disminuye o

suprime. ¹⁹ En *The Wreck of the Deutschland* lo emplea ya con fuerza y coherencia; pero Bridges, al recibir el poema, responde que no piensa volver a leerlo, aunque más tarde llegue él mismo a usar ese ritmo en alguna de sus propias composiciones. Hopkins no se desanima ante la reacción primera de Bridges, sino que, por lo contrario, decide: "No pienso alterar nada. ¿Por qué habría de alterarlo? No escribo para el público; tú eres mi público y espero convencerme... Concedo que hay que estudiarlo, que es oscuro, pues no tenía grandes deseos de que el sentido fuera muy claro, aunque indudablemente pudiste haberlo leído, sin el esfuerzo necesario para entenderlo todo, de modo que ciertos versos y estrofas quedasen en la memoria y se ahondaran las impresiones superficiales, gustándote algunos sin agotarlos todos... Te hubieras acostumbrado al estilo y sus rasgos, que realmente no son raros... Cuando se nos presenta algo nuevo, como mis



R. Bridges— "amigo de Hopkins"

aventuras en el *Deutschland*, nuestras críticas primeras no son las más verdaderas, mejores, más sentidas ni duraderas, sino lo primero que se nos ocurre en aquel momento." (A Robert Bridges, 13 mayo 1878.)

El ritmo cortado de Hopkins es un ritmo auditivo, no visual; así lo advierte al mismo Bridges, en postdata a la carta citada, al enviarle otro poema, *The Loss of the Eurydice*: "Para hacerle alguna justicia a mi *Eurydice* no debes leerlo torpemente con los ojos, sino con los oídos, como si el papel te lo declamara... Acento es lo que le da vida." Sin embargo Hopkins no adopta de modo exclusivo el ritmo cortado; en sus sonetos últimos, por ejemplo, usa el ritmo ordinario, aunque modificado. Elemento importante del ritmo nuevo es la aliteración, de la cual usa Hopkins largamente (en *Note-books* dice de la misma: "Podemos en verdad dudar de que a alguien de buen oído le satisfaga sin ella nuestro verso"), así como de la asonancia, la rima interior y ciertas escalas vocales sutiles, no como adorno, sino como elementos del ritmo expresivo que descubre y en cuyo empleo no sigue un cálculo previo; precisamente porque lo que le agradaba en dicho ritmo era su naturalidad, fundiendo como fundía dentro de sí el ritmo propio del pensamiento y de la expresión con el de los sonidos

misimos. Su propósito era dotar a la verificación inglesa de variedad y flexibilidad, tanto en el aspecto musical como en el lingüístico, sin perder de vista la arquitectura de aquélla. ²⁰

En sus palabras a Bridges sobre lo que es la primera reacción crítica, tenemos ya un punto de vista sobre lo que Hopkins piensa de la crítica; para él "la crítica es un don raro, sobre todo la poética", y "el requisito primero del crítico es liberalidad, el segundo liberalidad y el tercero liberalidad". (*Further Letters*, p. 56.) Su posición anómala de poeta inédito, y sobre todo de poeta que, por pertenecer a una orden religiosa, no tenía libertad de publicar (queremos decir libertad en potencia, porque libertad para publicar de hecho pocos poetas la tienen hoy), le hace particularmente sensible al aislamiento intelectual de otros; como ejemplo puede citarse lo que escribe a R. W. Dixon (13 junio 1878), poeta, aunque no inédito, desatendido del público: "Si yo hubiese escrito y publicado cosas cuya hermosura extremada el autor mismo siente de modo agudo, y que fueran... casi por completo desconocidas... sentiría cierto alivio si me dijeran que alguna persona las había apreciado hondamente... y, si tuviera alguna utilidad, diría, más como una especie de deber caritativo, para compensar, en lo que puede una voz, el desengaño que a veces debe sentir, al ver su rico y exquisito trabajo casi tirado." Y puesto que su profesión religiosa le impidió desear fama como poeta, añade en la misma carta: "Cuando hablaba de fama no pensaba en el daño que hace a los hombres en cuanto artistas; puede hacerles daño, como dice usted, pero también puede hacérselo la falta de ella... Lo que lamento es la falta de reconocimiento debido a la obra misma; porque así como a cada acto moral, ya justo, ya injusto, le pertenece por la índole de las cosas premio o castigo, igualmente corresponde a cada forma percibida por la mente, por la índole de las cosas, admiración o su contrario. El mundo está lleno de cosas, y sucesos, fenómenos de toda clase, que pasan desapercibidos y sin testigos... Y si lamentamos esta falta de testigos en la naturaleza bruta, mucho más la sentiremos en las cosas hechas por el hombre, con pena perdida y esperanza decepcionada." Como ese testigo es el público, veamos lo que de éste dice en la carta misma antes citada: "La fama ganada o perdida es cosa cuya concesión está en manos de un juez azaroso, osado, incompetente e injusto: el público, la multitud."

Toda salida cerrada, ahogada su vida, no es de extrañar que escriba de su estado: "Ataúd de depresión en el que vivo sin la menor esperanza de cambio" (*Letters*, vol. I, p. 214); "Me mata el ser un eunuco del tiempo y no engendrar nunca." (*Id., id.*, p. 222.) De ahí que pretenda engañarse con trabajos de erudición, con la composición musical, porque ambas ocupaciones le aliviaban del peso de su auto-censura moral y religiosa; erudición y música, como la arquitectura, son actividad exenta de aquella dicotomía, obsesiva para Hopkins, de lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo. Durante los dos años últimos de su vida Hopkins sólo escribe cinco poemas, cuyo tono dominante es disgusto y desesperación, con los cuales fe y resignación están en lucha inefectiva. Una anécdota que cuenta él mismo nos dará idea de su estado de ánimo:

"Me templo a la llama de una hazaña mía" (alguien le había engañado y Hopkins le advirtió que anduviera con cuidado, porque él también podía engañarle, como en efecto lo lleva a cabo por medio de una carta a nombre de un personaje ficticio), engaño que, según dice, "tuvo éxito más allá de mis esperanzas más locas... No podía creer en tal éxito, ni en que la vida pudiese deparar placeres semejantes." (A Robert Bridges, 18 octubre 1888). ¿Es de extrañar, por eso, que sus palabras al morir: *I am so happy*, repetidas dos veces, nos suenen con el alivio de quien ve el término de la existencia, más que con la vislumbre de una recompensa sobrenatural?

Las únicas frases de simpatía honda, aliento y justificación que Hopkins oyó en vida son éstas que le escribió Dixon: "Comprendo su posición actual, aislamiento y ejercicios que deben dar a sus escritos un encanto raro... Algo que no puedo describir, pero que para mí conozco con las palabras inadecuadas de patetismo terrible; algo de lo que usted llama, en poesía, temperamento; temperamento justo que alcanza a lo terrible: el terrible cristal." (*Letters*, vol. II, p. 80.)

NOTAS

1 La edición primera de los *Poemas* de Hopkins, con prólogo y notas de Robert Bridges, aparece en 1918. Por la solicitud de Bridges, algunos poemas de Hopkins fueron incluidos primeramente en diversas antologías, entre otras en la antología de guerra *The Spirit of Man* (1915), compiladas por el mismo Bridges. Si la labor de éste en cuanto a comparación de originales, ordenación y presentación de los poemas es excelente, en cambio sus notas críticas, destinadas a guiar al lector, han provocado comentarios desfavorables.

2 Véase la carta a A. W. M. Baillie, 6 mayo, 1888.

3 Lo suscitó John Keble, al predicar su sermón sobre *National Apostasy*, en el que planteaba la cuestión de averiguar de dónde derivaba su autoridad la Iglesia Anglicana.

4 "Un día, durante el retiro espiritual (que terminó el día de Pascua de Navidad), leíamos en el refectorio el relato de la oración en el huerto, de la hermana Emmerich, y comencé de pronto a sollozar sin poder contenerme. Escribo esto porque, si un minuto antes me hubiesen preguntado, respondería que tal cosa no había de sucederme; y aun al ocurrir, en cierto modo me quedé asombrado de mí, al no hallar en la razón rastro de causa alguna para una pena como de toda una vida. Cosa semejante recuerdo en un jueves santo, cuando llevaban a la sacristía la hostia consagrada. Pero ni el peso, ni la tensión de la pena, quiero decir de aquello que causa pena, nos conmueven de por sí, ni nos arrancan lágrimas; lo mismo que un cuchillo afilado no corta por el hecho de apretarlo sin que la mano tiemble. Mas siempre hay un toque, un algo que hiere el costado, y que no se espera, lo cual, en ambos casos, deshace la resistencia y atraviesa. Y tan delicado puede ser, que lo patético parece ir directamente al cuerpo, aclarando de paso el entendimiento. Mas, por otra parte, si el asunto no es importante, o no nos importa, como en lo patético dramático, sólo hará correr unas lágrimas ligeras; la emoción fuerte procede de una fuerza acumulada antes de la descarga".

5 Ese riesgo lo conocían bien los escritores ascéticos españoles, los cuales, por eso mismo, no temían incurrir en la paradoja extraña de pasar, desde el elogio de la naturaleza, las plantas y los animales, como obra de Dios en la que se reflejaba su hermosura divina, a las diatribas más acerbas contra el cuerpo humano: al tratar del mismo olvidaban que también era obra divina y que, por tanto, también podía ser reflejo de la hermosura de su creador. En el poema *The Golden Echo* (*Maid's Song*, fragmento de una obra dramática inconclusa: *St. Winefred's Well*), Hopkins califica a la hermosura de "cara y peligrosamente dulce", lo cual nos indica tanto la parte tónica que él hallaba en la misma como la tóxica.

6 Hopkins admiraba a Newman como "nuestro mayor maestro vivo de estilo" y "la mente más vasta".

7 El convento jesuita de Roehampton.

8 A pesar de que es un convertido, o quizá precisamente por eso mismo, puede escribir en cierta ocasión: "La religión entra muy adentro... en realidad es la impresión más honda que tengo al hablar con la gente... que son o que no son de mi religión".

9 Parece que en efecto quemó antes de profesar los versos escritos entre 1866 y 1868, exceptuando algunos.

10 En su carta siguiente al mismo destinatario (Robert Bridges), rectifica: "Pocos motivos tengo para ser un Rojo; la *Commune* roja fue quien asesinó últimamente a cinco de nuestros Padres."

11 Es curioso que Hopkins junte ahí su vergüenza y su sentido de la hermosura. Para quien esté familiarizado con esas experiencias psicológicas destinadas a hallar lo que un paciente piensa (el paciente debe responder a una palabra dada, en un mínimo de tiempo, con otra), tal aproximación es reveladora.

12 Al traducir *selfbeing* por existencial es necesario advertir que no hay contacto alguno entre el pensamiento de Hopkins y la última (¿o es ya penúltima?) moda literaria francesa.

13 El texto traducido dice *ale or alum* (cerveza o alumbre); mas para conservar la aliteración, más importante quizá que el significado mismo de las dos palabras, se las ha traducido en equivalente aliterativo.

14 Se dice que George Herbert y Christina Rossetti eran dos de los poetas ingleses que más admiraba.

15 No debe confundirse ese tipo de lenguaje poético que Hopkins llama *parnasiano* con la poesía parnasiana francesa, aunque en realidad no sería difícil hallarles alguna relación.

16 Con la palabra *inscape* se designa la cualidad específica o individualmente distintiva de hermosura de estilo en cualquier objeto, cualidad que constituye la naturaleza o esencia revestida por el yo desnudo y potencial. La pala-

bra *instress*, que Hopkins no define, designa la energía cohesiva (en cuanto distinta del no ser y de la nada), gracias a la cual se sostienen las cosas; el efecto de aquel *inscape*; el yo o personalidad de quien ve; esos son sus significados probables.

17 *The Wreck of the Deutschland* es el primer poema perfecto de Hopkins, y el primero de la colección poética para la cual compuso dicho prefacio. Sin embargo, en las ediciones posteriores de sus versos los editores fueron incorporando aquella parte que ha podido hallarse de los poemas anteriores a la profesión religiosa.

18 La palabra *sprung*, que designa un ritmo, no un metro, significa algo así como abrupto. "Mucho tiempo he tenido la obsesión de un ritmo nuevo, que ahora llevo al papel (en *The Wreck of the Deutschland*)... Consiste en medir solamente por acentos o acentuación, sin tener en cuenta el número de sílabas." Hopkins condensa más tarde su definición: "Un acento constituye cada pie." Según su inventor, tal ritmo "existía plenamente en el verso anglosajón y, en forma degradada y de aleluyas, en *Piers Ploughman*". Sería curioso comparar el ritmo cortado de Hopkins, tal como aparece en ciertos poemas suyos, con el ritmo del versículo de Claudel, aunque, como es sabido, los poemas de Hopkins no se publicaron hasta 1918.

19 Bridges le indicó cómo dichos signos ortográficos, para marcar el ritmo, resultaban una confesión de que no era inteligible.

20 Respecto a las innovaciones métricas de Hopkins acaso sea interesante citar el parecer de T. S. Eliot: "Son ciertamente buenas: mas, como sucede con el pensamiento del autor, operan dentro de un círculo estrecho, y resultan fáciles de imitar, aunque no adaptables a muchos propósitos. Me chocan además por carecer de inevitabilidad; es decir, que no se acercan a veces a lo puramente verbal, ya que el poema entero sólo nos ofrece más cantidad de la misma cosa, una acumulación más que un desarrollo de pensamiento y sentimiento." (*After Stranger Gods*.)

SOBRE LA INTELIGENCIA, EL HOMBRE Y EL MUNDO

Ese hombre era tan inteligente que ya casi no servía para nada.

El transformarse en buey no es siempre suicidio.

Apenas si cabe hablar de filósofos. En toda Europa podríamos contar una docena. Los demás son Magistri, Doctores y Profesores de Filosofía.

El Cero, nimbo en la cabeza de los Santos.

Lichtenberger

Los grandes hombres son necesarios, pero la época en que aparecen es pura casualidad.

Nietzsche

Hombre en su siglo. Los sujetos eminentemente raros, dependen de los tiempos. No todos tuvieron el que merecían. Y muchos, aunque lo tuvieron, no acertaron a lograrlo.

Atajo para ser persona, saber ladear.

Gracián

Tal hombre es un necio. Lo digo yo, pero es él quien lo confirma.

Duclos

Pocos hombres hay que piensen, pero son muchos los que opinan.

Berkeley

Porque lo espiritual excede al sentido y hablase mal de las entrañas del espíritu, si no es con entrañable espíritu.

San Juan de la Cruz

Quien busque la verdad, aunque no la encuentre ya cumple con su deber.

Giordano Bruno

No somos más que aquello que buscamos.

Hoelderlin

No reirse del mundo, ni tampoco llorar sino tratar de comprenderlo.

Spinoza

Al Universo no se le pueden contar los años. La eternidad es siempre joven.

Juan Pablo Richter

El tiempo es lo relativo. Lo eterno es el espíritu. No hay línea para medirlo.

Ya es de noche cuando la lechuza de Minerva alza su vuelo.

Hegel

En cuanto el espíritu se abre a la luz emprende tan veloz carrera en busca de la verdad que es imposible medir su ímpetu.

Malebranche

Hay tantos que leen para no pensar...

Kant

Es verdad, la propia alabanza apesta, ¿pero como huele la perfidia con que se nos critica? Para ella el público no tiene olfato.

Los locos a medias y los sabios a medias son los seres más peligrosos.

Goethe

Si no veo claro todo mi ser se derrumba.

Cuando releo mis "Memorias" me silbo a mí mismo.

Para ser algo hay que ser como se es.

Stendhal.

(Rebusca y traducciones de MANUEL PEDROSO.)

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

Cap. XII. El año de 1921

(Continuación)

2. Ecos

A) *El ascenso diplomático*. José Moreno Villa en Madrid (*Hermes*, enero de 1921) y Armando Donoso en Chile (*El Mercurio*, Santiago, 8-II-1921), comentaron el caso, recordando mis anteriores luchas y mis labores literarias en general. Moreno Villa se refirió con especial simpatía a mi prólogo para el tomito de Lope de Vega que publicó la Casa Calleja en 1919.

B) *Del Cantábrico*. El cambio en las condiciones de mi vida me permitió por primera vez escapar a los bochornosos veranos de Madrid, cuando no había más remedio que recluirse en casa todo el día, cerrando las ventanas y abriendo las puertas que comunicaban los cuartos unos con otros, casi o sin el "casi" en paños menores, y asomarse de noche a los espectáculos al aire libre, para esperar aquella hora exquisita sobre la cual he escrito:

... En esta hora de la media noche, la sierra del Guadarrama ha lanzado hasta Madrid uno de esos resuellos largos, frescos, que hacen cantar a los árboles y callar a los hombres. ("Huéspedes", *Ob. completas*, IV, p. 294.)

—Madrid, en verano, sin familia y con dinero... ¡Baden-Baden! —dijo cierto conocido político; pero no era mi caso. Y si antes había yo hablado, con una queja disimulada entre líneas, de "las víctimas del estío madrileño" (*Ob. completas*, IV, p. 21) —pues sépase que, por entonces, hasta los mendigos tomaban el tren y veraneaban en Santander o en San Sebastián, como siguiendo al Rey y a su corte— ahora ya podía yo darme el gusto de escribir orgullosamente:

... Cuando llega el otoño, todos regresamos del norte. Traemos todavía en los ojos la luz de Francia, las imágenes de la playa vascongada... ("Un paseo entre libros", *Ob. completas*, IV, p. 368.)

Estas imágenes de la tierra vascongada inspiran varias de mis páginas en prosa y en verso, de 1921 en adelante, y andan en *Las vísperas de España*, en *Cortesía*, en la *Obra poética*, y esparcidas en las *Simpatías y diferencias*, sobre todo en la última serie (*Reloj de sol*). "Deva, la del fácil recuerdo" (ver *Ob. compl.*, II, p. 177-9) era mi cuartel general. Y todavía años más tarde le consagré esa divagación (¿ensayo, poema, anecdotario?) que llamé —acaso con un mal chiste— *Los siete sobre Deva* (1942), *pase* Esquilo. De 1921 es el poema "La pipa del Cantábrico", primero e inolvidable contacto con los pueblos de pescadores: Lequeitio, Motrico... "Muy de mi gusto" —me dijo Carlos Pellicer en París cuando conoció este poema.

C) *De Italia*. Los ecos del rápido viaje a Italia, en verso y en prosa, han de buscarse en "Rumbos cruzados" (*Las vísperas de España*, tomo II de las *Ob. compl.*), y también en mi libro *Obra poética*. Las notas de "Rumbos cruzados" evitan de propósito el aire convencional y aun "monumental" que suelen asumir los relatos de los viajeros por los países

Por Alfonso REYES

consagrados como cunas del arte. Allí, como en un barco dedicado al naufragio y a la hecatombe, junté unos versillos de la mano izquierda que ni siquiera quise recoger en *Cortesía* y que pongo en boca de "Antonio Ramos": cosas que se caen solas de la pluma. Los poemas sobre Venecia y Florencia, menos efímeros a mis ojos, fueron publicados primeramente en *Pausa* y luego en la *Obra poética*. Ambos



The Compleat Angler, en el Cantábrico

acaban respectivamente en un vuelvo de la atención que, por fácil asociación de ideas, salta de Venecia a Toledo, y de Florencia a Sevilla. En igual tema cae también el apunte núm. 11 de los "Rumbos cruzados", donde hablo de las "segundas capitales", a las que sobró finura y faltó rudeza para alzarse con el señorío político.

D) *De la vida íntima*. Quiero referirme aquí a unos cuantos poemas de 1921, además de los que ya mencioné como ecos del viaje a Italia o al Cantábrico, y además de algunas posibles páginas de *Minuta*, (juego poético hecho a ratos perdidos y a lo largo de varios años, a cuyos fragmentos no puede asignarse ya fecha precisa). El primero de esos poemas, "A mi hijo" —que tenía nueve años—, no necesita explicación. El segundo, "Al encender la lámpara", me lleva a transcribir aquí un pasaje de mis memorias todavía inéditas:

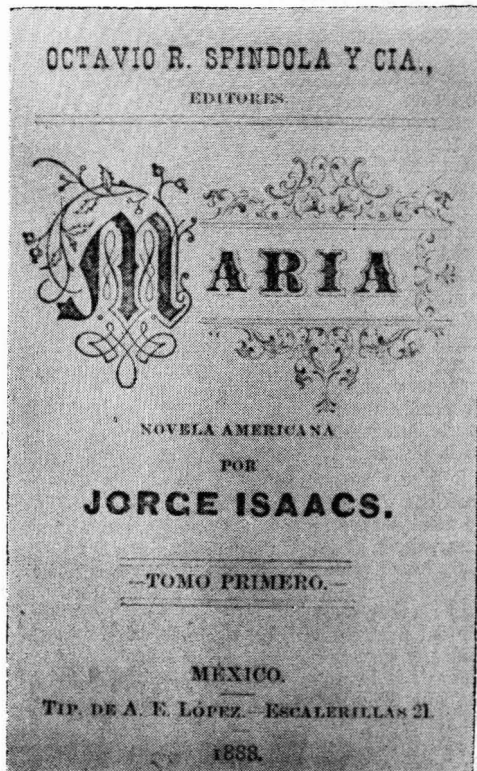
... (Hay) un poema de mi prehistoria llamado "Himno para encender la lámpara". No pude menos de volver al tema en Madrid, año de 1921 ("Al encender la lámpara", *Ob. poét.*, pp. 74-6). Se ve que la idea me

obsesionaba, pues palpita por ahí en otros versos ("Lluvias de julio", *Ibid.*, pp. 48-9: "Enciéndose la lámpara al apagarse el sol") y en otro pasaje de "la lámpara solitaria" escrito por 1917. ("Monólogo del autor", *El suicida*.)

E) *De Nervo*. Continué cuidando, para la Biblioteca Nueva de Ruiz Castillo, las *Obras completas* de Amado Nervo. En 1920 habían aparecido los primeros diecisiete volúmenes; este año de 1921, aparecieron del tomo XVIII al XXV.

Desde 1920, al primer aniversario de la muerte de Nervo, un grupo de jóvenes de Hispanoamérica y de España —la tertulia del café Platerías— tenía preparado un homenaje poético en recuerdo de nuestro poeta, pero sólo se publicó en 1921. Es una breve colección que hoy puede tentar la curiosidad de Andrés Henestrosa y otros aficionados a las rarezas de la bibliografía mexicana o simili-mexicana: *Platería a Nervo*, Madrid, J. Pueyo, 1921, 8º 36 pp. e índice. Tras las "palabras iniciales", aparecen poesías de María Luisa Ross, Antonio Mediz Bolio, Alfonso Reyes (fragmento del poema a la muerte de Nervo), José María Quiroga Pla, H. Esquivel Medina, Raúl Carrancá Trujillo, Federico Carlos Sáinz de Robles, Joaquín Fernández Suñol, Manuel Galán, Guillermo y Francisco Rello (conjuntamente) y Caravia Hevia.

F) *De Jorge Isaacs*. Publiqué en *La Pluma*, el mes de junio con una carta a Cipriano Rivas Cherif —que dirigía aquella revista junto con Manuel Azaña—, tres misivas de Jorge Isaacs a Justo Sierra, obsequio que me hizo en México Luis G. Urbina cuando, en las postrimerías del porfiriato, se disolvió la antigua Secretaría de Instrucción Pública y sobrevino el "Ministerio del do de pecho", como dijo Francisco Bulnes. Yo guardaba piadosamente esas cartas; las he publicado en *Los dos caminos* (ver *Ob. completas*, tomo IV), y hoy desearía que se leyeran co-



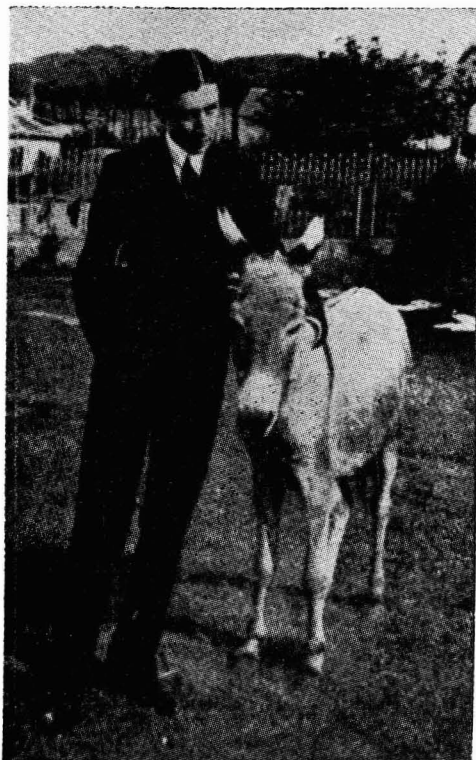
"guardaba piadosamente esas cartas"

mo proemio a mis breves y muy posteriores apuntes sobre la *María* de Jorge Isaacs. Estos apuntes fueron escritos en Buenos Aires, febrero de 1937; aparecieron primeramente en el *Relator* (Cali, Colombia, abril del propio año); pasaron después al libro *A lápiz*, y merecieron ser tenidos en cuenta por algún crítico de los Estados Unidos. El fragmento tuvo suerte en la lengua inglesa. En el Suplemento Literario de *The Times* (Londres, 12 de junio de 1948), a propósito de la publicación de *A lápiz*, se dice:

...One of the best of them is that on *María*, the novel by the Colombian writer, Jorge Isaacs. It is a brief and telling revaluation of a work which many critics dismiss as an insipid, lachrymose romantic melodrama. In the acute sensibility of Isaacs and in his dolorous sensuality, Señor Reyes sees something that transcends literary romanticism. They reflect, he says, a vision of the world "as a valley of slender knives", a vision corresponding to adolescence, or at least to the experience of many adolescents.

G) *El candor del P. Brown*, obra de Chesterton que me fue muy grato traducir para Calleja, se proyectaba desde 1919 (ver cap. IX de esta *Historia documental*), aún estaba en pruebas por enero de 1921, y al fin apareció este mismo año. Yo creo que salió con buen pie, porque después ha arrastrado hasta la lengua española las otras series del "Padre Brown" (en traducciones ajenas), aquel paradójico investigador "detectivesco" cuyo secreto consistía en imaginar que él era el delincuente. Todos podemos hacerlo —explicaba— puesto que en el corazón humano hay sitio igualmente para los ángeles y para los demonios. Y, después de todo, ¿no conocíamos ya el cuento del tonto del pueblo que encontró el caballo perdido? "¿Cómo te las arreglaste?", le preguntaban. "Muy sencillo" —decía el tonto del pueblo—. "Me pregunté adónde me iría yo a meter si fuera caballo."

H) En el cap. III de esta *Historia documental* anticipé ya algunas noticias sobre la revista *Índice* que publicábamos Juan Ramón Jiménez y yo y de que salieron tres números en 1921, y el cuarto



José Bergamín— "se estrenó en Índice"



Manuelita Reyes en San Marcos



M. Villa— "dio con el término diferencia"

y último en 1922. Al año siguiente, inauguramos la Biblioteca Índice, que también he recordado antes y en la que se estrenaron algunos jóvenes. La frecuentación de Chesterton me llevó entonces a publicar en esta revista algunas páginas que han pasado al libro *Grata compañía* (1948), algo retocadas naturalmente: "Chesterton y la historia inglesa."

I) Seguramente lo más débil de mis *Cuestiones gongorinas* (1927) es el ensayo final: "Un romance de atribución dudosa." Creo haberlo redactado en el año que nos ocupa, 1921, más bien para poner orden entre mis papeles sobrantes. Nunca se publicó separadamente, a diferencia de los demás artículos del volumen. Tal vez el instinto o el demonio socrático me decía al oído que era preferible disimularlo entre otros ensayos.

3. *Simpatías y diferencias*

Este año aparecieron las dos primeras series de *Simpatías y diferencias* (31 de enero y 31 de marzo). En México (1945), bajo la dirección de Antonio Castro Leal,

e incorporadas con las tres series posteriores, se hizo una segunda edición de las *Simpatías y diferencias* en dos tomos (núms. 22 y 23 de la Colección de Escritores Mexicanos, Editorial Porrúa). Después he recogido el conjunto en el tomo IV de mis *Obras completas* (1956), donde explico los nuevos ordenamientos, supresiones y adiciones al material primitivo.

Por ahora sólo me referiré a las dos primeras series, que según ya lo he dicho antes proceden de mi página de "Geografía e Historia" en *El Sol*, de Madrid, años de 1918-1920. El título general de las series fue objeto de algunas dudas: me resultaba violento emplear el término "antipatías", y muy pedante el helenismo "dispatías". Lo discutía yo con Moreno Villa, cuando éste dio con el término discreto: "diferencias".

A estas dos primeras series consagró "Andrenio" (E. Gómez de Baquero) las siguientes líneas:

...El plano oblicuo (cuentos y diálogos), *El cazador* (ensayos y divagaciones) y *Simpatías y diferencias* (dos volúmenes) ... Este último libro me parece el más maduro y hecho de los citados volúmenes y el de composición más clara, quizá por ser el más objetivo, el menos lírico, ya que es de narración y crítica, o bien acaso por ser el más moderno; lo que, tratándose de un escritor joven como Reyes, supone una depuración, una decantación del estilo, calmada la inspiración de las primeras ebulliciones mozas y el ímpetu desigual de los ensayos primerizos (*La Época*, Madrid, 3 de diciembre de 1921, artículo reproducido in extenso en las *Páginas sobre A. R.*, I, Monterrey, 1955, p. 15).

La diferencia de tono que "Andrenio" ha advertido entre estos libros es obvia; pero la explica, además de las razones por él alegadas, el hecho de que en los otros libros yo escribía para mi gusto, y los artículos de *Simpatías y diferencias* tienen siempre muy en cuenta al lector del periódico. De modo que puedo decir, como en mi poema *Flores* (1921):

...y cediendo a mis gustos, daba gusto
a otros mil:
si en el retablo pintaba para todos,
debajo —en el gradino— pintaba para mí.

Pero, meses antes que "Andrenio", la fiel amistad de Carlos González Peña había señalado ya, con su acostumbrada benevolencia, la aparición de estos volúmenes (*El Universal*, México, 26 de mayo): "... Agilidad, sutileza de pensamiento, limpieza y gracia de estilo", escribía nuestro fraternal compañero.

Aunque en las notas al tomo IV de mis *Obras completas* dejo ya ciertas indicaciones, encaminadas sobre todo a completar las referencias con algunos datos posteriores u olvidados, no veo mejor ocasión que la presente para ofrecer los comentarios que se me ocurren sobre mis propios artículos, por insignificantes que sean (los artículos y los comentarios, que no quede lugar a duda). Nada es peor, menos higiénico, que guardarse esta pelusilla, estas limaduras y rebabas. ¡Afuera con todo!

Primera serie (Páginas del Jueves). "Visiones del Japón." Al margen de un ensayo de E. Hovelaque —y salvo la cita final de Lope, de que mucho me ufano—, me dejé llevar todavía por aquellas imágenes sobre el Imperio del Sol Naciente a que nos tenían habituados Percival Lowell, Lafcadio Hearn, Basil Chamberlain. Más tarde, hubiera preferido las profun-

das interpretaciones de Ruth Fulton Benedict en *The Chrysanthemum and the Sword* 1946.

"El museo privado de un escritor." Al final de este artículo, yo exhortaba a "Azorín" a darnos un día su libro de recortes, de pasajes marcados con rayas de lápiz al margen de los libros. Lo cierto es que él incorpora fácilmente todo ello en la elaboración de sus artículos —lo que es sin duda preferible y que, por suerte, los años no le han pesado para ir recogiendo cuidadosamente todos los rasgos de su pluma, todos por algún concepto precioso.

"Desde la ventana del laboratorio." Refiriéndome a un libro del coronel Nasmith —médico militar de Toronto— y hablando de la guerra N° I, yo escribía hacia 1919 lo que después de la Guerra N° II ha venido a ser más verdadero:

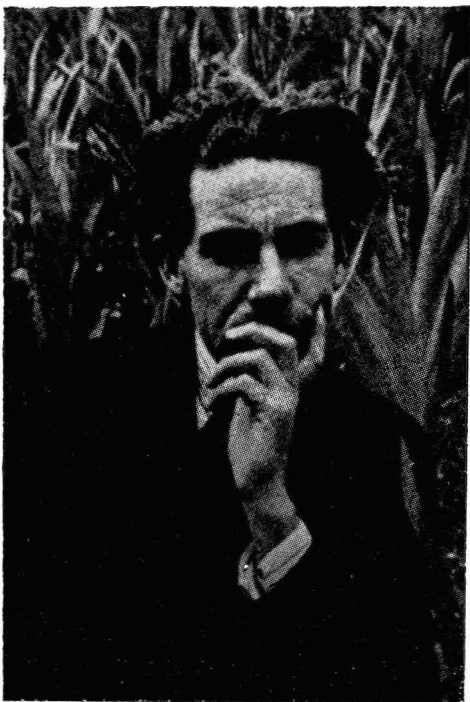
... En la historia, esta guerra ha de aparecer como la guerra científica. Las memorias de los hombres de ciencia serán tan indispensables para comprenderla como los informes del comandante.

Tal es el sentido de todo el artículo. Yo no me refiero, ya se entiende, a las reflexiones u observaciones científicas que se ofrecen al margen de los combates y como en los entreactos (recuérdese las "campanas" de Goethe), sino a la ciencia implícita en la guerra misma.

"De Shakespeare, considerado como fantasma." Puesto que acabo de recordar a Goethe, diré que el punto a que este artículo se refiere —sincronismo o concordancia, como dice Lefranc, entre la obra shakespiriana y la vida del actor William Shakespeare, si es que existen tal sincronismo o concordancia— se reduce a la relación entre la *Dichtung* y la *Wahrheit*, entre la poesía y la verdad en la obra de un hombre; por lo cual, en mi ejemplar "de fatiga", he escrito al pie de este artículo: "Referencia al ensayo *La vida y la obra* (Tres puntos de exegética literaria, Jornadas del Colegio de México, N° 38, 1945, pp. 19 y ss.). La cita de Croce sobre cómo la poesía admite interpretaciones históricas, pero con ayuda de aquella historia que le es intrínseca y propia, y no de la historia extraña aunque sea contemporánea y envuelva la vida del autor, me lleva a recordar cierta revista que pasaba por mis manos cuando, en Madrid, preparaba yo con Solalinde la bibliografía para la *Revista de Filología Española* y me reía de ciertos inacabables artículos dedicados a dar noticias sobre "monjas palentinas parientes de Miguel de Cervantes", cuyo erudito recopilador creía contribuir así al mejor entendimiento del *Quijote*; en lo que yo pensaba sin duda cuando, explicando la postura de Croce, escribí esta frase: "¡ay, en nuestra crítica cervantina, qué falta nos haría una prédica semejante!" Lo que me lleva de la mano al problema del soneto "No me mueve, mi Dios, para quererte", sobre el cual me interrogaba hace tiempo el arzobispo Martínez, y a quien envié el artículo de Marcel Bataillon publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* —El Colegio de México, 1950, iv, pp. 254 a 269—, que, con la mayor deferencia para las investigaciones de don Alberto Ma. Carreño, termina así:



Antonio Espina— "en la Biblioteca Indice"



B. Palencia— "sus dibujos en la Biblioteca"

... Quédese el famoso soneto en su anónimo, con tal que entendamos bien lo que significa. Es un momento de la espiritualidad "cristocéntrica", un eslabón avilano de la cadena que une la escuela italiana de los *spirituali* y del Beneficio de Cristo con la escuela del Puro Amor que florecen en la Francia de Luis XIII. Es anónimo adrede, pero sin segunda intención...

En cuanto a los demás artículos de la primera serie no se me ofrece ningún comentario especial, como no sea el llamar la atención sobre las noticias y apéndices al tomo iv de mis *Obras completas*, pp. 7, 10 y 88, donde explico los cambios introducidos en esta edición final.

Segunda serie. I. Crítica. II. Historia Menor.

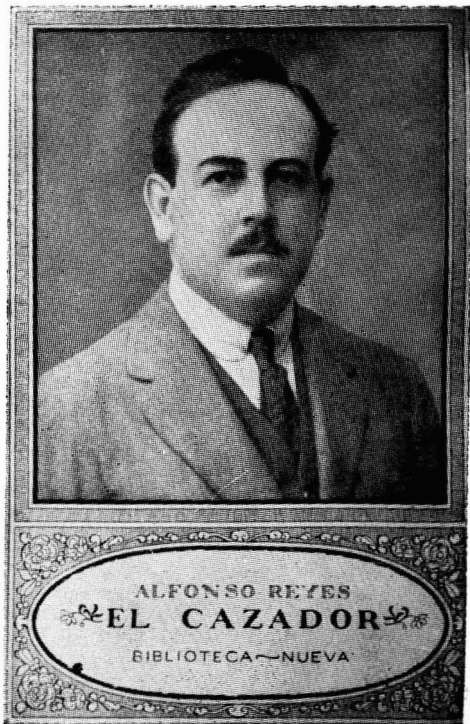
Una sola observación, que en parte repite lo que dije en el capítulo iv: "El cine literario", escrito en 1920 (*Ob. completas*, iv, p. 107) puede, por analogía de tema, agruparse con las páginas relativas al cine (*Ibid.*, pp. 199-236), con las "Notas sobre el cine" y "Un drama para el cine" que constan en el *Tren de ondas*, con

el comentario "México en el Cine" (*A lápiz*, 1947, p. 86) y con "Los cuentos de Rojas González en el Cine", artículo que hasta hoy sólo ha aparecido en un programa para la exhibición de *Raíces*, pero que se incorporará en algún futuro volumen. A veces se me ha ocurrido pensar que las primeras páginas de mi ensayo sobre "Góngora y *La gloria de Niquea*" (*Cuestiones gongorinas*, pp. 12-13) dan la base para un "escenario" relativo al Conde de Villamediana, y así lo digo en los apuntes de "Fósforo" (*Ob. compl.* iv, p. 223). Ya he copiado, al comenzar este capítulo, la opinión de "Azorín" sobre una posible película de fantasía fundada en Lope de Vega ("Las aventuras de Pánfilo", fragmento del *Peregrino en su patria* que yo he publicado, y pronto reeditaré como obra aparte).

4. El Cazador

Este libro de artículos, ensayos y hasta poemas en prosa apareció aquel año de 1921 en la Biblioteca Nueva de Ruiz Castillo; lo reedité en México, Tezontle (21 de julio de 1954), y finalmente lo incorporé en el tercer tomo de mis *Obras completas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956). Las diversas páginas, van desde 1910 hasta 1920; las más, se habían publicado anteriormente en revistas. Ya he dicho en otro capítulo que desde 1918 andaba yo buscándole algún editor; pero se me quedó en los plúteos y, con el reposo, engordó algo más. De unas a otras ediciones, arreglé un poco el orden de los diversos fragmentos.

Por lo pronto, de *El Cazador* sólo conservo una noticia publicada por Carlos González Peña en *El Universal* (México, 21 de agosto de 1921), descontada la nota de "Andrenio" que he citado ya a propósito de las dos primeras series de *Simpatías y diferencias*. "Andrenio" parecía desconfiar un poco del tono lírico y juvenil de estas páginas. Hoy veo, por las reseñas provocadas a la aparición de nuevas ediciones, que se les concede calidad poética de poemas en prosa, por lo menos a algunos fragmentos.



"se le concede calidad poética"

Tiempo Santo

Por Arturo CAPDEVILA

OREMUS

HOMBRE, en resolución, hay solamente dos mundos en el orbe: aquel en que Dios vive y ese otro en que proscrito fue su Nombre. No te pagues de rótulos ni frases, no de estandartes ni pregones, no de silencios ni cavernas, no de algarazas, no de voces. No te guíes de prédicas astutas. No dejes que te apresen y te roben.

Esto que pasa ahora se alza y sube más alto que los montes. La verdad de cada uno está desnuda con su belleza o su fealdad deforme. Así, en resolución, hay solamente dos mundos en el orbe: aquel en que Dios vive y ese otro en que enterrado está su Nombre.

El mundo aquel de los destinos libres y el mundo en que el destino se te impone. El mundo de tu goce y tu tristeza y aquel en que peligras si te oyen. El mundo en que el amor sueña sus sueños y aquel en que no sueñan los amores. El mundo en que te marchas o te quedas, dueño del arco de los horizontes, y aquel en que te eligen los lugares y lo que has de leer también te escogen. La esfera donde el árbol de tu vida dar puede en plenitud todos sus brotes y esa otra en que los árboles no saben nada del ansia que en el viento corre.

Porque, en sustancia, hermano, solamente hay dos mundos en el orbe: el mundo con plegarias que te eleva y el mundo sin plegarias que te encoge; el mundo abierto del Autor del mundo y el torpe mundo de los ciegos soles; el mundo en que el Señor está viviente y los hombres en Dios son como dioses, y el mundo en que el Señor fue renegado, y como ya no hay Dios, tampoco hay hombres.

Así, en resolución, hay solamente para todos los días y las noches, a lo largo del tiempo y de la historia, dos mundos en el orbe: el de la Eternidad y el de esa nada del minuto que nace y que se rompe.

Oremus. Que otra vez no lleguen tiempos de guerra y de dragones. ¡Oh! Pero que por fin el mundo sea un solo mundo fiel a Dios y al hombre.

CLAMO DAVID

Clamo David. Y era la Tierra toda la que en su voz clamaba, toda la Tierra viva de Dios vivo, tal como entre relámpagos bañada. Y él era un Rey por el Señor ungido, él era un Rey y como Rey hablaba, en nombre de los pueblos de su reino extendidos del mar a la montaña, mas también por naciones no sabidas de la ancha faz del mundo y sus distancias. Y el Rey cantaba: el grande, el señalado; el Rey David del cántico y del arpa.

Clamó David y acompañado era del desierto y del eco de sus voces; del grito de sus yermas soledades y del viento que silba entre los montes; del bosque y su palabra numerosa, y también del lamento de la noche. Así clamó David... Así clamó David...

Clamores de virtud y de pecado que dio la Tierra en su alegría y luto con la noche y el alba y por las tardes cuando ya el cielo azul parece de humo. ¿Quién clama? preguntábanse los cielos. ¿Cuándo voz de varón tal trueno tuvo? Los abismos clamando a Dios subían. Fue el paroxismo hecho tumulto. Así clamó David. Mas sus clamores fueron también consolación del mundo.

VERSOS DEL CORAZON TORTUOSO

Dijo David:

—Mentira habla cada uno con su prójimo. Siempre tal urdimbre de perdición. El corazón de un lado y la palabra por el otro linde. Así leí sentencia del Salterio. Pero yo entonces dije: —Es la verdad, Señor. Mas ¿cómo un día tornose falso el corazón del simple? ¿No andaba sus caminos rectamente? ¿No esperaba su amor por más servirte? ¿No quería ser fiel como la parra en el racimo que jugoso rinde: fiel en las uvas y en el vino luego... todo el bien y la gracia de las vides? Así quería ser como una parra el corazón del simple.

Y su precio contó. Plata pulida; también diamantes y además rubíes. Le dijeron: ¡Atrás! Quedose a solas el buen varón de la fortuna insigne a soledad de yermos relegado, proscrito del amor y sus convites. De nada le valió bajo los cielos ser bueno y puro, y cual se debe, humilde.

En ese punto se torció su vino y se tornó falaz como en desquite: que suelen ser virtudes maldecidas los extraños comienzos de los crímenes. Pero yo nadie soy. Dios sólo sabe de las secretas causas y raíces.

A TONO DE PUERTO

Pongamos, pongamos a tono de puerto la nave por si es que llegamos.

A tono la nave por si es que se acerca el día que nunca se sabe.

Pongamos a tono de puerto las cosas en el equipaje por si un día fuera que se acaba el viaje.

Que este de la Vida corre en tal manera que en isla impensada el puerto final nos espera.

Tengamos a tono de puerto la nave. Que nada a la mar se abandone. Tengamos a tono de puerto la vida, y más todavía cuando el sol se pone.

OFRENDAS

Bien decía aquel chino tan sabio; bien lo dijo pesando razones: —Siempre igual. En las tumbas de Oriente comidas mortuorias los deudos disponen. Y el varón de Occidente que dice: ¿Pensáis que los muertos las comen? Entretanto en las tumbas cristianas rosas, nardos, violetas, malvones. Y el buen oriental que interroga: ¿Es que huelen los muertos las flores?

¡Siempre igual! En dos almas partida, cuando menos, el alma del hombre.

LA LITERATURA FEMENINA EN FRANCIA

Por Elena PONIATOWSKA

REALMENTE, Francia está llena de pequeños monstruos. Hace dos meses uno de ellos, Françoise Sagan estrelló su coche en una de las múltiples carreteras de los suburbios de París. Este choque sensacional y muy apropiado le valió una publicidad gratuita en todos los diarios del mundo. Supimos que su perro, un enorme policía, había vigilado de día y de noche la entrada de su cuarto de hospital y que su hermano no la había abandonado un solo instante... De paso nos dijeron que la nueva novela de la señorita Sagan, que no tiene título aún, vale actualmente cuarenta millones de francos, y antes de publicarla, Julliard, el editor que se ha enriquecido con la explotación constante de los monstruos, cedió sus derechos a una importante compañía cinematográfica francesa... Cuando vi, hace dos años, a Françoise Sagan, me dijo: "Quand j'ai le cafard je prends ma jaguar et je fais de la vitesse"... Entonces no tenía más que un jaguar. Ahora tiene cinco cochecitos sport, pero sigue con el mismo "spleen" de cafés y humo, de largas pláticas con intelectuales lánguidos y desvalidos; con existencialistas que hace mucho ya no creen en el existencialismo...

Françoise Mallet Lilar, o Jorris, cuyo último libro (*Les mensonges*) es sencilla y llanamente malo, cree en las brujas y en los gnomos y ella misma parece una gárgola en las góticas catedrales de Francia. Sus primeros dos libros fueron consagrados por la crítica (*Le Rempart des Béguines* y *La Chambre Rouge*), pero su último libro nos muestra que la escritora, al igual que la señorita Sagan, se repite, insiste en el mismo tema, sin el entusiasmo y el soplo lírico de los primeros volúmenes. Pero hablemos de Françoise Sagan...

Quizá lo más notorio de Françoise Sagan sea ese modo lacónico de contestar preguntas y esa ausencia total de amaneramientos... No quiere producir efecto alguno... No. Ni siquiera el de la niña abrumada por su éxito. No le quiere caer bien a nadie y que "allá los periodistas o los críticos digan lo que ellos quieran"... Y, sin embargo, su sala es un camerino de vedette. Todos los jueves, la señorita Sagan recibe a la prensa y a los fotógrafos. El jueves que fuimos había un señor del "Life" y otros de "Paris Presse" que la retrataron en diversas poses, sentada frente a su máquina de escribir. La interrogan demasiado, la fotografían demasiado y la pobrecita se ha rendido ya a ese gran tropel de caballos llamado éxito... La invitan a comidas donde todos la escudriñan; las madres de familia se azoran de que las niñas de dieciocho años sepan tantas cosas; los críticos y los escritores quieren lanzarla en largas discusiones sobre la moral o los sentimientos adversos, tratando de enderezar lo que creen equivocado... La psicoanalizan para conocer el fondo de su extraño y precoz pensamiento... Dentro de poco, las casas de moda le pedirán que modele suéteres y trajes de baño. Las grandes marcas de pasta dentífrica la retratarán en su cuarto de baño, lavando sus dientes pa-rejos con el producto que quieran anun-

ciar. Y nadie sabe hasta qué punto le guste a Françoise Sagan este éxito magnífico y cansado... Por eso creo que su último choque tan aparatoso (porque manejar como ella lo hace es casi una forma de suicidio) es en cierto modo un poco el querer eludir la vida, el éxito que la abruma, y los temas tan desesperantes que trata en sus novelas.

En Francia ha surgido un movimiento de jóvenes que escriben cosas atroces (digo atroces en el sentido social, y porque la juventud normalmente implica una



F. Sagan— "no tiene lema de vida"

gran confianza y un gran amor por la vida, que ellos no poseen) integrado por Françoise Mallet (autora del *Rempart des Béguines* y *les Mensonges*) y cuyo caso más extraordinario es sin duda el de Françoise Sagan. Julliard es el editor de toda esta juventud que recibió la vida sin saber todavía utilizarla; y que ahora la lleva en sus manos como una carga demasiado pesada, dura e inexorable. Niños que sacan partido sin pudor de los sentimientos humanos porque los han conocido demasiado pronto. No sé hasta qué punto sea auténtico escribir cosas terribles. Me parece más auténtico hacerlas y no sacar de ellas ni gloria ni partido, pero esto es tan sólo una idea. El cultivo de las bajezas humanas y su confesión ha sido considerado siempre como un tema vital. Françoise Sagan posee un don natural: el estilo. Y a los franceses les impresiona enormemente y con absoluta razón, esa cosa llamada *Le Style*. En Francia, un libro bien construido, escrito en "*un beau français*", en un buen francés, en un idioma bello y sonoro v

clásico, gana el setenta por ciento de la admiración de los lectores. ¡Qué estilo!, exclaman entusiasmados. Después viene la poesía, el encanto, la magnitud del tema, la sutileza con que se describe cada objeto o cada situación. Y la profundidad del pensamiento. Pero ante todo hay que saber escribir. Conocer el idioma y sacar de cada palabra la mayor savia y el sentido más exacto. Obtener del lenguaje los máximos rendimientos. Ese amor de Francia hacia su lenguaje es algo que deja boquiabierto al visitante. Ese respeto inmenso, esa veneración latente por la Academia de la Lengua, es algo digno de meditar. Cada sillón de la Academia Francesa es acariciado, deseado en secreto y también en voz alta, codiciado por muchos ojos y por muchas manos que escriben febrilmente todas las noches para adquirir un buen estilo. Pero el amor de Francia por su idioma es milenario y viene desde Voltaire, desde Corneille, desde Racine, Malherbe y Boileau. En recepciones y en muchas reuniones se habla con la lengua de Molière. Existen las mismas frases agrias y dulces, los mismos cumplidos un poco irónicos, las mismas alabanzas a doble sentido, las largas tiradas de explicaciones no requeridas, las intrigas, el interés o la indiferencia. Perdurarán hasta el fin de los siglos, por su admirable elaboración, los cortesos y emponzoñados diálogos femeninos. Y todos se esmeran por hablar del mejor modo posible, con las frases mejor construidas y los calificativos más apropiados.

¿Y Françoise Sagan? Françoise Sagan escribe el más clásico y puro francés. Pero hablemos de la mujer, de la niña. y después conoceremos a la escritora. La escritora es delgada y sonríe poco. Más que andar, resbala con pasos menudos al lugar deseado. Se sienta y tiene unas piernas muy largas y bonitas. Pero no es alta. Se viste casi siempre con faldas y suéteres, zapatos de tacón alto, y no le pregunté lo que comía porque un periodista norteamericano lo estaba haciendo y come igual que nosotros. Sus autores favoritos son Proust y Stendhal y nada más. No le gustan los objetos chinos. (Tiene razón. Esos perros de porcelana azul con cara de dragones son muy feos). Pero le encanta el mar. Admite que el existencialismo es una filosofía muy interesante, pero ella no es existencialista. Lo que más le gusta hacer por el momento es tomar café. No, no cambiaría su vida por nada del mundo. Su vida anterior no es diferente a su vida actual. Tan sólo tiene más posibilidades de desarrollo que antes ¿Su pintor preferido? Picasso. No le gusta el cine sino para ver la dirección. Los actores no le llaman la atención. Le encanta viajar y no tiene lema en la vida. En mayo de 1954, recibió el gran premio de los Críticos y sus dos libros se traducen en dieciséis idiomas. Ninguno de sus libros es biográfico. Su próxima novela, vale ya cuarenta millones de francos, y todavía no tiene título. ¿Su flor preferida? La orquídea. (¡Fuchi!). ¿Su ideal de felicidad terrestre? (Me mira extrañada). ¿Un marido? ¿Niños? (Asombro total) ¿Niños sin marido? ¿Marido sin niños? Nada le apetece. ¿Está contenta ahora con su éxito? Sí. Pero ha enflaquecido mucho. Françoise Sagan es hosca. Creo que tiene miedo de que la hieran y, sin embargo, toda Francia se ha puesto de acuerdo para decir que es una gran escritora, y jamás se ha hecho sobre ella artículo pernicioso o denigrante. Pero ella, como



F. Mallet— "rehuye toda publicidad"

toda la gente joven, no tiene la diplomacia de la edad y de la experiencia y se repliega sobre sí misma, en esa actitud actual de las muchachas europeas que en vez de dirigirse a los demás y creer en su benevolencia, tienen un ademán asustado, un imprevisto: "Déjenme sola".

Tampoco es visible en su rostro la alegría del gran éxito, aunque sí siente satisfacción interior. Nada revela en ella el entusiasmo propio de la gente joven, y aunque la tragedia de su novela le es ajena, pesa sobre sus hombros de niña flaca. Françoise Sagan es, sin duda, la gran escritora del futuro, la Colette y la Simone de Beauvoir, todo en una que logrará lo que pocas mujeres logran en la literatura. Pero por el momento, y en ese jueves especial de entrevista, era sólo una potranca delgada y puntiaguda, sobre la cual habían ensillado la dura carga de la gloria y del triunfo.

Junto con Françoise Sagan, Françoise Mallet es la autora joven que más revuelo ha causado en París... Su primer libro, *Le rempart des Béguines*, escrito cuando tenía ella veinte años, es asombroso de

fuerza y de inflexible dureza... Al ver el libro tan sólo se puede exclamar: "Es imposible que un libro tan atroz y tan bien escrito haya surgido de una mente de veinte años"... El *Rempart des Béguines* lleva ya 825 mil ejemplares vendidos y ha conocido las mejores críticas y el aprecio de todos los medios literarios e intelectuales. Y sin embargo, mientras Françoise Sagan es la vedette de la literatura francesa, la escritora que se compra jaguares y Aston-Martins y va a los Estados Unidos invitada por la prensa americana, Françoise Mallet rehuye toda publicidad, o mejor dicho, tan sólo accede cuando su editor Julliard se lo pide (casi, casi de rodillas)... Y esta indiferencia a la publicidad no es una pose o un truco a lo Greta Garbo... Es realmente auténtico en la escritora Françoise Mallet... Al respecto, le hicimos la siguiente pregunta:

—¿Cree usted que un escritor necesite cultivar su propia popularidad (cocteles, entrevistas, visitas, relaciones con otros escritores)?

—No, no lo creo, al menos en lo que se refiere a lo moral. Quiero decir que no creo que las visitas, las relaciones con otros escritores y el intercambio de ideas, sean útiles a la formación moral del escritor. Sólo es útil en lo inmediato, y casi diría yo, para pequeñas operaciones de finanzas... Casi todos los escritores somos pobres y todos necesitamos que periódicos o libreros soliciten de nosotros artículos o textos varios para revistas o diarios.

Personalmente nunca he escrito un solo texto corto que podría insertarse en una revista, pero sé que a ello recurren escritores necesitados. El exceso de publicidad alrededor de un libro (no la publicidad que hacen los demás sino la publicidad propia) siempre me ha parecido una falta ética muy grande, y casi diría yo de irrespeto por la literatura... Casi, casi, reduciría yo su pregunta a: "¿Necesita un escritor dinero?... Y entonces le contestaría yo sin más: "Sí..."

Françoise Mallet tiene el pelo larguísimo en cola de caballo. Y los ojos azules muy claros... Ahora está casada con un pintor y nació en Anvers, Flandre, el 6 de junio de 1930... Es decir que ahora ya tiene veintisiete años... y un niño guero de seis años... Su marido, Alain

Joxe, ha cubierto las paredes de su departamento de la calle Royer Collard con una infinidad de cuadros, de retratos, lo que le da un aspecto muy artístico... Alain Joxe también es historiador... Los dos llevan una vida completamente dedicada a su labor artística... "Fíjese, señorita, nos dice Françoise Mallet, otra de las razones por las que nunca vamos a cocteles y por las que no conozco a nadie desde el punto de vista social, es que soy muy huraña y, como trabajo mucho en la mañana, necesito acostarme muy temprano. Siempre me viene la inspiración a las siete de la mañana. Y me dura hasta las once y treinta... Y después me agoto y no puedo seguir adelante... Siempre escribo a mano y luego lo paso en limpio a máquina... ¿Mi defecto de escritora, o con lo que más tengo que luchar? Es con la abundancia... Me meto siempre en una cantidad de detalles que juzgo esenciales y luego no lo son... Para escribir una novela, hay que suprimir y eliminar... Cuanto más se elimina, cuanto más se evitan repeticiones o redundancias, más fuerza y más claridad adquiere el texto... Y yo no me sé separar de ciertas frases... Y escribo y escribo y escribo, cosas que después tendré que tachar ineludiblemente. Y luego me cuesta un trabajo atroz ponerle un título a mi novela... Soy muy puntual, sobre todo en épocas de trabajo... Siempre me acuesto a las ocho para estar al pie del cañón a las seis de la mañana, lista para trabajar a las siete. Cuando tenía 17 años escribí en Bruselas un volumen de poemas, pero para mí, no para que se publicaran... Como lo ve usted, soy mal tema y poca presa para una entrevistadora."

Pero no por eso nos damos por vencidas. Tenemos una serie de preguntas que hacerle a la escritora y no se quedarán en nuestro bolsillo. Hay en Françoise Mallet una conciencia profesional tan grande, un amor hacia su labor, hacia su arte, *escribir*, tan profundo y tan grave, que aunque ella no lo quiera, su actitud es esencialmente la de una escritora... Y la tenemos que someter a un interrogatorio escrupuloso...

En primer lugar, hablemos de su libro, escrito en primera persona. La narradora del *Rempart des Béguines* (título que no sabemos traducir al español) es una joven de quince años, y el misterio que rodea el lazo de su padre viudo con una extranjera: Tamara, la intriga y la inquieta. Un día encuentra a esa mujer, y la niña cae bajo su encanto. La autora, que tan sólo contaba con veinte años cuando se publicó el libro, da pruebas de una fuerza, de un tacto y una maestría en la descripción de las escenas más inesperadas. Los críticos se han unido para declararla y colocarla en el primer lugar de las novelistas de su generación. *Recámara Roja* es una secuencia del *Rempart des Béguines*. La narradora se enamora de un hombre muchísimo más grande que ella, hombre que no quiere renunciar jamás al personaje cínico que él mismo se ha impuesto. Esta novela, de una moral más que cristiana, demuestra y refuerza todas las cualidades que hicieron del *Rempart des Béguines* un éxito completo.

Nosotros nos hemos quedado asombrados sobre todo, ante dos pensamientos de la señora Mallet. Uno de ellos es el hecho de que tan sólo le importa a la



"esa veneración latente por la Academia de la Lengua, es algo digno de meditarse"

escritora la victoria de los seres humanos... La victoria y la suficiencia, tanto en la maldad como en la bondad... Y esto nos parece extraño, ya que "el bien no siempre deja huella en el camino; el mal, en cambio, arrastra inevitablemente sus consecuencias"... Françoise Mallet estaba una vez en una iglesia en una misa de Gallo, en donde todas las señoras y las familias elegantes se habían instalado en los primeros bancos. Françoise Mallet está en contra de los pecados salvados, o salvaguardados, por el dinero o por el nivel social. En contra de los tibios que se agarran de la indulgencia de Dios para seguir en sus tibiezas. En contra de las actitudes, del falso honor y de la falsa nobleza. En contra de los que se pescan de su posición social para seguir en su pecado. Françoise Mallet no cree en un Dios dulce y misericordioso, del perdón, y no quiere doblar la cabeza. Dura, sola, nueva, intacta e inatacable no cae en la hipocresía y en lo farisaico... En la iglesia, en la elegante misa de Gallo, donde susurraban vestidos, pieles y elegantes misales, ella ha rezado: "Dios mío, no me perdone usted nada. No me deje parecerme a aquéllos. Iría hasta el fondo del corazón mismo del mal, antes que parecerme a aquéllos. No me perdone usted mis ofensas, porque yo jamás perdonaré ninguna. Déjeme entera y fuerte como lo soy, y si fallara yo en lo que quiero obtener de mí misma, castígueme tanto como esté en su poder, porque rehusaré siempre vuestra indulgencia..." No está por demás decir que la autora es orgullosa, y que no sabe que la verdadera fuerza se halla justamente en la indulgencia y en la dulzura... Pero continuemos nuestro cuestionario: Françoise Mallet, ¿a qué atribuye usted su éxito?

—Tan sólo llamo éxito el momento en que un autor, mirando tras sí, percibe que ha realizado la mayor parte de su obra, y que ha progresado constantemente hacia lo que quería expresar y que —incidentalmente— tiene la audiencia del público... Ve usted que me doy muchos años de trabajo antes de llegar a lo que se llama un éxito, antes de haber logrado lo que me propongo...

—¿Qué opina del movimiento de autores jóvenes, al cual pertenece, editados por Julliard?... ¿Le gusta este éxito desmesurado?

—Encuentro todos estos éxitos prematuros muy peligrosos para autores jóvenes que muchas veces podrían dar más, dar algo mejor aún, y cuya vida de escritor se ve truncada por todo el ruido hecho alrededor de su primera obra. Después de un éxito sensacional, todos quieren producir, escribir en masa, y dentro de la cantidad, se pierde la calidad...

—Personalmente, ¿por qué escribe usted?

—Escribo porque creo sinceramente que es la cosa para la cual tengo la mayor facilidad y las mejores dotes... Además, he escrito siempre. A los doce años, ya escribía novelas...

—¿Pero cree usted que es valioso escribir, como un deporte para el cual se tiene facilidad, o cree usted en los escritores que tienen un "mensaje que comunicarles a los hombres"?

—A la edad de doce años, escribía yo de seguro por escribir, pero tampoco creo que tenía un mensaje que comunicarles a los hombres... Después, nunca he pensado en "escribir" en ese aspecto. No quiero a las gentes que saborean su trabajo, tanto en literatura como en car-

nicería. El trabajo bien hecho es ya un "mensaje" en sí. Y si un autor tiene una concepción de la vida original que transmitir, tanto mejor...

—¿Puede usted traerme un retrato moral de su persona?

—Soy "flamande" y por consecuencia, bastante ordenada y busco siempre la limpieza y la abundancia, los colores y las materias. Soy un poquito violenta, a veces insociable y muchas veces desagradable... Sufro en las entrevistas... El defecto que más odio: la avaricia, la estrechez de espíritu. La cualidad que prefiero: la generosidad en todos los sentidos de la palabra... Cuando escribo, tan sólo pienso en la novela que llevo en la mente... Nunca pienso en lo futuro, en la bomba atómica y esas cosas. ¿Con qué me entretengo? Haciendo horribles muecas y organizando concursos con mi hijo, que también hace unas muecas dignas de consideración... Los dos vivimos en un mundo imaginario de fantasmas, muecas, y horribles caritas, y voces rarísimas... Me encantan los desfiles de carnaval con sus máscaras (los hay muy bellos en Flandes) los trajes de fantasía, y las "gargouilles" (a lo mejor por eso no tengo razón en no asistir a las reuniones literarias...) Me encanta contarme a mí misma, y contarle a mi niño, historias, de brujas en las que creo un poco. Pero me gusta también el mundo de la calle

y los personajes vivos... Pero es verdad que los quiero tan sólo para incorporarlos en historias...

Françoise Mallet y las gárgolas y las máscaras de horror de Carnaval, las quimeras que rondan con sus cuerpos deformes. Françoise Mallet y su espíritu medieval, duro y terrorífico, compuesto con actos inexorables de pureza y orgullo, espíritu lleno de fantasmagorías, de incongruentes enanos, elfos saltarines, caritas risueñas y diabólicas que se ven en las iglesias góticas. Françoise Mallet representa un espíritu extrañamente contradictorio. Es a la vez medieval y flamenco, hosca y dulce, llena de imaginaciones torturadas y grotescas, barrocas y fuera de nuestro siglo moderno. Trabaja como un artesano incansable, como uno de esos viejecitos con sus anteojos sobre la nariz, que se ven en los grabados de Daumier, y rehuye asimismo las consecuencias de su trabajo (éxito, popularidad) como aquella joven extraña que curaba gente a base de hierbas y pociones, joven embrujadora que tan bien describe George Sand en una de sus obras... En verdad, Françoise Mallet debería haber vivido en el siglo XIII. La imaginamos con una pluma larguísima, escribiendo sigilosamente con su cofia puntiaguda sobre la cabeza, encerrada en una torre, entre adustos y preciosos manuscritos enrollados.

AQUILES TRAGICO

Por Huberto BATIS

Al maestro Alfonso Reyes

UN PERSONAJE heroico, epopéyico, cuasi-divo, reflejo de una nacionalidad cantada para siempre, es el objeto de mis reflexiones. Concebido en boca de los hombres, sólo alcanzó a ser engendrado por la palabra de uno. Y al verlo, todos los demás lo reconocieron como genuino y se lo apropiaron: Aquiles.

La preocupación de su progenitor al darle vida fue conformarlo de acuerdo con la tradición exigente y nimia, con la ficción y el escenario de la creencia común, y, al mismo tiempo, hacerlo eternamente nuevo sin discordar del pensa-

miento antiguo. Aquel hombre —poeta— logró su propósito: el engendro resultó preciso y luminoso. Todos reconocieron en el producto, plasmado por fin, a aquel que entreveían en su propio pensamiento. Vivió Aquiles, pasó nuevas situaciones emotivas y se encadenó al juego y a la actuación de sus pasiones intensa y magistralmente. Como personaje realizó el ideal artístico griego: fue un compuesto de inteligencia y de energía, de razón práctica, de sentimiento del honor al cuidado del bien individual; hizo suyas, en el espíritu, las fogosas pasiones nacionales, y, en la carne, la perfección. Pero el triunfo mayor de Aquiles fue



"la grandeza de un hombre favorecido por los dioses"

elevantarlo a su artesano —fuera uno, fueran varios—; lo que, en opinión de Aristóteles, le valió ser Homero, con superioridad excelsa sobre los demás poetas, fue el trafique de la acción. Como consecuencia, gracias a esa progenie homérico-popular, Aquiles vivió con naturaleza tan simple, y su conflicto activo fue tan sencillo y tan majestuoso. El croquis de su comienzo responde al colorido chispeante de su culminación. Como clásico, Aquiles triunfa por su individualidad y su realeza de carácter. Nunca podrá ser catalogado por los formulistas, porque es hombre definido y propio en todo su valor. La historia querrá apropiárselo sabiendo que jamás logrará conseguirlo; su verdad moral alumbrará siempre por sí misma, sin necesidad de búsquedas, ni análisis, casi sin reflexión.

La épica se centraliza siempre en un hecho. Sin embargo, la guerra troyana es sólo el pretexto de la Iliada. La narración dependiente de los hechos es, por ejemplo, el alma de la Eneida, de la misma Odisea. Pero en el poema de Aquiles —*Aquileida*— querrían llamarlo algunos— el interés no está sujeto exclusivamente a los acontecimientos. No existe en él la preocupación de urdimbre y tramas que apresen al contemplador de Aquiles. No se usan enredos, traiciones, contrariedades sino como elementos de accidente, casi primitivos. La grandeza y sublimidad de un hombre favorecido de los dioses, con su trágica participación en el destino de dos pueblos, forman el primer plano de la escena; atrás, sólo como complemento, aparece la lucha de los dioses y los hombres pugnando por alcanzar sus intereses. El poema es sólo el último capítulo de la vida de Aquiles, antes de su epílogo; “*terminará el poema* —hace notar C. M. Bowra, *Tradition and design in the Iliad*— y aún la guerra estará indecisa”. Es, pues, el resultante de las pasiones del héroe lo único que importa en esta epopeya. Viene a ser algo más de lo definido por Voltaire en su limitación al género: “*un recitado en verso de aventuras heroicas*”. (*Ensayo sobre la poesía épica*.)

Aquiles surge entre el digladiar de brazos divinos y humanos, y su orgullosa belleza opaca la contienda. Se mueve Aquiles en su atmósfera pseudo divina, pseudo humana: cuando se muestra sereno es por la conciencia de su superioridad, por la melancolía de la muerte que sabe cercana; cuando inquieto, son la amistad-amor y el odio-enemistad los fuentes de su actividad humana; y siempre en su grandeza se perfila el Olimpo.

La pasión de Aquiles es la energía que dirige su amor: llámese amor a Patroclo, llámese odio a Agamemnón. Dante lo vio así: *Aquille, che per amore al fine combatteo*..., amistad y odio encontrados: ira contra amor, amor venciendo a la ira. Pasión enorme la suya, responsable de enormes acontecimientos. Influirá en el destino histórico, en la desgracia de Troya; desgarrará a la mujer Andrómaca, matará a Héctor el fatalista, a Patroclo el amigo; causará el castigo del amor de Paris y Helena, premio del victorioso; influirá en la decisión de los dioses, y le condenará a él mismo al llanto, al crimen, a la propia muerte. Por amar será culpable de ira salvaje; por haber amado recibirá dolor, y por haber sufrido por amor merecerá odiar con la violencia y la rabia con que lo hizo. Su pasión es sublime porque es fautora de grandezas.



“su trágica participación en el destino de dos pueblos”

Habrá que ver el desarrollo de la pasión de Aquiles:

Las naves helenas, ancladas frente a las costas troyanas, mecén la orgía afrodisiaca de los guerreros con las esclavas capturadas. Venidos a rescatar a la griega, se dan una tregua azorados por la belleza de las extranjerías. En una de las naves, el de los pies ligeros se recuesta, divertido por las gracias de Briseida *la de la faz gustosa*. Patroclo, el amigo, tañe su música monorítmica, sin definirse por el lamento o la canción. Mientras, la diosa Tetis sonríe ante la gozosa inactividad del hijo.

De pronto, el acaecer instiga el suceso: Agamemnón es obligado a restituir a Criseida, la hija del sacerdote troyano, elegida en el reparto del botín. Despechado, arrebatada a Aquiles la mujer con que le han premiado. Tetis obtiene de Zeus la promesa de que los griegos no triunfarán sobre Troya hasta que Aquiles se venga del ultraje. El despojado, con un desplante de orgullo, piensa en negarse a participar en el combate en tanto no se satisfaga su ira. A la vez irascible y moderado, con dignidad heroica, demuestra al rey su injusticia, y se promete un resarcimiento. Y ante la amenaza del enemigo, cargado de fuego, dispara el insulto:

150 *Y Aquiles el de los pies ligeros, con sombría y torva faz estaba mirándolo y decía:*
—¡Oh codicia, oh descaro! No sé cómo te escuchan
las tropas que conduces y a tus órdenes luchan.

157 *Mas por ti, el engreído, quisimos complacientes*
brindar a Menelao desquite en su decoro,
plegándonos, ¡oh cara de perro!, a tus deseos.
Andate pues con tiento y nunca amenaces
con quitarme la honra que me dan los aqueos
ni el pago merecido.

170 *De esta vuelvo a Ftia, que con mucho prefiero*
zarpar rumbo a la patria en mi corvo velero,
a servir tu soberbia, y no hay gloria ninguna
en que a mi costa medres y acrezcas tu fortuna.

(R. I Traducción de A. Reyes.)

El ultraje se ha ensartado en su ánimo irascible, y ahí se quedará fijo. El, invulnerable a los dardos, ha sido herido de injuria. La leyenda aporta un hecho: Agamemnón, acrecentando la injusticia,

atribuye a cobardía su dignidad. Entonces la ira se desborda: ya saca la rabiosa espada, mas el cielo le ataja el brazo, y Palas Atenea logra calmarlo. Homero sondea admirablemente la profundidad de la herida: nada dará mejor la idea de la energía de Aquiles que la calma aparente con que se deja arrebatar a Briseida, una vez que ha decidido la venganza. Gravemente, causando turbación en los heraldos de Agamemnón que esperaban resistencia, dice triunfante:

332 —¡Salud, gente de Zeus, mensajeros humanos!
Venid, no es culpa vuestra, si vuestro soberano
por Briseida os envía. ¡Patroclo, hazla salir
tú el de estirpe de Zeus, y entrégala en sus manos!
Y ante los bienhadados dioses sedme testigos,
y ante todos los hombres y el rey desalentado
si al hora del desastre quiere contar conmigo.

(R. I Idem.)

Pero, en seguida, consciente de su valor justo, pues que si él falta nada podrán los aliados aqueos, fulmina su negativa a continuar luchando. No se irá a Grecia, pero su presencia será pasiva y su continente grave. No hay derecho a calificar de enfermiza esta venganza en el Aquiles agredido, porque no se convierte en agresor por respeto a las circunstancias y al rango del contrario.

En la segunda escena, siguiendo la cólera de Aquiles, encontramos la misma grandeza de ánimo y la furia duplicada. El Aquiles de la *Embajada* olvida la aparente debilidad del de la *Disputa*. Somos espectadores de un contraste sorprendente: la noble cortésia del recibimiento que hace a los enviados de Agamemnón, se estrella un instante después con la pasión exasperada a las primeras palabras. Arrogancia benévola al aceptarlos, colérico recuerdo de la injusticia. Todas las fuerzas de su naturaleza se sublevan alrededor del centro que domina su pensamiento. Cuando Agamemnón le devuelve su honra se muestra inflexible. Ni la voz de Fénix, su nutricio, logra debilitar su negativa. Aquiles se imagina sentado en el puente de su *negra nave*, rodeado de sus hombres, presenciando con Patroclo la derrota de las huestes de su ofensor. Ve las demás naves incendiadas, y las arenas de la playa enrojecer de sangre, y

se regocija con placer sádico-masquista, ya que la derrota de los griegos no dejaría de derrotarlo a él mismo. Es el segundo paso en la tragedia. Homero no deja que su héroe abandone su resentimiento a la primera oportunidad. Para hacerlo salir de su obstinación se necesita más que una Briseida, más que un Agamemnon con toda su realeza humillado, más que una posible derrota a sus compañeros de armas, más que el deseo de gloriosas honras militares: sólo Patroclo, el amigo, el amor al que le han matado podrá hacerle cambiar la dirección de su cólera. La tragedia moral se ahonda con este despreciar las satisfacciones que pretende hacer el soberano, con este rechazar las súplicas de los amigos. Parece que Aquiles se apartara de su camino; llega a faltar al respeto debido a los dioses.

Los aqueos obtienen nuevos triunfos. Por un momento parece que los dioses están otra vez con ellos, como queriendo premiar la buena voluntad de Agamemnon en volver a la amistad de Aquiles; como queriendo castigar la insolencia de éste. Pero Zeus está decidido a cumplir su promesa a Tetis: la gloria de su hijo quedará en pie, y su honor quedará sin mancha. Agamemnon es herido de flecha y le traen a las naves. Zeus aparta la vista del campo de batalla para no arrepentirse de su promesa; se distrae en el amor, momento que aprovecha Posidón para venir secretamente a ayudar a los desfavorecidos. El padre de los dioses se duerme, pero al despertar sólo Ajax queda defendiendo las naves de las teas incendiarias de Héctor, y viene a ayudarlo. Patroclo se decide a combatir; Aquiles mismo le ayuda a prepararse al combate, le presta su armadura, exhorta a sus mirmidones a que le acompañen, pero él se queda aferrado a su ira. Los dioses no escuchan la oración por el amigo: Héctor le acribilla y se lleva la armadura de Aquiles como trofeo.

El dolor de la pérdida enfurece a Aquiles, la cólera le vuelve loco y le acicatea a ir a retar a Héctor en combate. La violencia le lleva a una degradación, sólo la venganza le arrastra al combate contra la inocencia: mata a Licón indefenso y le rehúsa sepultura. La conmoción ha revuelto hasta la última profundidad de su espíritu, y saca a relucir nuevos y maravillosos elementos de su carácter: su valor, su confianza en sí mismo, su resolución inquebrantable ante el destino, y sobre todo, su sacrificio ardiente al sentimiento, que le es como una religión. No es esto algo nuevo: es el mismo odio al enemigo y el mismo amor al amigo con una nueva tonalidad apasionada. Aparece hambriento en el combate, casi salvaje: no sabe de compasión. Hace huir a Héctor alrededor de las murallas, le mata, y aún no calma su furia. Permite a las huestes ultrajar el cadáver del troyano, y él mismo, a la vista de la esposa que todo lo contempla desde la muralla, ata el cuerpo a su carro y lo arrastra fustigando despiadadamente a los caballos. Pretenderá echar los despojos a los perros... pero los dioses le previenen.

Aquiles ha vengado al amigo a costa de un alto precio: lo que podría llamar ser su heroica caballerosidad tantas veces demostrada en el combate. Sacrifica a los rehenes como víctimas de sacrificio sobre el ara donde Patroclo va a ser consumido. Pero nadie le ha ayudado a salir de su exasperación, nadie le ha

tendido la mano para volver en sí de su dolor. La tragedia está repleta y no puede estallar: es inmensa porque no puede satisfacer al vengador. Se ha quedado sin amigo, está descontento de todo, y se ha declarado la guerra a sí mismo. Silencioso y férreo dirige las exequias de Patroclo hasta que la ternura le gana la voluntad:

"Regadas de lágrimas quedaron las arenas y las armaduras de todos los guerreros; Aquiles comenzó el funeral lamento poniendo las manos homicidas sobre el pecho del difunto: —¡Alégrate porque te he cumplido todas las venganzas que te prometiera!... Lograron arrastrarlo hasta la tienda de Agamemnon por ver si lo graban quitarle las manchas de sangre y polvo, pero él se negó, mientras no pusiera el cadáver en la pira, no levantara el túmulo y no se cortara la cabellera en señal del gran pesar que jamás sentiría en su vida. Y fuese a gemir a orillas del estruendoso mar, donde no tardó en vencerle el sueño: entonces vino el misero Patroclo a reclamarle: —Duermes y me olvidas. Entiérrame cuanto antes para que pueda pasar las puertas del Orco y entrar en el Hades. Nunca más volveremos a charlar de los amigos separadamente. Te encargo que no dejes mandado sepultar tus huesos lejos de los míos... Quiso Aquiles abrazarle, pero Patroclo se alejó dando alaridos: dispóse cual si fuese humo. Como solloza un padre quemando los huesos de su hijo recién casado, así sollozaba Aquiles arrastrándose en torno de la pira, gimiendo sin cesar..."

(R. XXIII. Traducción publicada por la UNAM)

La cólera amaina, opacada por el dolor, desahogada por las lágrimas. Homero

no quiso dejarlo en ese abismo, y así como se sirvió de él para poner la fuerza de una sola pasión de modo que apareciese todo el hombre, así ahora le ayuda a regenerarse.

En el último acto, antes que caiga el telón sobre el Aquiles de la Iliada, éste se vuelve en sí mismo: entrega el cuerpo de Héctor a los troyanos, que ha quedado intacto, preservado por los dioses; concede una tregua para que se le puedan hacer honrosos funerales. Ha vuelto a la integridad de su nobleza. Por una última vez Homero empuja a su hombre a una situación tentadora, su progenitor se le vuelve a Aquiles demonio: lo mueve a matar aun al viejo Priamo cuando viene a recoger el cadáver de su hijo. Pero Aquiles se acrisola: el recuerdo de su anciano padre le defiende contra la insidia de la tentación; pronto se muestra considerado y caballeroso.

El amor a los suyos destruye el odio a los que no lo son. Con esto Aquiles vence a Aquiles, Aquiles es ya otra vez Aquiles. Ha matado la pasión y la ha enterrado sin funerales al permitir a los troyanos las exequias de Héctor. Su cólera ha pasado y sólo se promete ahora el triunfo guerrero sobre Troya. Termina aquí de actuar, con estas notas de paz, casi de purificación, al renacer a sí mismo. Es el Aquiles de la intensa profundidad humana, asociado a la verdad del sentimiento y de la imaginación.

CARTA DE INGLATERRA

Por Irene NICHOLSON

LA LABOR del Consejo de Artes de la Gran Bretaña culminó en el mes de abril con cuatro exposiciones que auspició en Londres. En la sede del propio Consejo se exhiben los dibujos de Ingres y las cerámicas de Picasso; en la Galería Tate se exponen las pinturas del Museo Guggenheim de Nueva York; y en los salones de la calle Suffolk, una colección del Museo de Arte Moderno de París. Parece, pues, el momento oportuno de hacer un balance de lo que a través de la labor del Consejo se ha podido apreciar este año en el campo de las artes plásticas.

El verano pasado se exhibieron *Cinuenta Años del Arte Gráfico* de Picasso. Después los dibujos de Jean François Millet. ¡No podía haberse ofrecido un contraste más grande! En seguida exhibió los cuadros de Gaudier-Brzseka y del pintor romántico inglés Samuel Palmer, y de otros de su círculo, como William Blake.

De Picasso a Picasso se observa la vuelta de un siglo, más o menos, y la primera impresión que uno recibe de estas pinturas es el alto grado de eclecticismo del arte moderno, que tiene en Picasso el ejemplo supremo del espíritu proteico. El período moderno no tiene estilo; participa de todos los estilos. Y esto es el resultado lógico de la facilidad con que actualmente se pueden reproducir y distribuir las obras de arte de todas las épocas. André Malraux ha tratado extensamente este punto, como también el alcance de sus consecuencias. En el dominio del arte, la fácil reproducción de las obras maestras ha dado lugar al mismo

fenómeno que inquieta a los ecólogos. Encuentran éstos que, a causa de las fáciles comunicaciones del mundo moderno, se introducen accidentalmente nuevas especies ahí donde no corresponden, y donde pueden causar grandes estragos. Asimismo, el artista moderno recurre en busca de temas o de estilos a Egipto o a la isla de Pascua, a la Francia medieval o a Italia renacentista, al África o al México prehispánico. En manos de un artista como Picasso, el eclecticismo puede producir una nueva vitalidad, una nueva



—Boston Museum of fine Arts
Millet— "una obra debiera ser entera"



—Southampton Art Gallery
Gaudier— "es el estilo del bosque"

energía; pero puede, también, ser causante de infinita superficialidad. El propio Picasso es un ejemplo de esto, de concentrarse en la técnica con detrimento de lo que el artista quiere expresar. Uno de los factores más importantes que causan esta superficialidad es justamente el haberlos familiarizado tanto con las reproducciones de las obras de arte al extremo que, aun visitando museos de vez en cuando, tenemos los ojos acostumbrados al acabado maquinal de los impresos y las tarjetas postales. El hecho es que sentimos un *shock* al ver lo real, la pintura aplicada rasgo por rasgo, en esa lucha humana que se libra entre la mano y la visión. Comenzamos a *preferir* la reproducción, porque es más "perfecta", y no nos produce aquel incómodo sentimiento que nos recuerda que un verdadero artista jamás puede "tomar" por el camino más fácil.

Tal vez nunca se haya dado un técnico mayor que Picasso; quizás ni el mismo Leonardo abarcase tanto. Y hay quienes le siguen, comparsas en el virtuosismo: uno de ellos es Diego Rivera. Señal de los tiempos es que un artista llegue a ser un magnífico *doodler*, lo que no implica un menosprecio del arte del *doodling*. Al crear un retrato, Picasso puede advertir que una sombra bajo del ojo no tiene por qué ser únicamente una sombra, sino que puede convertirse en un agradable diseño con existencia propia. Entonces sacará el diseño fuera de su contextura por completo, y lo elaborará en una de esas deliciosas abstracciones. Y así, por el estilo. Picasso ama la línea y consigue que su lápiz le obedezca tierna, audaz, tosca o delicadamente, según sea lo que quiere. Pero produce la impresión de un atleta, de un niño precoz capaz de hacer filigranas con patines de hielo, salvar vallas en una carrera olímpica, bailar, y hasta jugar hábilmente con un yo-yo, pero que no ha comenzado siquiera a tener en cuenta las profundidades a que pueden llegar sus diseños. Si tan sólo tuviese el poder de sentir la creación que es el diseño en sí, como lo sintiera Van Gogh; si tan sólo pudiese penetrar en la vida humana, que es lo que más caracteriza a Rembrandt, ¡qué artista tendríamos!

Siendo el genio que es, Picasso refleja la época en que vive; la claridad con que lo hace se ve en las exposiciones de París y Nueva York. Por ejemplo, la de París contiene todos los estilos posibles, del abstracto al realista, del surrealista al expresionista. Los artistas jóvenes de hoy en día "andan" al garete en busca de un estilo, pero no encuentran nada que les sea propio. Y siempre recurren al mismo grupo de nombres: Picasso, Braque, Rouault, Chagall. La Colección Guggenheim produce la misma impresión de artistas al garete, y los cuadros que sobresalen son uno de Cézanne (retrato de *El relojero*, en el que puede verse toda la vida del hombre), dos de los primeros Seurats que parecen empapados de sol, y un Bonnard de tono sutil. Pero ninguno de los estilos que pintan los artistas más jóvenes y menos conocidos está totalmente en bancarota; sin embargo, ninguno de ellos parece habitar en su época, como lo hizo el romanticismo en el siglo XIX, o el clasicismo en la época anterior. En todas las técnicas que emplea la nueva generación se advierte la influencia de los nuevos materiales, la velocidad, la invención científica; el estilo, sin embargo, es asunto mucho más profundo. Y estilo no hay. Podemos arrellanarnos en un sillón, cruzar las piernas o erguirnos como un Faraón, o reclinarnos igual que Madame Recamier...

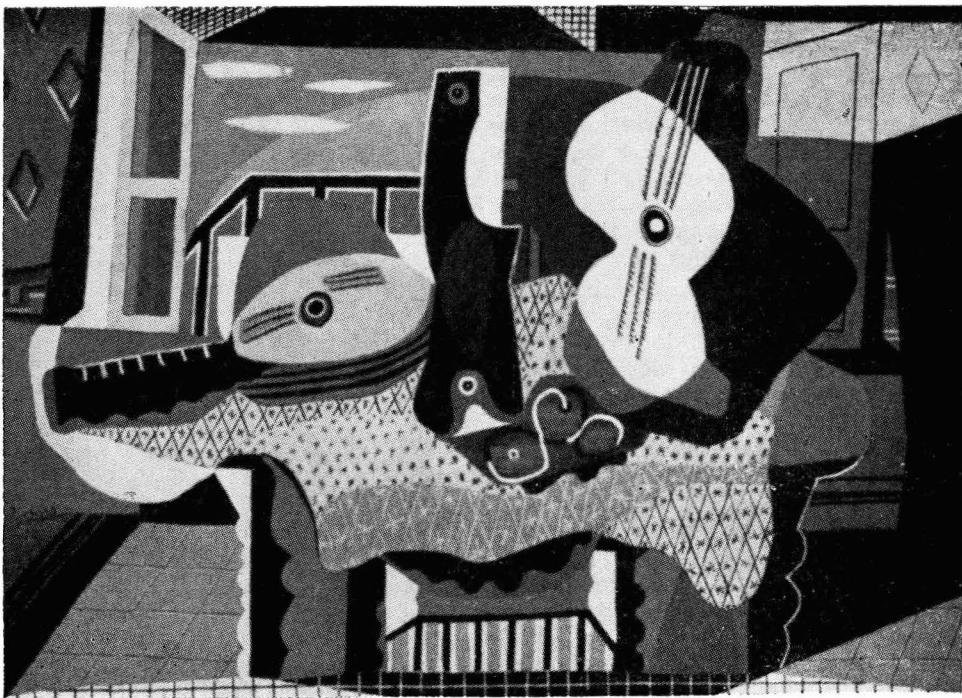
Entenderemos mejor lo que esto significa si echamos un vistazo hacia atrás, de Picasso a Recamier. Ultimamente la fama de Millet se ha visto perjudicada porque sus cuadros más conocidos son los peores y los más sentimentales: el *Angelus*, *Le Semeur*. El Consejo de Artes nos permite ahora estudiar y apreciar sus dibujos, y ellos revelan a un artista fuerte, y con conciencia de su fuerza. En cambio, el sentido de la forma en sus pinturas está menguado por una actitud sentimental hacia el campesino, y por ciertos trucos vulgares, como una manera especial de inclinar la cabeza, y varios otros con los que quisiera despertar compasión hacia los pobres que retrata. Sus dibujos son más honrados, y están más de acuerdo con su propio credo de lo que debiera ser una obra de arte. Este

credo es lo que le da un estilo, en el más amplio sentido de la palabra, algo que los artistas modernos no tienen. Dice Millet: "Quisiera hacer constar algunas de las cosas en que creo, y que trato de poner en claro en todo lo que hago: que las cosas no parecen haber sido puestas juntas al azar, ni para el momento, sino que entre ellas existe una conexión innata y necesaria. Quiero que la gente que pinto parezca por entero dedicada a la posición que ocupa, que le fuese del todo imposible pensar que pudieran ser otra cosa de lo que son. Una obra debiera ser entera, de una sola pieza, y las gentes y las cosas debieran estar ahí con un fin. Quiero decir lo que es menester decir, y decirlo con sencillez y energía... y confieso los horrores más grandes, superficialidad (por brillante que sea) y rellenos."

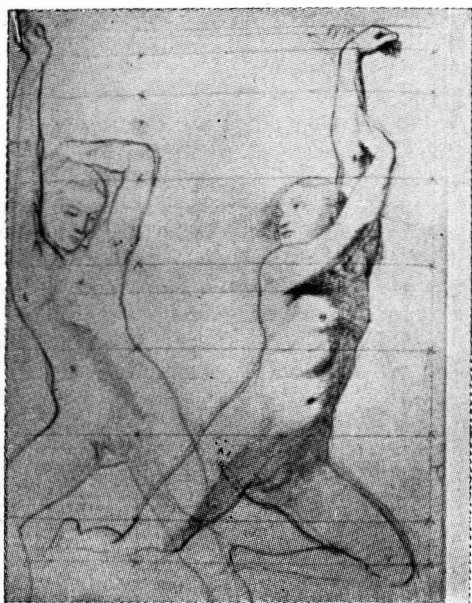
En sus dibujos, que son estudios para *Le Semeur* y *Les Glaneuses*, logra exactamente lo que se propone; y manteniendo su propósito siempre a la vista, alcanza un *estilo* que se reconoce inmediatamente en su trabajo, en cada línea, en cada rasgo.

Los árboles, nubes, campesinos y aldeanos que aparecen en los atestados paisajes de Samuel Palmer, "no parecen haber sido puestos juntos al azar, sino que entre ellos existe una conexión innata y necesaria". En un principio parecen deliciosas escenas pastorales sin ninguna profundidad. Pero al mirarlos más atentamente se ve que este artista parece haber pintado las moléculas mismas de las hojas, tan concentrada estaba su visión. A primera vista parece muy tranquilo, pero está tan lleno de un ardiente misticismo como su amigo Blake. Sigue la tradición de los paisajistas ingleses únicamente en cuanto a temas. Es más violento que Constable, más vuelto "hacia sí" que Turner y más altamente cargado que Gainsborough en cuanto al humor de sus paisajes.

Lo que le da a Palmer estilo es su concentración; a la vez, su estilo le es inequívocamente propio. Palmer pintó el arbolismo de los árboles, así como Gaudier-Brzka dibujó el animalismo de los animales. Y no es cosa del azar que este Gaudier, francés, de simpatías eslavas,



Guggenheim Museum, New York
Picasso— "se concentra en la técnica"



Ingres— "poca imaginación"

M U S I C A

DISCOS Y PARTITURAS RECIENTES

Por Jesús BAL y GAY

POR MEDIO de dos discos, patrocinados por la UNESCO,¹ que acaban de llegar a México, entramos en contacto con la realidad sonora de la "música concreta", un nuevo experimento que deja chiquitos a los de aquellos compositores que hace ya bastantes años se dedicaron a explorar un mundo sonoro en el que los ruidos aspiraban a la condición musical que hasta entonces sólo a los sonidos se les había reconocido.

En realidad, las pretensiones de la "música concreta" parecen ser, a veces, de signo contrario a aquellos experimentos. Porque se diría que es el sonido el que aspira a convertirse en ruido. Por ejemplo, hay una pieza en el primero de estos discos que está constituida con una melodía tocada en una flauta indígena mexicana de seis agujeros. Pero son de tal especie las manipulaciones a que se la somete, tales las vicisitudes por que atraviesa, que llega un momento en que los sonidos originales pierden su ser para convertirse en lo que estamos tentados a denominar una música onírica. Lo mismo sucede con el piano en otra de las piezas del mismo disco. Aquello ya no es un piano, sino un clavicémbalo que no es clavicémbalo, unas campanas que no son campanas y, finalmente, un instrumento de percusión que tan pronto parece un tambor como un *wood-block*. El sonido se ha momificado. Y digo "momificado" a falta de una imagen más precisa, porque en realidad los cuerpos momificados conservan su originaria apariencia, mientras que esos sonidos en nada se parecen a lo que eran en un principio; pero la impresión que producen es, de todos modos la de una carne que se ha endurecido, secado, que ha llegado al borde de la mineralización.

Eso está logrado, como toda la "música concreta", en los aparatos electrónicos con que cuentan las emisoras de radio, las casas grabadoras de discos, los laboratorios de sonido de las compañías cinematográficas y, sobre todo, con el aparato llamado "Phonogène" —"fonógeno", diremos en castellano—. Un sonido o ruido cualquiera, grabado en cinta magnetofónica, es susceptible de ser reproducido en sentido contrario al que tiene en la grabación, o a mayor o menor velocidad, o con más o con menos armónicos, "filtrado", en fin, de mil maneras, que es como dicen los concretistas. Así, por ejemplo, una nota dada por un piano. Esta, como todos sabemos, tiene un principio duro, de percusión, y luego sigue con una sonoridad suave que se va desvaneciendo paulatinamente. Ahora bien, si, una vez grabada, se la reproduce en sentido inverso, lo que oiremos será el *crescendo* de un sonido suave, apenas perceptible al principio, que acaba súbitamente, como cortado a pico, en una percusión seca. La sensación de vacío que ese final nos produce es mil veces más intensa que la del más dramático silencio beethoveniano. Análogamente, con tales aparatos se pueden lograr verdaderas "melodías de timbres" a base de un timbre dado cualquiera. Y lo que hemos visto que se hizo con la flauta o el piano, se puede hacer también con todos los demás instrumentos conocidos. Así, una trompeta corriente podrá convertirse en una "trompeta de percusión", ser musicalmente tan absurdo y fabuloso como lo es; zoológicamente, el unicornio. Y, con una pieza incluida en uno de estos discos, vemos que los vulgares ruidos de una locomotora pueden transfigurarse y resplandecer como sonidos.

fuese adoptado por Inglaterra y que viviera y trabajara en Inglaterra más tranquilamente que en Francia, pues Inglaterra siempre da albergue y nutre a místicos tan ortodoxos y solitarios como los que representan Palmer y Gaudier-Brzka. Por supuesto que otro de estos místicos fue Blake, y el poeta Traherne.

Los venados, las aves y los tigres de Gaudier-Brzka parecen no haber pasado por el tamiz de una mente humana, sino que contienen puramente emociones forestales. Hasta sus retratos de la gente tienen algo de fauno, con orejas que parecen escuchar, no conceptos, sino el susurro de las ramas, y con ojos que escudriñan una serpiente mimetizada. El estilo de Palmer es estilo del campo y del huerto; el de Gaudier-Brzka es el estilo de la vida del bosque.

Ingres es un arista que podría existir nada más que por su estilo; tenía poca visión, poca imaginación, poca inventiva. Pero era un enamorado de la belleza intelectual, del equilibrio, de la armonía. Esta pasión le hacía trabajar concienzudamente, construir sus composiciones con mente fría y pincel dócil, hasta dejarlas impecables y conformes a todas las reglas de la composición. Tanto, que uno a veces quisiera que hubiese violado algunas de estas reglas. Sus dibujos constituyen dos grupos: los estudios matemáticos para sus pinturas, y los que captan esos raros momentos cuando hizo a un lado un par de reglas y se aventuró en alguna exploración propia; un trozo de cortinado, pies y manos, son fragmentos que tienen, por derecho propio, su propio significado como dibujos.

Y así, al volver la mirada hacia los modernos, podemos preguntar: ¿Qué rumbo tomará el arte después de Picasso, Braque y Manet? ¿Surgirá algún estilo que no sea mero eclecticismo, sino una genuina expresión de los tiempos modernos? Debe tenerse siempre presente que jamás se crea un estilo moviéndose o yendo de la superficie hacia adentro, ni estudiando nuevas formas y nuevos medios en la esperanza que esto conduzca al artista a un credo o a una filosofía. No. Únicamente cuando el artista primero establece en sí mismo una convicción y un credo al que valga la pena entregarle el trabajo de toda la vida, es cuando las nuevas formas y los nuevos medios son sus instrumentos y no sus amos.



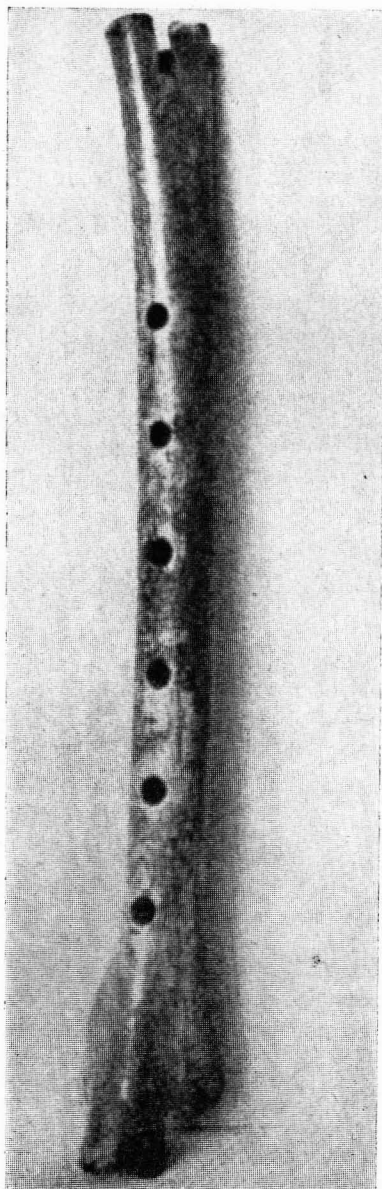
"está logrado como toda la música concreta, en los aparatos electrónicos"

La precisión matemática de los aparatos empleados en la "música concreta" permite obtener las mayores sutilezas de entonación y de medida, vedadas aun al más diestro de los ejecutantes. Gracias a ella podemos ver realizadas hoy en los dominios del microtonalismo y de la micro-rítmica cosas que eran sólo un sueño para compositores e instrumentistas. (Por supuesto que todo ello es más de lo que el oído humano, en su presente estado de evolución, puede percibir.)

El inventor de la "música concreta" es el francés Pierre Schaeffer. Tanto él como sus discípulos tienen buen cuidado en que no se confunda esa música con lo que en Alemania se denomina "música electrónica". Esta última se basa en los nuevos sonidos que pueden producir los aparatos electrónicos, utilizados éstos como instrumentos análogos a todos los existentes. En esa nueva música, como en la practicada hasta ahora, se parte, como si dijéramos, de la nada acústica. Por el contrario, la "música concreta" parte siempre de un "objeto" sonoro —un ruido, un sonido, una serie de ellos—, el cual es manipulado en aparatos especiales que lo reproducen a diferentes velocidades, lo segmentan, lo desintegran en sus diferentes armónicos, lo multiplican, lo combinan con otros "objetos", etc., etc. Ello se pretende que justifique el calificativo de "concreta" que se le da a esta nueva música, aunque a nuestro juicio no es, de todos modos, un calificativo feliz. Lo que sí parece indudable es que estamos asistiendo al alborar de una música verdaderamente arquitectónica, ya que, por primera vez en la historia del arte, el material sonoro tiene existencia previa a la construcción de la obra musical, de igual manera que la piedra es antes que el edificio.

No es necesario decir que se trata de un arte en mantillas. Lo que ahora conocemos de él apenas son otra cosa que experimentos, aunque ya se han intentado obras con una cierta cohesión y una evidente efectividad (óiganse, por ejemplo, "El velo de Orfeo" y la "Sinfonía para un hombre sólo"). Pero muchas veces tales experimentos no pasan de ser un descubrimiento del Mediterráneo, un esfuerzo inútil, como, por ejemplo, la obtención de timbres que son idénticos a los de instrumentos en uso.

Pero también hemos de reconocer que este nuevo mundo está grávido de extraordinarias posibilidades. Hermano, podríamos decir que gemelo, del de la energía atómica, constituye toda una realidad que estaba ahí, en la naturaleza, pero que hasta hoy no había existido para el hombre, porque el hombre no podía percibirla. Ahora, lo mismo que ocurre con la energía atómica, lo necesario es que el hombre sepa utilizarla, aprovecharla y no la emplee de manera que pueda ser letal para la música. Es un tesoro que se le da para que con él goce y progrese espiritualmente; pero del hombre dependerá que ese tesoro, como cualquier otro de los que disfruta, no se le convierta en algo séptico que afecte su salud espiritual, ya bastante precaria. Porque puede arrastrar malamente a aquellos que sienten una torcida reverencia por todo lo nuevo y a aquellos que, incapaces de hacer nada



"flauta indígena de seis agujeros"

estimable con los medios usuales, atribuyen a éstos su propia incapacidad. Por otra parte, hay —a lo menos hasta ahora— una fuerte dosis de fuerza brutal, primitiva en la "música concreta". Ella quizá seduzca a muchos espíritus débiles que no pueden vivir si no es de platos fuertes, ni soñar si no es a fuerza de drogas heroicas. Pero de todos esos peligros estarán siempre a salvo aquellos compositores y aquellos aficionados que tengan presente que la creación musical —como toda creación artística— es una actividad esencialmente espiritual, una "operación del intelecto práctico".

PARTITURAS DE BOLSILLO

Con dos nuevas obras se enriquece la colección de partituras de bolsillo de los Penguin Books.² La edición es, como la de las obras aparecidas anteriormente en esa colección, sumamente pulcra en todos sentidos. El grabado es claro; el formato, cómodo, y las carátulas, atractivas. Y los tres chelines y medio que cuesta cada una es un precio que está al alcance de todos los bolsillos. En suma, constituyen ediciones en las que la presentación corre pareja con el rigor musicológico que las preside. Al frente de cada obra figura una introducción clara y minuciosa, firmada por Gordon Jacob, en inglés, alemán y español.

Lástima grande que la versión española haya sido encomendada a un traductor que ignoramos si sabe muy bien el inglés,

pero sí nos consta que anda muy mal de español y pésimamente de música. Entre sus numerosos errores citaremos los siguientes:

"Acorde" en vez de "tonalidad". "Armoniza por igual en todos los acordes, en cualquier nivel dentro de su compás", en lugar de "su afinación es justa en todas las tonalidades y en toda su extensión". "Clave", por "tonalidad". "Cohorte de violas", en lugar de "juego de violas". "Contrabajo figurado", por "bajo cifrado". "Íntima imitación", en vez de "imitación rigurosa". "Pasajes de virtuosa interpretación", en lugar de "el empleo de la dominante en una larga pedal". "Los dos tiempos que le preceden (al tiempo lento) y los dos que le siguen" cuando la obra no tiene más que tres y la versión inglesa del texto dice "the two... movements which precede and follow it". "En este pasaje sucede un *stretto*, en el que cada instrumento interviene con una frase en forma de fuga, antes de que el instrumento anterior haya terminado el tema", cuando debería decir: "Aquí se emplea el procedimiento del *stretto*, en el que cada 'voz' entra con una respuesta fugada antes de que la anterior haya terminado de cantar el tema". "El próximo acorde menor", en vez de "el modo relativo menor". "Prevalece el acorde en Fa sostenido", por "se establece la tonalidad de Fa sostenido menor". "Incrementos", por "aumentaciones". "Consabido acorde tónico", en vez de "la esperada tonalidad principal". "Ritmo", por "tempo". "Acorde contrastados", en lugar de "contrastes de tonalidad". Y luego "contrastes de tonalidad", por "contrastes de sonoridad", (y eso después de afirmar que "no hay cambios de tonalidad"). Y, en fin, por no alargar más la lista, "clave baja", por "clave de Fa" y "clave alta", por "clave de Sol".

En vista de todo eso nos permitimos recomendar al lector que si quiere enterarse de lo que dice Gordon Jacob, lea la introducción en su versión inglesa o alemana, pero no se asome a la española ni por curiosidad. Y a la dirección de los Penguin Books les rogamos que busquen traductores idóneos para estos menesteres, pues si no sus excelentes, laudables propósitos de difundir y hacer comprender las grandes obras musicales serán desvirtuados, en el mundo de lengua española, con esa jerga ininteligible, repugnante para el músico y desorientadora para el aficionado.

1. Panorama of Musique Concrète. London. Ducretet-Thomson.

2. J. S. Bach. Concierto de Brandeburgo núm. 5.

Haydn. Sinfonía núm. 94 ("La sorpresa"). Penguin Scores.



EL CINE

EL GRAN POEMA DE CHAPLIN

CHAPLIN ha vuelto a nosotros, no con la dulce mirada destructora de *Monsieur Verdoux* o con la canosa melancolía de Calvero, sino con el cabello negro, el cuerpo danzante, la mirada joven. Ha vuelto con una película filmada hace treinta y dos años y que tal vez sea la más actual de las obras cinematográficas. Los exhibidores —parientes de esos editores que publican el *Quijote* expurgado— nos la han ofrecido en cerceadora pantalla panorámica. Y Chaplin mismo le ha puesto música y palabras, dañando así la perfección de su película. Chaplin no tenía derecho a destruir el maravilloso silencio de las imágenes con su voz. En él el verbo era acción, gesto, y el gesto era símbolo. Cada instante de silencio valía por miles de palabras. Su obra se abría en el silencio, se cierra con la palabra. En el cine sólo Eisenstein, Carl Dreyer, Murnau y Chaplin han sabido hallar para los eternos temas, las eternas emociones, el lenguaje visual completo y apropiado.

Pero es preciso que olvidemos las palabras, que hagamos de cuenta que no existe ese entusiasta vecino de butaca que ahora se ha colocado detrás de la pantalla para contarnos la película. Vámonos a tratar de ver y nada más. Para hacernos ver nacieron el cine y Charles Chaplin. Ojos que ven, corazón que siente.

Hay que rechazar además de la palabra cualquier supuesto tema literario. Olvidar si la trama es de folletín, o si recuerda a Daudet. La película crece como una criatura que nace de sí misma y terminará en sí misma, engendrando, como decía Nietzsche de la música, "el poema de su propia sustancia". El parentesco más cercano de *La quimera del oro* es con la música. Siguiendo un ritmo interno, una melodía inaudible, los gestos se entretejen, fluyen, forman variaciones de los temas: la soledad, el amor, el hambre. Unas cuantas notas agudas como las de un violín o una flauta sugieren sobre el fondo orquestal toda una dimensión humana. Por ejemplo: aquel gesto derruido y amargo de la pros-

Por José DE LA COLINA



"en una imaginaria Alaska"

tituta entre la confusión de rostros ebrios y bailarines, o aquel burro que se entromete en la cabaña del vagabundo cuando éste espera a sus amigas para la cena de Año Nuevo. Chaplin es la invención, el espíritu creador capaz de dar nueva vida a los tópicos. Sólo él podía extraer ya valores poéticos de recursos tan cansados como la tristeza en medio de la alegría general.

No pudo escoger Chaplin mejor escenario, para la geometría de sus piruetas cómicas y patéticas, que esta imaginaria Alaska, gran cuartilla en blanco donde el paso ambicioso del hombre dejará su caligrafía impetuosa o tímida. La primera imagen es ya terriblemente expresiva: esa línea de hombres que viene de la lejanía —¿del infinito?—, que pasa delante de nosotros y vuelve a perderse en la nieve. El tema de la soledad destaca también desde el principio: aparte del tropel, el vagabundo pálido, el *little good fellow* con su paso tropezón, ignorante como un ángel de los osos, de los gigantes en-

loquecidos, de la furia del viento, del Destino.

Sólo unos fugaces chispazos humorísticos, necesarios como agujeros para que escape la excesiva presión emocional, disminuyen la violencia de ese Destino siempre hostil, siempre hacedor de bromas pesadas. El hombrecito tropieza con todo, es perseguido por todo: las mesas le atrapan, le apuntan obstinadamente los cañones de los fusiles, los perros le arrastran, los aleros descargan la nieve sobre su cabeza, los más fuertes le ponen zancadillas. Estamos orillando el mundo intolerable de Franz Kafka. Estamos observando también la aventura de un espíritu que se niega a ser víctima de un proceso absurdo, que dice *no* a los verdugos. ¿Por qué esa terca cerrazón sobre Charlot? Tal vez por su inocencia —las picardías de Charlot son picardías de ángel—, porque es el eterno inocente, el que no participó en el crimen pero lo ha visto, y un inocente en el lugar del crimen es una acusación silenciosa. Por eso donde está solitario está fuera de peligro. Cuando aparece acompañado, la escena se carga inmediatamente de inquietud. La soledad de Chaplin es riqueza y desesperación, condena y libertad. A veces parece que alguien se acerca a él, pero es un equívoco: se dirigen a otro que había detrás, y la mano del pequeño se tiende al vacío. Es una de las escenas más significativas de Chaplin. Y sólo en el sueño, en aquella ingenua fiesta, la soledad se rompe y Chaplin, gozando por primera vez del amor correspondido, ejecuta la danza de los panecillos, verdadero rito de comunión en que los utensilios pierden su realidad terrena y pragmática y se convierten en metáfora, en ritmo, en embriaguez. Charlot se ha vuelto entonces un poeta, un mago, un semidios capaz de dar vida a lo exánime y de fundir a los contrarios. Pero es un momento, una ínsula extraña en la soledad. Y ese final absurdo, totalmente irreal, en el que Chaplin aparece sonriente junto a Georgia, no significa nada: el azar está ya soplando detrás de la escena. Volverán la soledad, la inquietud, el hambre. Ya nos lo anuncia Charlot cuando, millonario y elegante, se agacha a recoger de la cubierta del barco la colilla de un puro. Nos había repugnado verlo de jactancioso figurín, pero en ese gesto se recupera a sí mismo, en ese gesto le recuperamos.

Para rodear —nunca penetrar— esa soledad del vagabundo, Chaplin creó ca-



"la dulce mirada destructora"



"la canosa melancolía de Calvero"

¡Otro éxito de librería!

DON SEGUNDO SOMBRA



¡“DON SEGUNDO SOMBRA”...! El gaucho que aún debe cabalgar indómito por la pampa... Es el personaje que nos presenta el escritor argentino *Ricardo Güiraldes*... en el nuevo POPULIBRO LA PRENSA... ¡“DON SEGUNDO SOMBRA”!... ¡Un Populibro que tiene como marco las pampas argentinas!... No deje de comprarlo. Cuesta \$ 5.00 y ¡se vende en todas partes!...

Compre y lea

“DON SEGUNDO SOMBRA”

Vale \$5.00, y es un Populibro... ¡Di-fe-ren-te!...
y se vende en todas partes.

\$5.00



Editora de Periódicos, S.C.L.



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO



La Mesa Redonda Panamericana de la Ciudad de México

CUARTO CONCURSO LITERARIO DE OBRAS PARA NIÑOS

(patrocinado por el diario NOVEDADES)

CONVOCATORIA

LA MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., deseando impulsar la producción de literatura infantil en español, convoca a su cuarto concurso en el que ofrece un primer premio de \$2,000.00 (dos mil pesos), un segundo de \$1,250.00 (mil doscientos cincuenta pesos), y un tercer premio de \$750.00 (setecientos cincuenta pesos), con sujeción a las bases abajo mencionadas.

El jurado calificador estará integrado por las siguientes personas:

Manuel Bernal (Tío Polito)
narrador de cuentos infantiles.

Srita. María Teresa Chávez
Bibliotecaria.

Sra. Teresa Castelló de Iturbide
escritora de cuentos infantiles.

Sra. Elena Picasso de Murray
Mesa Redonda Panamericana.

Sr. Lic. Gonzalo Chapela
periodista y representante de
"Novedades".

Sra. Profa. María Vilchis de Rodríguez.

Srita. Profa. Dionisia Zamora.

BASES:

1ª Toda persona de nacionalidad mexicana, que resida dentro o fuera de la República Mexicana, o cualquier persona que resida en la República Mexicana, tiene derecho a concursar. Quedan exceptuados de este concurso las socias de la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, así como los ganadores en el concurso inmediato anterior.

2ª Cada concursante puede presentar el número de obras que desee.

3ª Los trabajos deben ser originales, quedando fuera de concurso traducciones o adaptaciones.

4ª No se admitirá ningún trabajo que haya sido previamente publicado.

5ª Se tomarán en cuenta únicamente aquellos trabajos que, por su contenido y presentación, sean adecuados para niños entre los 7 y 12 años de edad.

6ª Los temas deberán ser de inspiración mexicana, y deberán estar escritos en español, en prosa y forma de cuento, ya sea con o sin ilustraciones.

7ª Cada obra deberá tener un mínimo de 2,000 palabras, y máximo de 10,000.

8ª Los trabajos pueden constar de un solo cuento, o una serie de ellos.

9ª Este concurso permanecerá abierto hasta el 15 de agosto de 1957. La decisión del jurado se dará a conocer para el 12 de octubre de 1957.

10. Si en la opinión del jurado, ningún trabajo merece ser premiado, se fijará un nuevo plazo para la presentación de nuevas obras, o bien el premio se declarará desierto.

11. El fallo del jurado será INAPELABLE.

12. a) Los autores ceden y traspasan a la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., todos los derechos de propiedad y los derechos de autor sobre los trabajos premiados, reservándose la participación mencionada en la fracción d) de esta base. Los derechos de propiedad y los derechos de autor que se ceden y traspasan cubren, de una manera enunciativa pero no limitativa, y para todas las ediciones de las obras premiadas que se hicieren, los medios de utilización de la obra enumerados en las fracciones "a" al "g" inclusive del artículo primero, capítulo I, de la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, publicada en el "Diario Oficial" el 14 de enero de 1948; también cubriendo aquellos medios de utilización de la obra que en lo sucesivo se conozcan. A este efecto, los autores de las obras premiadas se comprometen a ejecutar cualquier documento que fuere necesario para que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., haga efectivos los derechos de propiedad y de autor cedidos y traspasados según esta base.

b) La MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., podrá, a su discreción, publicar o no los trabajos premiados. También podrá, a su discreción, publicar las obras premiadas en el orden que desee, es decir, podrá decidir publicar una obra que obtuvo premio más bajo antes de otra obra u obras que hubieren obtenido premios más altos. Sin embargo, si en un período de dos años, a contar desde la fecha en que se otorguen los premios, la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., no publicare o hiciere publicar cualquiera de las obras premiadas, devolverá las mismas a los concursantes así como todos los derechos que tuviere sobre la misma o mismas.

c) El traductor y el ilustrador o artista de la obra, así como cualquier otro colaborador, si los hubiere, deberán también aceptar los términos de esta convocatoria, especialmente las fracciones d) y e) de esta base, y ceder sus derechos según lo estipulado en la fracción a) de esta misma base.

d) La participación del concursante será como sigue:

1. El diario "NOVEDADES", patrocinador de este Concurso, hará la primera edición del cuento que obtenga el primer lugar. Del tiro total de esa primera edición se pondrá a la venta un 25% y del producto de

esta venta se entregará al autor el 10%. Además se entregará al autor un 5% del tiro. Posteriormente, dentro de un plazo razonable, se obsequiarán los demás ejemplares a los niños para lograr una mayor difusión del cuento premiado. Si hubiere más ediciones, la participación del concursante será la especificada en el siguiente inciso II de esta fracción d), a menos que el diario "NOVEDADES" estime conveniente hacer ediciones posteriores en el cual caso se aplicará este mismo inciso I.

II. Para los cuentos que obtengan segundo y tercer lugar y para cualquier otro caso no previsto en el anterior inciso I de esta fracción d), la participación del concursante será como sigue:

A) En caso de que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., venda la(s) obra(s) premiada(s), el concursante recibirá el cincuenta por ciento (50%) de la cantidad obtenida.

B) En caso de que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., haga contrato con casa editora que otorgue regalía sobre la venta de cada ejemplar, el concursante recibirá el cincuenta por ciento (50%) de dicha regalía.

C) En caso de que la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., decida ella misma hacer la publicación, el concursante recibirá un cincuenta por ciento (50%) de las ganancias líquidas después de deducir el costo de la publicación y la distribución de la obra.

Si hubiere traductor, ilustrador u otro colaborador, en cualquiera de las obras, la participación, beneficio o regalía mencionada en esta fracción d) será entregada al autor concursante, entendiéndose que éste entregará al traductor, ilustrador, etc., la parte que les pudiera corresponder, sin responsabilidad alguna para con ellos por este concepto por parte de la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

c) Los autores de las obras premiadas consienten en que se hagan adiciones, supresiones, modificaciones o abreviaturas en dichas obras y también consienten en que se modifique o cambie el título si así lo estimare conveniente la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

13. Todos los trabajos deberán estar escritos en papel tamaño carta, a máquina, a doble renglón, y únicamente por el anverso del papel. Las páginas deben ir numeradas consecutivamente desde la primera hasta la última.

14. Cada uno de los manuscritos deberá estar firmado por un pseudónimo y acompañado de un sobre cerrado dentro del cual deberán incluirse los siguientes datos:

Fecha:

Título de la obra concursante:

Pseudónimo del autor:

Número de palabras que contiene:

Aceptamos las bases de la Convocatoria de la Mesa Redonda Panamericana de la Ciudad de México, A. C., para su IV CONCURSO LITERARIO INFANTIL:

Firma del Autor.

Firma del Traductor, si lo hubiere.

Firma del Ilustrador, si lo hubiere.

Firma de cualquier otro colaborador, si lo hubiere.

Para facilitar la identificación de los autores y sus obras, en la cara exterior del sobre deberá aparecer:

El título de la obra.

Pseudónimo del autor.

15. Todos los trabajos no premiados serán devueltos a sus autores por correo certificado con acuse de recibo. En caso de que la Administración de Correos se vea imposibilitada para entregar el envío, los trabajos podrán recogerse en Centro Escolar Panamericano, Matías Romero N° 422, Colonia del Valle, México, D. F., en días hábiles entre 9 a. m. y 12 a. m. Si después de seis meses de la fecha en que fueron otorgados los premios, no se han recogido las obras, éstas pasarán a ser propiedad de la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

16. Se tomarán todas las precauciones debidas para la seguridad de los manuscritos, pero en caso de cualquier accidente o pérdida de éstos, la MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C., no se hará responsable por ellos.

17. Todas las obras concursantes deben ir dirigidas a:

MESA REDONDA PANAMERICANA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

a/c CENTRO ESCOLAR PANAMERICANO

Calle de Matías Romero N° 422, Col. del Valle.

México, D. F.

FECHA: 30 de octubre de 1956.



MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES

POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

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.

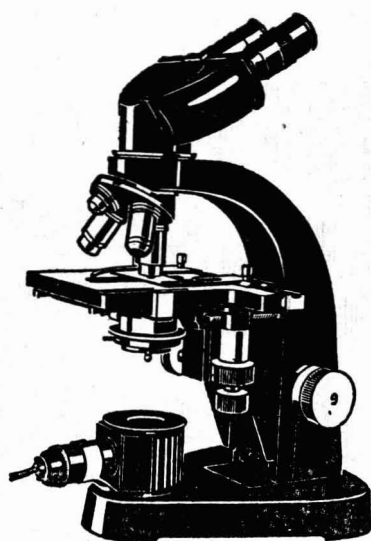
En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III



EDITORIAL PORRUA, S. A.

OROZCO, FORMA E IDEA

Por JUSTINO FERNÁNDEZ

Segunda edición corregida y aumentada por el autor. 1956.
325 páginas. 102 grabados. 19 x 12.5 cms.

\$ 50.00

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.

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

— 72 Años al Servicio de México —

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

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR EQUIPADOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE

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

AHORRE USTED

PERO ACUDIENDO A SISTEMAS BANCARIOS

EL BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

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

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

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

INSTITUCION PRIVADA, DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

CAPITAL SOCIAL:	\$ 12,000,000.00
CAPITAL EXHIBIDO:	7,000,000.00
RESERVAS DE CAPITAL:	1,594,463.07

OFICINA MATRIZ:

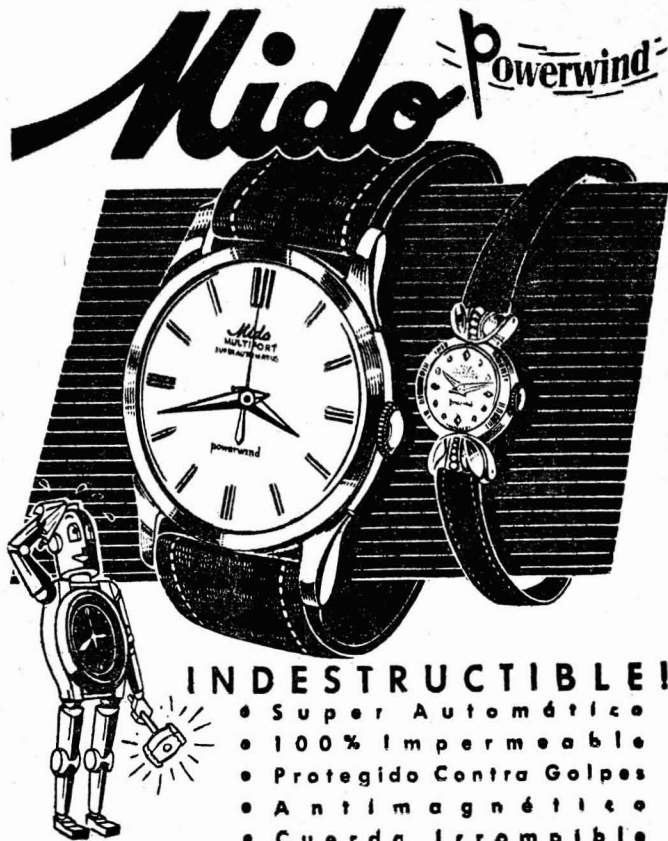
V. Carranza N° 52.
México, D. F.
Teléfonos:
18-19-55 46-66-28
Apartado 7583.

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.

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).



De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.



La vacuna que salva

Cuando el médico vacuna pone a salvo la salud o la vida misma de una persona, no obstante que la dosis inyectada es muy pequeña.

Mucho más pequeña es una partícula de cemento; pero también ella es importante, porque el cemento inyecta resistencia y durabilidad a las construcciones.

Por tanto, siempre emplee usted el mejor cemento, cueste lo que cueste, tanto más cuanto que este material representa escasamente el 3% del costo de una casa o edificio moderno, sin incluir el valor del terreno.

Emplee usted CEMENTO TOLTECA de alta resistencia rápida (Tipo III). El más costoso pero, al final de cuentas, el más económico.

CEMENTO TOLTECA

Pídanos usted folleto descriptivo al Apartado 30,470, México 18, D. F.

IV - Que es la Frecuencia Modulada

CLARIDAD

A través de la **Frecuencia Modulada**
nuestros oídos perciben la calidad
tonal de los sonidos en toda
su pureza, con la misma
claridad que nuestros ojos
reciben la claridad
incomparable de un
rayo solar.

Radio Mil



Disfrute usted con las maravillosas cualidades de la *Frecuencia modulada*, de la más valiosa y completa Discoteca de Música Selecta, sintonizando en los 100.5 Megaciclos de X E O Y - F M.

Si desea usted saber con oportunidad, cuál es nuestra Programación, y así poder escuchar sus Obras favoritas en el horario señalado, llame al teléfono 12-87-53 para tomar nota de su nombre y dirección. Le enviaremos absolutamente gratis nuestra lista de programas, quincenalmente.



"luego vuelve a la soledad"

racteres que aunque recuerdan los de sus anteriores películas, tienen variaciones muy importantes. Siguen siendo, sí, secundarios personajes de una danza alrededor de Charlot, pero son humanos. Ya no hay malos y buenos. Black Larsen afecta poco la aventura de Charlot y además desaparece en seguida; en realidad no hacía ninguna falta. Mack Swain, que recuerda a Eric Campbell, el gigante avieso de *La calle de la paz*,¹ es ahora una especie de oso bonachón que sólo por la imposición del hambre perseguirá con una escopeta a su pequeño camarada. Jack, el monstruoso amigo de Georgia, es un bromista que carga un tanto la mano y nada más. Y Georgia es una verdadera novedad en el retablo de figuras femeninas de Chaplin; difiere totalmente de aquellas protagonistas lánguidamente rubias e ingenuas que interpretaba Edna Purviance: es dura y voluntariosa, se mueve con desenvoltura entre hombres rudos e incluso es capaz de burlarse del enamorado hombrecillo, aunque al final se vea ganada por su ternura. Esta *Comedia del Arte* es también una comedia humana.

¿Y el personaje central, Charlot? Un personaje que en cada momento está hablando a todos y a uno solo. Una mezcla de San Francisco de Asís y Lázaro de Tormes, una conjunción de lo sagrado y lo profano, de lo dionisiaco y lo apolíneo. Juglar y trágico. Hamlet y Falstaff. Pierrot y Arlequín. En resumen, el personaje más vivo que ha creado el cine, el único mito universal nacido en la pantalla. Es, también, una sensibilidad vibrante que recoge la historia —la infra-historia y la suprahistoria—, que no puede pasar por ningún lugar sin que su alma sea rozada: reúne todo aquello que le rodea, lo vasto y lo minúsculo, lo bello y lo feo, y lo transforma, lo espiritualiza. Es un poeta, hace que las cosas trasciendan su materia, que se pongan en pie y bailen, que se vuelvan metáfora. Nunca expone una teoría socialista, pero su lenguaje es lenguaje de comunión. En una sociedad perfecta no hallaría felicidad ni acomodo. Remueve el mundo de los demás, introduce en él la verdad, la poesía, pero no lo comparte. Comparte hasta donde puede el calor humano, el calor de alguien con un rostro y un nombre individuales, pero luego vuelve a la soledad a cargarse de cosas que entregará en su próximo contacto.

¿Qué más podemos decir de *La quimera del oro*? Ante ella sólo cabría señalar la pantalla y decir: eso, y esto, y

aquello. No hay pretexto para hablar en plan de crítico cinematográfico. Chaplin ha compuesto su película con una asombrosa simplicidad de elementos. No ha torturado la cámara: la ha puesto en los lugares adecuados y ha dicho: observa. A veces la acerca a un rostro o un pequeño detalle, pero es siempre el gesto —el hombre— y no la cámara lo que destaca. Chaplin niega la técnica y afirma el cine. Es decir: el cine como expresión de una inteligencia y una sensibilidad, como expresión del genio, como creación pura. El llamado séptimo arte no ha logrado aún —con technicolor, sonido estereofónico, efectos tridimensio-

nales— ir más allá en el corazón humano que este vagabundo de andar tartajoso. El mundo, decía Marcel Proust, no se creó una sola vez, sino que se repite cada vez que existe un artista genial. Chaplin fue el primer creador en una época en que el cine era documento, noticiario, apariencia. Fue el primer poeta y el primer filósofo del cine. "Nunca proclamaremos bastante —escribe René Clair— el amor, el reconocimiento y la humildad que su obra nos inspira."

¹ En *Al margen de un libro sobre Chaplin*, artículo publicado en esta misma Revista (n. 7, vol. x), hago un breve comentario de las películas anteriores a la que nos ocupa.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

LOS FRUTOS CAIDOS

LOS FRUTOS CAIDOS de Luisa Josefina Hernández es el resultado del encuentro de la autora con la clase media mexicana en su condición más representativa: la órbita familiar en el momento de crisis, cuando la serie de convenciones que la estrecha obliga a sus miembros a buscar una forma de liberación. En el caso de *Los Frutos Caídos* es sólo uno de ellos el que inicia la búsqueda: Celia se decide actuar de acuerdo con sus intereses personales y se revela contra el pasado y los prejuicios, únicos lazos tangibles que la atan a su familia; pero encuentra que no está sola: su visión de la vida la une y la hace coincidir con ellos. Sus actos influirán directamente sobre la forma de vida que su familia había aceptado. Celia descubrirá que en su búsqueda ha arrastrado consigo a los demás hasta el conocimiento de su realidad interior, realidad que los identifica con ella y que la hará reconocer su incapacidad para vivir bajo otro orden moral. La búsqueda le revelará que la felicidad es inaccesible; pero encontrará una tranquilidad en el cumplimiento del deber.

El problema de *Los Frutos Caídos* es el de la insatisfacción absoluta e irremediable que los personajes no son capaces de superar aunque adquieran conciencia de ella: la aceptan como el resultado ineludible de un sistema de vida que es el único a su alcance. Celia no es heroica y por tanto no puede ir más allá de sí misma: está incapacitada para superarse y su única solución posible es la de los demás: la aceptación consciente de su estado. La obra desarrolla la lucha de estos personajes contra sus propias limitaciones hasta llegar a la derrota final, solución que no es positiva, pero sí lógica, y sobre todo, auténtica.

Luisa Josefina Hernández no se limita a exponer: juzga a sus personajes, pero sin falsificarlos, otorgándoles una independencia que los llevará a decidir conscientemente su destino.

Sin embargo, no le bastarían a Luisa Josefina Hernández su capacidad de observación o su profundidad de pensamiento para hacer de *Los Frutos Caídos* la obra importante que es, si además no hubiera alcanzado la identificación perfecta y el conocimiento absoluto de la técnica realista que manifiesta con toda claridad. La eficacia de la forma en que ha encerrado sus ideas las convierte en



Los Frutos Caídos— "resultado ineludible de un sistema de vida"

material artístico susceptible de proporcionar un goce estético. Su diálogo, como lo exige el estilo realista, no corresponde al de una mera conversación familiar, ha extraído las palabras de su limitado ámbito físico para que trasciendan los límites de su simple condición informativa y se internen en un terreno poético que es el de la verdadera dimensión teatral.

La escenificación de esta obra ha corroborado los propósitos de la autora con fidelidad absoluta, gracias a la dirección cuidadosa e inteligente de Seki Sano. La línea subjetiva del texto expone la obra a una equivocación en cuanto al tono que ella requiere, principalmente porque las decisiones de los personajes son motivadas por una evolución interna más sugerida que directamente expresada. Marcar con claridad esa evolución ha sido el mérito fundamental de la interpretación de Seki Sano, y el factor decisivo para que *Los Frutos Caídos* haya sido llevada a escena con la máxima dignidad que sus cualidades requieren.

La elección cuidadosa de un reparto eficaz y apropiado contribuyó notablemente al éxito de la escenificación. María Douglas se identifica con *Celia*, enriqueciéndola y afirmándola como personalidad teatral. A su lado, Lola Tinoco hace manifiesta su calidad de intérprete, huyendo de los trucos fáciles y convencionales que *Paloma* hubiera permitido aprovechar. Carmen de Mora, sensible y exacta, conmueve y convence ampliamente en *Magdalena*. Amado Zumaya encarna con soltura y veracidad a *Fernando*. Y por último, Adriana Roel, a pesar de su inexperiencia se muestra dúctil a las órdenes de un director experimentado y logra convencer en su *Dora*.

La escenografía de Antonio López Mancera mantiene la sobriedad característica de todo el espectáculo.

LA LOCURA DE LOS ANGELES

Luis G. Basurto es, posiblemente, el autor mexicano de mayor éxito comercial en estos momentos. Ha logrado reunir un público que sigue su trayectoria de autor con interés y fidelidad; un público que acude a ver sus obras con la seguridad de que recibirá las emociones que desea. Para corresponder a esta fidelidad, Basurto posee una indiscutible malicia que es producto de su larga experiencia como hombre de teatro. El ha ido descubriendo cuáles son los elementos que apresan la atención del público con mayor eficacia y ahora que los domina absolutamente, se ha decidido a utilizarlos con prodigalidad. El camino es seguro y fácil, pero es necesario preguntarse hasta qué extremo puede seguirse, sin que por ello pierda seriedad el dramaturgo.

En *La Locura de los Angeles*, la última de sus obras, Basurto se ha dejado llevar por su apasionada consideración de los espectadores. En ella ha reunido el mayor número posible de elementos morbosos, presentándolos en la forma que el público los imagina convencionalmente: la avaricia, la maldad, el crimen, la prostitución, la envidia, etc., convenientemente amalgamados en una abierta lucha contra otras tantas virtudes para plantear un obvio conflicto entre "el mal" y "el bien".

Para desarrollar este conflicto, Basurto ha escogido como forma teatral

más apropiada el melodrama. No puede censurarsele por haber recurrido a este género, que si bien ha caído en desuso (precisamente por su falta de valores auténticos y trascendentales), no es de ninguna manera indigno: todos los géneros son lícitos y cada autor tiene derecho a utilizar el que considere más accesible a sus posibilidades. Pero el uso y el abuso de todos los elementos mencionados ha hecho que *La Locura de los Angeles* adolezca de una notable inconsistencia teatral. La obra pretende transmitir un mensaje de optimismo: que la prostitución se regenere y desaparezca; que los delincuentes se arrepientan y se entreguen a la justicia; que perezcan la avaricia y la maldad; que triunfe el amor. Pero ¿son lícitos los medios de que se vale el autor para llegar a estas soluciones? Los personajes con que plantea el conflicto son los más fácilmente reconocibles en la vida mexicana: la abuelita, el nieto, la criada, la vecina, el ladrón, la prestamista, el policía, la prostituta. Ninguno de ellos alcanza la dimensión necesaria para formar un carácter teatral: son tipos personajes de un solo perfil sin otra evolución que la que al autor conviene por simple requisito teatral. Y es que Basurto parece preferir la inserción de

un baile de la primera actriz en el primer acto; un discurso demagógico sobre la policía, una palabra vulgar y un "mutis" de despedida para el personaje central en el segundo, culminando en el tercero toda la acción con un Ave María, que profundizar en la psicología de sus caracteres. Algunos de los recursos que usa Basurto pertenecen indudablemente al género teatral que ha escogido; pero hace falta algo más que malicia y habilidad en los trucos, para que el conflicto planteado se convierta en una verdad teatral producida por la evolución lógica del tema y de los personajes. Nada de lo que ocurre en *La Locura de los Angeles* puede producirnos la sensación de una imagen de la realidad. Los personajes son simples marionetas movidas al gusto del autor, por eso las soluciones dan la impresión de ser también al gusto del autor, pero con muy remotas posibilidades de tomar contacto con la realidad. Para lograr esto Basurto necesita honestidad en la exposición y autenticidad en las motivaciones entre otras cosas más.

La Locura de los Angeles fue escenificada, con absoluta fidelidad al texto, por Fernando Wagner con un grupo de excelentes actores encabezados por doña Prudencia Grifel y Consuelo Guerrero de Luna.

L I B R O S

A. M. BARRENECHEA y E. S. SPERATTI
PIÑERO, *La literatura fantástica en Argentina*. Imprenta Universitaria. México, 1957. xiv + 100 pp.

La intención de esta literatura no es simplemente introducirnos en un mundo irreal, sino presentarnos problemas metafísicos, problemas del tiempo y el espacio, del ser y el no ser, de la vida y el sueño. Macedonio Fernández está más cerca de la filosofía "en broma" que de la auténtica creación: elabora su humorismo sofisticado construyendo lógicamente a partir del absurdo, elevando el equivoco, el retruécano y el chiste a la categoría conceptual. También Borges está cercano a la filosofía, pero su don poético, su lenguaje rico y ceñido, su humor, le convierten en un artista de la narración. Antes que Borges y Fernández se hallan Eduardo Wilde, precursor, con algunas *gregerías* engarzadas en sus relatos románticos; Lugones, modernista, retórico, preocupado por las "fuerzas extrañas" que rodean al hombre; Quiroga, que vertió en sus relatos realistas algunos vislumbres de lo irreal alcanzados por sus inquietudes espiritistas, científicos y... paternas; después de Borges, Julio Cortázar, entre otros, ha escrito cuentos fantásticos en los que destaca el tema del peligro humano de volver a lo primitivo o a lo animal. Las autoras han hecho un estudio cuidadoso, metódico, que revela, a pesar de su aparente frialdad, mucho amor. A. M. Barrenechea analiza a Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges; E. S. Speratti Piñero a Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Julio Cortázar. A esta literatura la distingue su intención intelectual: está hecha para la inteligencia, no para la emoción. Ahora bien: ¿la literatura no se propone tocar a la vez estos dos térmi-

nos? Borges lo logra a veces; los demás, excluyendo a Quiroga, sólo son constructores de laberintos o de tratados de geometría verbal que poco tienen que ver con el libre vuelo de la imaginación.

J. de la C.

EDMUND WILSON, *Los Rollos del Mar Muerto*. Breviarios (124), Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 125 pp.

Sobre un asunto que a simple vista parece que interesaría sólo a los eruditos, Edmund Wilson escribió un reportaje que produjo revuelo entre los lectores de periódicos de los Estados Unidos. En 1955 lo publicó en "The New Yorker". Luego, alentado por la entusiasta acogida dispensada a su trabajo, lo arregló en forma de libro, del que ya se han agotado varias ediciones. Ahora, gracias a la presente versión, los lectores de habla española pueden juzgar de la razón del gran éxito alcanzado por *Los Rollos del Mar Muerto* en los Estados Unidos.



Unos muchachos beduinos, contrabandistas de cabras, hace nueve años encontraron, dentro de una cueva junto al Mar Muerto, unos rollos de pergamino escritos en hebreo arcaico. Los vendieron a bajo precio en Jerusalén, sin que vendedores ni compradores supieran de lo que se trataba. Pasó algún tiempo antes de que se viniera a entender que esos rollos contenían genuinos libros bíblicos y otros no canónicos, que procedían de una fecha anterior a la de los más antiguos textos hebreos, y que pertenecieron a la secta judía de los esenios.

Sobre estos hechos trabajó Edmund Wilson, componiendo un reportaje en que se emplean todos los recursos que pueden llamar la atención y despertar la curiosidad del lector ingenuo, y hasta del que se figura que no lo es tanto. Bien escrito. En el hallazgo, venta y compra de los primeros pergaminos, hasta la fuga del afortunado metropolitano Samuel, hay excelentes atisbos de "suspense" cinematográfico. La reconstrucción histórica de la secta esenia, las descripciones del ambiente físico, están fraguadas en los moldes de la mejor escuela. Y todo interés sube de punto cuando se consideran las posibles "implicaciones" entre el hallazgo del Mar Muerto y la religión cristiana.

El autor, basándose en discusiones que ya se han suscitado entre los eruditos, toma en cuenta la posibilidad de que Jesús haya pertenecido a la secta esenia, y que, tomando por modelo al Maestro de Justicia fundador de la secta, que murió por la justicia a manos de los impíos, tratara de cumplir por su cuenta la misión de "maestro, mesías o mártir que vivió después". Y como para llevar al extremo la nota sensacionalista, remite a la Iglesia la solución del problema.

No puede negarse que si no fuera por el recurso sensacionalista, no existiría tal libro; y sería una lástima, porque gracias al interés que despierta, divulga importantes nociones sobre aspectos desconocidos del judaísmo precristiano.

A. B. N.

JUAN ALMELA MELIÁ, *Higiene y Terapéutica del Libro*. Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 219 pp.

Las enfermedades de los libros realmente existen. Pueden ser producidas por la invasión de organismos destructores o por causas químicas o físicas; y asimismo pueden ser combatidas. De aquí que sea lícito hablar de "patología" del libro. Esto, que todavía parecerá extravagante a muchas personas, ya hace tiempo que ha sido aceptado por eminentes bibliógrafos.

En efecto, "Patología del Libro" fue el título de un discurso que leyó don Amalio Gimeno al ingresar en la Real Academia de la Lengua en 1921. Desde 1938 funciona en Roma un Instituto de Patología del Libro. Hace algunos años el director de dicho Instituto publicó un libro titulado *Patología e Terapia del Libro*. Y por último, hasta se ha acuñado una palabra nueva para designar la ciencia de cuidar y curar los libros.

Juan Almela Meliá no profundiza en los aspectos técnicos de esta ciencia. Para él lo importante es divulgar, empleando un lenguaje que han de entenderlo to-

dos por sencillo y directo, los procedimientos que deben seguirse, por ejemplo, para destruir ciertos animalitos destructores aunque no se conozca su nombre en latín.

Al tratar de la "higiene", habla de los cuidados mediante los cuales cualquier persona puede impedir que sus libros enfermen. Al tratar de la "terapia", describe las operaciones necesarias para reparar y poner en estado de conservación un libro o un documento dañados; operaciones complicadas éstas, las cuales ya

quedan a cargo del restaurador profesional.

Las materias que trata esta obra, en los seis capítulos de que consta, son las siguientes: "El problema de las bibliotecas y archivos". "Lo que se hace y lo que se deja de hacer". "Las enfermedades y los accidentes que sufren los libros". "Higiene y seguridad del libro". "Terapéutica del libro". "Aplicaciones especiales de esta terapéutica".

A. B. N.

Baraja de libros extranjeros

Por Jaime GARCIA TERRES

ANTONIN ARTAUD. *Oeuvres complètes*, Tome I. Paris. Gallimard.)

¿Hasta qué punto es Artaud un verdadero escritor? En ocasiones, aunque no deja de cobrar, aquí y allá, una angustiosa penetración alucinada, su obra se antoja desahogo puro, o escueto delirio, o documento para uso exclusivo del psiquiatra. Como quiera, no es posible desatenderlo: su caso es demasiado sintomático de nuestro tiempo. El problema se resumiría en estas palabras que el mismo Artaud confiaba a Jacques Riviere:



A. Artaud— "caso sintomático de nuestro tiempo"

"¿Piensa usted que sea lícito reconocer menos autenticidad literaria, menor poder de acción, en un poema defectuoso pero sembrado de bellezas fuertes, que en un poema perfecto pero sin gran resonancia interna?... ¿Tan mezclada está la sustancia de mi pensamiento, y tan neutralizada su belleza general por las impurezas y las indecisiones que la recorren, que aquélla no alcanza, literalmente, a existir? "Lo malo es que Antonin Artaud no siempre cumplía esa dosis mínima de belleza; y la tortura y la desesperación, por sí solas, no constituyen títulos de ciudadanía en la exigente república de las letras.

APOLLINAIRE. *Oeuvres Poétiques*. (Paris. Bibl. de la Pléiade; Gallimard.)

Con todas sus frecuentes flaquezas, con sus repeticiones y pueriles artimañas, la poesía de Apollinaire, vista en conjunto, resulta imponente. No dudo que las podas le aprovechen; que la cosecha bruta diluya, antes que exaltar, el brillo de los frutos más logrados. Y sin embargo esta recolección generosa tiene pleno sentido. Guillaume Apollinaire podrá no ser un genio parejo y definitivo, ni siquiera un innovador consistente; poseyó en cambio cierta inagotable elocuencia y una perpetua capacidad para el destello personal. Aun en sus peores momentos hay algo que lo ennoblece: un aura de canción desnuda; una cálida música sensual que prevalece sobre la rutina y el desfallecimiento inventivo.

FERNAND CROMMELYNCK. *Théâtre complet* 1: *Chaud et froid; Une femme qu'a le coeur trop petit*. (Paris. Seuil.)

Cuando, hace pocos meses, tuve oportunidad de leer *Les amants puérils* en uno de los cuadernos periódicos que suelen publicar las piezas estrenadas o repuestas en los teatros de París, no acertaba yo a explicarme por qué el autor de esa espléndida obra (que lo es también de *Le cocu magnifique* y *Carina*) no contaba aún con una edición colectiva de sus trabajos. Me ha sorprendido, pues, muy gratamente que *Les éditions du seuil* hayan iniciado ya tan indispensable empresa. Los dos ejercicios que aloja el primer tomo no constituyen, en sí, revelaciones extraordinarias; pero sin duda preludian una de las expresiones más vigorosas del teatro moderno, y junto con las

entregas restantes, habrán de rescatar para el gran dramaturgo belga el sitio fundamental que le corresponde.

BLAISE CENDRARS. *Trop c'est trop*. (Paris. Denoël.)

“¡Tengo horror de los hombres de letras! No está uno sobre la tierra para empollar libros, y qué difícil es escribir sin pompas, simplemente, verdadero. Como se vive. ¡Y qué difícil es vivir!” Tal exclama Blaise Cendrars en uno de los ensayos (¿ensayos?) de este volumen, y tal es, al parecer, la premisa de que nacen los rápidos apuntes aquí reunidos. Prosa urdida, sin esfuerzo, pero no sin agudeza, con recuerdos de viaje, con experiencias lejanas. Descuellan las notas sobre el ambiente brasileño, y las menos numerosas sobre algunos temas cinematográficos.

T. S. ELIOT. *The cultivation of Christmas trees*. (N. Y. Farrar, Straus.)

Poco añadirán estos versos a la fama literaria de T. S. Eliot. Circunstanciales, flácidos, llenan un cuadernillo (cuatro páginas de texto) cuyo atuendo tipográfico no compensa la miseria poética. Miseria inesperada, por lo demás; Eliot ha sido uno de los poetas más valiosos de la época. En fin... miseria no es la palabra adecuada. Nadería, desgano, parecen calificaciones mejores. Media docena de versos alcanzan a salvarse; el resto se diría el borrador de un poema frustrado.

D. H. LAWRENCE. *Selected literary criticism*. Ed. by Anthony Beal. (Londres. Heinemann.)

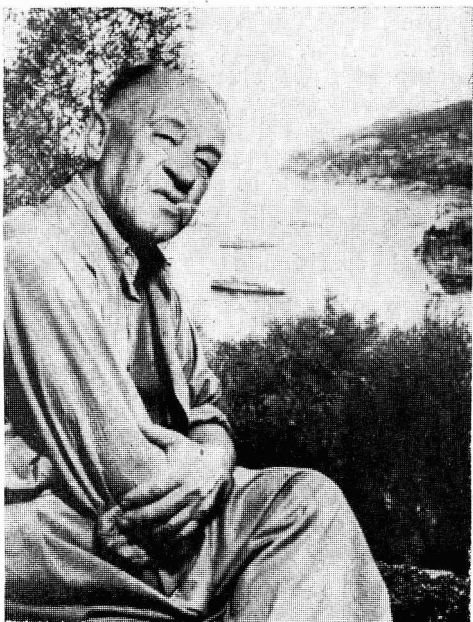
Bien conocidos los *Estudios sobre la literatura clásica de los Estados Unidos*, lo son menos otras aportaciones de Lawrence a la crítica. La selección que nos presenta Beal incluye la mayor parte de aquéllos y un centenar de trozos diversos, que van desde el ensayo formal hasta los fragmentos epistolares. El paisaje es suficiente para revelarnos, entre prolijos brochazos, las actitudes esenciales de Lawrence frente al mundo que lo enmarcaba. Es éste, acaso, el género en donde se advierten con más intensa claridad las sólidas conquistas y las marejadas abusivas que integran, conjuntamente, el legado lawrenciano.

JAMES THURBER. *Further fables for our time*. (N. Y. Harpers.)

La segunda serie de “fábulas para nuestro tiempo”, no es inferior a la pri-



Apollinaire—“inagotable elocuencia”



B. Cendrars—“qué difícil es escribir sin pompas”



D. H. Lawrence—“aportaciones a la crítica”

mera. Thurber ha emprendido, a través de ambas y de las que llegaren a sucederlas, una rejuvenecida amalgama de la moral (su moral) y el humorismo. En todo caso, su sonrisa inteligente y su excepcional destreza instintiva deparan pequeñas obras maestras. He aquí un humorista que nos despierta, y una filosofía que se deja paladear: no es, en verdad, poca cosa. Enriquecen el libro los dibujos del autor.

HARVEY BREIT. *The writer observed*. (Cleveland. World.)

Una sugestiva colección de entrevistas con escritores de habla inglesa; todas desempeñadas hábilmente por Harvey Breit, del *New York Times Book Review*. Breit, periodista experimentado, sabe provocar informaciones fundamentales e insólitas que retratan a cada uno de sus vivientes personajes. Dylan Thomas, por ejemplo, termina así el diálogo: “La poesía —resumió el señor Thomas, evitando cuanto pudiere parecer teatral—, la poesía. Me agrada pensar en ella, como en unas declaraciones que se hacen camino de la tumba.” Comparecen, entre otros, Hemingway, E. E. Cummings, Truman Capote, Faulkner, Eliot, Thurber, Ray Bradbury, Albert Schweitzer (el único de los entrevistados que no escribe en inglés), Dos Pasos, Edmund Wilson...

LAURETTE SÉJOURNÉ. *Burning Water: thought and religion in ancient Mexico*. Trad. de Irene Nicholson. (Londres. Thames and Hudson.)

Con sensibilidad no común, se aborda un estudio también infrecuente: el del simbolismo espiritual de los antiguos mexicanos. Yo no podría, por incompetencia, juzgar de la exactitud científica; sí respondo del interés de la perspectiva, y de la armonía lograda en el contexto. La obra fue escrita especialmente para su publicación en Londres.

ST. CLAIR MCKELWAY. *True tales from the annals of crime and rascality*. (N. Y. Modern Lib. Paperback; Random House.)

Semblanzas y crónicas relativas a la delincuencia menor, a las irregularidades de la justicia, a bribones tan pintorescos como el *Father Divine*, el sedicente negro-dios. Los relatos tienen la sostenida vivacidad de una novela policial; la redacción es limpia y las figuras están bien delineadas. A veces afloran la simpatía humana o la indignada protesta; nunca se descende a la literatura “edificante”.



J. Thurber—“excepcional destreza instintiva”



T. S. Eliot—“nadería, desgano”