

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XII • NUMERO 7
MEXICO, MARZO DE 1958
EJEMPLAR: \$ 2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

EL REY MAGO

PIEZA EN UN ACTO DE ELENA GARRO
DIBUJOS DE JUAN SORIANO

PERSONAJES:

FELIPE RAMOS (Joven de 25 años)
CÁNDIDO MORALES (Niño de 6 años)
ELVIRA HIDALGO (Joven de 18 años)
RITA NÚÑEZ (Joven de 18 años)
ROSA SALAZAR (Joven de 18 años)
ADRIÁN RUIZ (Hombre de 40 años)

Plaza de pueblo con bancas. Fachada de una casa colonial. En un balcón enrejado del segundo piso: Felipe Ramos. Lleva pantalón de dril, camisa blanca y sombrero de petate, echado hacia atrás. Muere nervioso las bridas de su sombre-

ro, mientras escruta la calle. Arriba de su balcón y en el centro de la fachada del edificio un letrero: CARCEL.

FELIPE—(Cogido a los barrotes, se pone sobre la punta de los pies. Oye el ruido de los cohetes que estallan en las calles adyacentes. Inquieto mira a la calle y silba nervioso.)

Y al fin no han de ser
Los pilares de la cárcel...

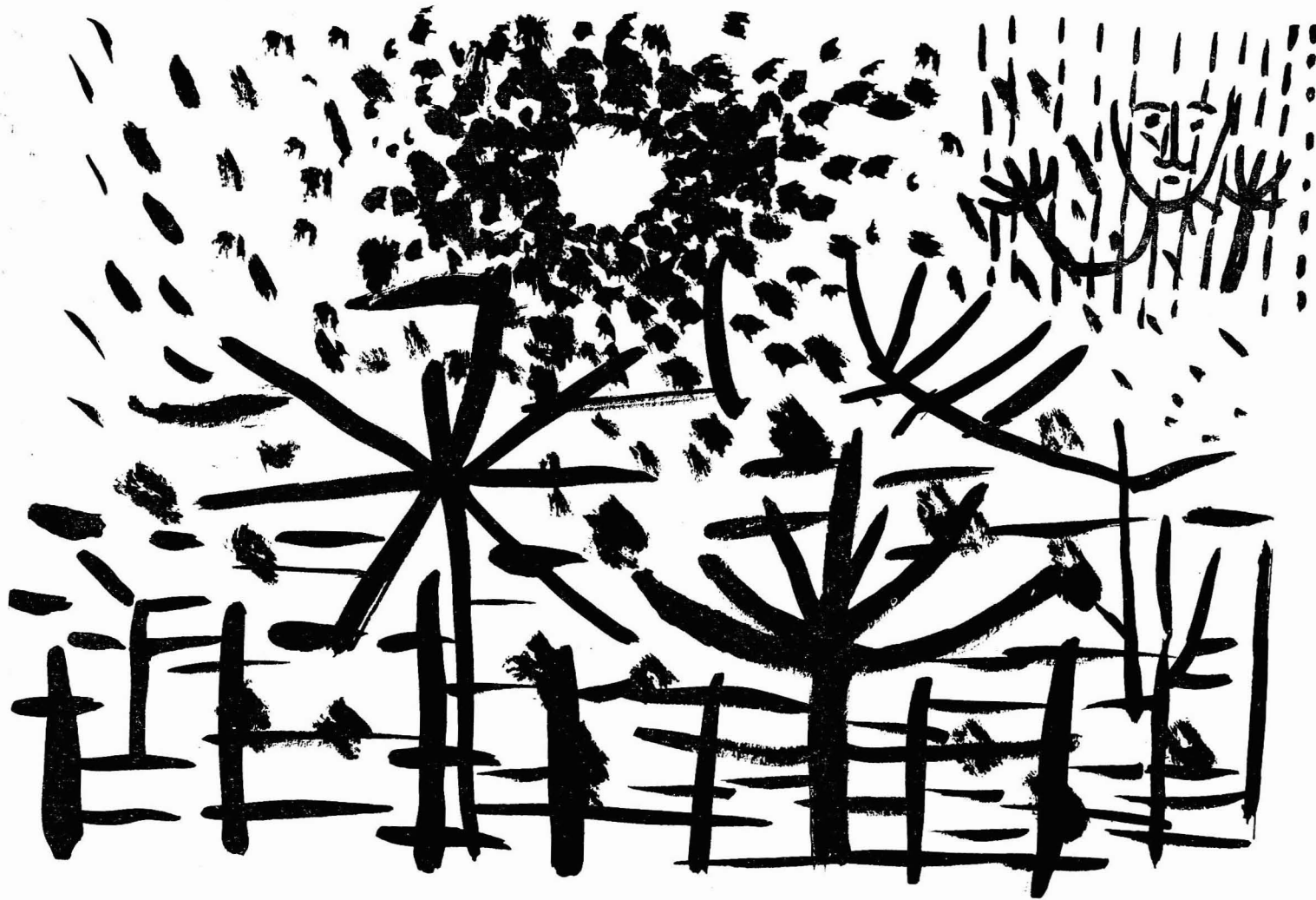
Abajo, sentado en una de las bancas de la plaza, está Cándido Morales, comien-

do un pedazo de "Alegría". Ha puesto su sombrero de petate sobre el asiento, y tiene a un lado un caballito de cartón. El caballito tiene la cabeza roja, la crin blanca hecha de colas de conejo y el cuerpo es una vara de madera sin pulir.

FELIPE.—(Fijándose en el niño.) ¿Qué me ve? ¿Tengo monos en la cara?

CÁNDIDO.—(Que lo ha estado mirando fijamente.) No, yo estaba mirando a un rey...

FELIPE.—(Riéndose.) ¿A un rey? ¿A ver a cuál de todos?, ¿al Rey de Copas?, ¿al Rey de Bastos?, ¿al Rey de Oros?, ¿al de Espadas o al de Corazones?



SUMARIO: *El rey mago*, por Elena Garro • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Cuatro poemas de Emmanuel Carballo* • *Punta de plata*, por Juan José Arreola • *Algernon Charles Swinburne*, por Luis Cernuda • *La política planetaria*, por Kostas Axelos • *Presencia de México en el archivo de Rubén Darío de Madrid*, por Antonio Oliver • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Evocación breve de una gran hazaña intelectual*, por Manuel Pedrosa • *Libros*, por Rafael Moreno, José María Lugo, Juan Comas, José Pascual Buxó, Alberto Bonifaz Nuño y Juan García Ponce • *Dibujos* de Juan Soriano, Andrée Burg y Héctor Xavier.

CÁNDIDO—No, al Rey Mago...

FELIPE—¿Al Rey Mago? Si son tres los Reyes Magos, muchacho: ¡Melchor, Gaspar y Baltasar! ¿A cuál de los tres estabas mirando?

CÁNDIDO.—¿De los tres nombres cuál es el tuyo?

FELIPE—¿El mío? Felipe Ramos, por la gracia de Dios.

CÁNDIDO—Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE—(*Al oír esto se pavonea, se acomoda el sombrero; luego vuelve a agarrarse a los barrotes del balcón.*) ¡Ah, qué muchacho este! Hoy no es día de Reyes y usted me sale con el Rey Mago. (*Se ríe.*) ¡A ver dile al Rey Mago por dónde va la procesión!

CÁNDIDO—(*Muy tranquilo comiendo su "Alegria" y sin moverse de su asiento.*) Ahorita va dando vuelta por la calle Galeana. (*Entran a escena Elvira Hidalgo y Rita Núñez. Las dos vienen de traje claro, chalina negra y pelo reluciente. Se ríen.*)

ELVIRA—(*Mirando de soslayo a Felipe.*) ¡Qué bonito pajarito! ¡Lástima que ya no vuele!

RYTA—¡Nada más canta y se duerme sentado en su columpio! (*Las dos ven a Felipe y se ríen. Este se incomoda.*) rama!

ELVIRA—¡Le gustaba andar de rama en rama.

RYTA—¡Sí, no tuvo tiempo de hacer su nido!

ELVIRA—¡Yo lo vi juntando paja!

RYTA—¡Y para beber su agüita, se empinaba y se enderezaba!

ELVIRA—¡Adiós Canario!

RYTA—¡Adiós gorrión!

FELIPE—¡Caray! ¡Ustedes por hablar no quedan!... ¿Han visto a Rosa? (*Las dos muchachas se detienen.*)

FELIPE—Ya es tarde y no ha pasado todavía...

ELVIRA—(*A Rita.*) ¡Qué raro tú! Mira que fue siempre pajarera!

RYTA—Sí, lo fue. ¡A lo mejor anda buscando alpiste para el piquito!

ELVIRA—¡A lo mejor hoy no fue al mercado!

RYTA—¡Eso ha de ser, que la fiesta la agarró desprevenida!

ELVIRA—¡O a lo mejor se encontró una jaula más bonita!

RYTA—¡La jaula de oro!

ELVIRA—¡Con canciones nuevas!

FELIPE—¿En dónde estará?

ELVIRA—¡Adivinar!

RYTA—¡Con quién!

FELIPE—(*Enojado, agarrándose a los barrotes.*) ¿Con quién qué?

ELVIRA—¡Pues nada más con quién!

FELIPE—¡Ella no es de a con quién! Ella es de a conmigo!

RYTA—¡Con razón dicen: los ojos del ciego son de ciego!

ELVIRA—¡Hay ojitos que no ven y que no creen!

FELIPE—¡Los tuyos no han visto nada! En cambio, yo desde aquí lo miro todo.

ELVIRA—¿Todo?

FELIPE—Sí, todo: el campo, los árboles, los tejados, el campanario, las horas, y a ustedes, que vienen comiéndose una rosquita, y mirando para acá para ver si les regalo una palabra.

RYTA—¡Ya estarás, tú! ¡El canario que habla!

ELVIRA—¡Una palabra! (*A Rita.*) ¡No te enojés! Si no vuela algo ha de hacer, por eso habla.

RYTA—¡Si nunca supo volar! ¿Cuándo enjaulan a las águilas?

FELIPE.—¿Cómo serán! ¡Acuérdense que no siempre fue lo mismo!

ELVIRA—¡Yo no me acuerdo! (*A Rita.*) ¡Este cree que fue lo que nunca ha sido!

RYTA.—¿Qué esperanzas que me enojen las palabras de un perico!

FELIPE—¡Un perico! ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además, ¡rayando de un salivazo, lo que no me gustaba! ¡Así! (*Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita, el salivazo cae y tintinea como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro.*)

RYTA—(*Asombrada se agacha, busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira.*) ¡Mira! ¡Una moneda de oro!

ELVIRA—¿De oro?

RYTA—¡Sí, Elvira, de oro!

ELVIRA—¡Yo siempre dije que Felipe era muy Felipe!

FELIPE—(*Asombrado también se agarra a las rejas y se asoma asustado a ver su escupitajo.*) ¡Ya lo ven aquí muy quieto... ¡el Rey de Oros!

RYTA—¡Para mí también siempre fuiste muy Felipe Ramos!

ELVIRA—¡Sí! ¡Si yo siempre lo dije: en todo el mundo no hay otro Felipe Ramos! Muy cierto que te paseabas y que los demás... ¿A ver, quiénes son los demás?

RYTA—¡Nadie! ¡No hay demás!

ELVIRA—Y ahora me digo: ¡Lástima

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, 10° piso,

Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—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.

de Felipe Ramos! ¡Allí colgado en una jaula, como un gorrión cualquiera!

RYTA—¡O como un San José, subido en cualquier altar y sin nadie que le rece!

ELVIRA—¡Yo sí te rezo Felipe Ramos! ¡Ojalá y baje a andar por estas calles y a repicar sus zapatos por las aceras, y a tocar la guitarra en las mañanas, mientras Andrés, su medio hermano, echa las medias sueltas! Pero ahí sigues...

RYTA—Y todo por ese muerto... ¿Que para qué valía?

ELVIRA.—De valer, ¡no valía nada!

RYTA—¡Sí, pero parece que fuera de oro el mentado muerto!

ELVIRA—¡De oro! ¡Ya quisiera! En un petate lo velaron.

FELIPE—¿En un petate?

RYTA.—Sí, ¡en un petate! (*A Elvira.*) ¿No te acuerdas que anduvieron pidiendo para su entierro?

ELVIRA—¡Ah! ¡Mira a ésta! ¡Me acuerdo de la peseta que les di! ¡Ni que fuera yo una olvidadiza!

RYTA—¿Y el velorio qué fue?

ELVIRA—¡Nada! ¡Faltó de todo!

RYTA—¿Qué distinto hubiera sido el de Felipe Ramos! ¡Qué no hubiéramos hecho!

ELVIRA—¡Banderitas, ponches, guirnal-das, fuegos de Bengala!

RYTA—¡Y más todavía!

FELIPE.—¡Caray! ¡No sé cómo agradecerles!

ELVIRA—Yo le hubiera regalado mi pañuelo rosa. Ese que tiene las cuatro esquinas bordadas, con palomas agarradas del piquito. Con él le hubiera tapado la cara, y cada rato se lo hubiera levantado para ver cómo se le iban afilando las narices.

RYTA—¡Las narices! ¿Te acuerdas de las del difunto?

ELVIRA—¡Para qué quieres que me acuerde! Si podemos decir que eran cualquier cosa menos narices de difunto.

RYTA—¡Es cierto, de nada le valió morir, porque no se le compusieron!

ELVIRA—¡Chato fue, y más chato se quedó!

RYTA—¡Esas no eran narices de muerto!

FELIPE—¿Le quedaron iguales? Yo no tuve tiempo ni de vérselas, porque luego luego me trajeron para acá.

ELVIRA—¡Peores!

RYTA.—Y ya, ¿sabes qué le hubiera regalado?

ELVIRA—¡No!

FELIPE—¡Nada! ¿Para qué te ibas a molestar?

RYTA—¿Te acuerdas de mi funda de puntilla blanca? ¿Esa que tiene loros y calandrias blancas? ¡Pues se la hubiera puesto en la almohada en que lo habrían acostado! ¡Bien planchada, bien tiesa, para ver su pelo negro sobre el almídon!

ELVIRA—¡Más negro se hubiera visto!

RYTA—¿Negro? ¡Dirás azul!

ELVIRA—No que el pelo del difunto...

RYTA—¡Ay! Pues yo ni le vi si tenía pelo...

ELVIRA.—¿Cómo que no! ¡De cualquier color! ¿No te acuerdas que estaba con las mechas sobre el petate?

RYTA.—¡Muy cierto! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! parecían tepalcates viejos...

FELIPE—¿No lo peinaron?

ELVIRA—¡Quién querías que se ocupara de eso!

RYTA—¡Yo le hubiera llevado música!

FELIPE.—(*Echándose el sombrero hacia atrás, y acariciándose el pelo.*) ¡Muchas gracias! ¡Pero ya ven, muchachas, mala

(Pasa a la pág. 8)



LA FERIA

DE

LOS DIAS



ELOGIOS INAUDITOS

HACE ALGUNOS MESES la crítica estadounidense, casi en su totalidad, saludó con elogios inauditos la novela de James Gould Cozzens, *By love possessed* (Por el amor poseído); elogios que oscilaron entre el lanzamiento de la candidatura del autor para el premio Nobel, las comparaciones con Shakespeare y la declaración de que se trataba de una obra maestra del siglo xx. En las primeras seis semanas de su circulación, se vendieron 170,000 ejemplares, y Hollywood y el *Reader's Digest* se apresuraron a adquirir los derechos para las respectivas adaptaciones, mediante crecida suma.

PERPLEJIDAD

ESTOS DATOS me orillaron a devorar las 570 páginas del volumen. ¿Qué otra cosa, si no un acontecimiento cultural sin paralelo en los últimos tiempos, podía significar semejante coincidencia de varios de los mayores éxitos de público? Pero a medida que avanzaba yo en la lectura, iba apoderándose de mí una especie de perplejidad depresiva.

CERTIDUMBRE

HACIA LA MITAD del libro comencé a perder las esperanzas de encontrar la anunciada obra maestra, y a su conclusión, la inicial perplejidad se trocó en certidumbre de que yo, y una multitud de lectores conmigo, había sido víctima de un increíble fraude literario.

FALESDAD

BY LOVE POSSESSED, en efecto, es una novela tan llena de pretensiones cuanto falsa en sus resultados. Asumiendo una minuciosa lentitud a lo Henry James, lo-

gra sólo convertirse en un monumental, y grotesco, pastiche de este último; se antoja un film trivial tomado con cámara lenta, o una antigua grabación de 78 revoluciones por minuto (en la que se hubiera registrado algún confuso himno cívico), tocada a la moderna velocidad de 33 revoluciones. Es decir —metáforas aparte—: lo que en James, o en Proust, es ritmo natural, coherente con la rica materia prima, aquí es fatigoso recurso estilístico, insuficiente para cubrir el vacío en que se sustenta.

EJEMPLO

LOS DIÁLOGOS —el lenguaje todo— no parecen menos huecos, inoportunos y rebuscados. He aquí, por ejemplo, las frases que dedica Arthur Winner, el protagonista, a su esposa, en una conversación que quiere ser casual, y típicamente cotidiana: "... Y no deseo que supongas que estoy insatisfecho con tu descripción de lo que sé: casi todo acerca de casi todo, se diría que cubre un territorio tan grande como cualquiera podría aspirar a cubrir; pero, aquí, pienso que tu sorpresa puede deberse a una confusión de términos. Los términos de esta clase, como yo los uso, no pretenden ser absolutos. Cuando digo que una persona es bondadosa, por ningún motivo quiero decir que he decidido que él —o ella— es enteramente compacto en su bondad, y nada más que bondad. Sólo intento enunciar que esta persona me impresiona como no inclinada, más bien que inclinada, a hacer cosas crueles o despiadadas. Esto es, que no veo el signo de un temperamento que pudiera encontrar placer en hacerlas. O lo que es lo mismo, que sólo esperaré yo que las hiciera si algún muy importante y propio interés lo requiriese..." Claro que la esposa le responde en idéntico tono, con igual prolijidad y hasta con la misma sintaxis; y así se entabla una charla interminable, que ha de repetirse en el momento de acostarse, a la hora del desayuno, o mientras ambos se hacen el ánimo de compartir respetuosamente un somero beso conyugal.

DISCURSOS, SERMONES

NO HAY un solo personaje incapaz de pronunciar largos y constantes discursos, sermones, lecciones. (Particularmente abrumadoras son las glosas que el protagonista suele declamar, ante sus compañeros de trabajo, ante sus amigos, frente a los miembros de su familia, delante de los criados, y aun para beneficio de los visitantes ocasionales que tienen la desgracia de llegar a casa de Winner, sobre sus profesionales actividades jurídicas y

monetarias. Bouvard y Pécuchet no hubieran podido endilgarlas más características.) Y cuando alguien —quizá por distracción— se olvida de consumir tales proezas de didáctica verborrea, el autor se encarga de suplirlo con las debidas amplias digresiones.

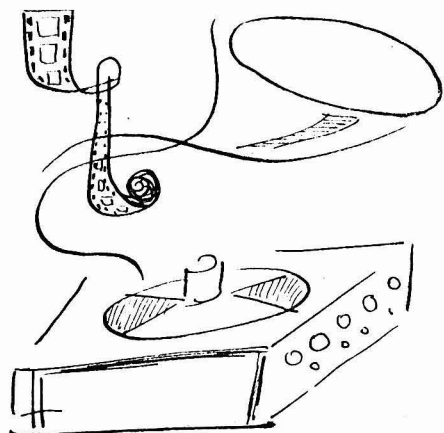
APOLOGIA

PERO NO son éstos los defectos fundamentales. Lo intolerable es que, como ha señalado (¡por fin!) Dwight Macdonald, en un excelente artículo publicado en el número de enero de *Commentary*, *By love possessed* constituye una apología del "prig" (palabra intraducible, que en este caso designa a un hombre solemne y mediocre, convencido de su vasta suficiencia moral e intelectual, y dispuesto a juzgar, no sin mentidas protestas de humildad, no sin caritativas condescendencias, más estúpido que insolente, la rectitud y la inteligencia de los demás).

¿REALISMO CAPITALISTA?

A CASO tal empeño farisaico, mezclado con el aparato pseudoesteticista, explique el triunfo general de la novela de Cozzens. Aunque sobre todo es probable que tenga razón un corresponsal de la propia revista *Commentary*, el cual no vacila en afirmar, al hacer suyos los argumentos de Macdonald, que con esta novela se ha descubierto un nuevo género: el realismo capitalista, urdido a imagen y semejanza de su hermano mayor, el realismo socialista, y como él, alimentado por fuentes de agua turbia y sensibleras fórmulas de beatería.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

COMO CONTRIBUCIÓN al centenario de Manuel Gutiérrez Nájera ofrecemos ahora el rescate anotado de sus *Cartas del Jueves*. Aunque un azar vino a ponernos sobre su pista, no se debe a la casualidad ni a la ocasión el interés que pusimos en ellas: hace mucho que andamos a caza de datos concretos que establezcan las relaciones literarias de los primeros modernistas; y la primera de las *Cartas del Jueves* que vino a nuestros ojos, abundaba en estos datos.

La encontré en el Middle American Research Institute, de Tulane University, New Orleans, La., el verano de 1956, mientras hacía el registro bibliográfico del *Repertorio Salvadoreño*, publicación mensual de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de San Salvador, redactado por Belisario Calderón, Juan Bertis, José Antonio Delgado y Darío González hacia 1892. En el N° 3 del tomo VI, de mayo de ese año, pp. 194-196, figura la carta de Gutiérrez Nájera; por el texto de la misma supimos que se trataba de una serie de cartas, y el propósito que las originó:

Los sud y centroamericanos nos envían los libros. Tengo atestado mi bufette de volúmenes sin empastar que me mandan egregios poetas y prosistas de Sudamérica o de Cuba, a los que todavía no he podido dedicar una sola línea, aunque con ansia lo procuro, porque la premiosa vida del periodista impide hasta ser cortés, y robaron mi atención apremios más urgentes. Para ir saldando cuentas poco a poco, siquier sea en menudos abonos, me propuse escribir las "Cartas de los Jueves".

Entre los libros "recibidos en menos de tres meses" por Gutiérrez Nájera se hallan las *Hojas al viento*, de Julián del Casal (La Habana, El Retiro, 1890, 92 pp.), y la segunda edición de *Azul*, de Rubén Darío (Guatemala, Imprenta de "La Unión", 1890, LXXX + 237 pp.), libros clave del primer modernismo. Las frases que Gutiérrez Nájera dedica a los autores son igualmente significativas: "Julián del Casal, mi muy querido hermano en Banville y en Gautier"; "Rubén Darío, aladino maravilloso, el rey del color, príncipe veneciano de cuya elegantísima escarcela siempre van cayendo perlas."

Respecto a ellos conviene añadir estos datos: del primero se publicó en *El Partido Liberal*, de México, 6 de septiembre de 1891, tomo XII, N° 1947, p. 2, uno de los 10 sonetos de *Mi museo ideal*, el titulado *Galatea*, con dedicatoria para Manuel Gutiérrez Nájera; en *Nieve* (Habana, Imprenta La Moderna, 1892, p. 33) no conservó el amigo cubano esa dedicatoria, o bien la pasó a *El camino de Damasco*, tal como hoy se conoce.

Darío dedicó "Al Duque Job, de México" el cuento de *La muerte de la emperatriz de China*, escrito en 1889 e incluido en la edición de *Azul* de 1890, con esta nota explicativa: "El Duque Job es el pseudónimo con que firma en la prensa de México el admirable escritor y poeta Manuel Gutiérrez Nájera" (Cf. mi edición de los *Cuentos completos de Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 127). Sobre la recepción de *Azul* por Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina escribió en 1916 unos recuerdos, *Pensando en Rubén Darío*, ne-

crología fechada en La Habana, puesta luego al frente de *Sol de domingo*, volumen póstumo de Darío (Madrid, Librería de la viuda de Pueyo, 1917, pp. 10-11), y después reimpresa con variantes en *Hombres y libros* (México, El Libro Francés, S. A., [1923], pp. 262-263); el mismo recuerdo aparece en la *Presentación de Nervo*, de la misma obra de Urbina, pp. 109-110. Pero sólo hasta hoy podemos comprobar documentalmente esa recepción, por boca del propio Gutiérrez Nájera.

En otra frase de la carta se advierte un eco de la lectura de *Azul*: "Se necesita que el nombre sea águila como el de Salvador Díaz Mirón, para que por su propio y poderoso esfuerzo planee sobre las



M. G. Nájera— "olvidó el propio nombre"

cimas, deje atrás los mares, y clave su garra en la vencida admiración de extraños pueblos"; recuérdese el "medallón" de Salvador Díaz Mirón ("Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas"), sobre todo, el primer verso de los tercetos: "Lo que suena en tu lira lejos resuena." No está demás adelantar que este soneto lo publicó *El Partido Liberal*, 18 de octubre de 1891, tomo XII, N° 1981, p. 1, y provocó una polémica de gacetillas en la prensa mexicana.

A nadie podía escapar el valor documental de las *Cartas del Jueves*, por más que los dos tomos de *Prosa* de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera (México, Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, 1898-1903), y las *Hojas sueltas* (México, Antigua Imprenta de Murguía, 1912), no las contuvieran. Sólo el doctor E. K. Mapes las había registrado escuetamente al enlistar las colaboraciones aparecidas en *El Partido Liberal* entre 1891 y 1892 (*Manuel Gutiérrez Nájera: seudónimos y bibliografía periodística*, en *Revista Hispánica Moderna*, New York, enero-diciembre de 1953, año XIX, N° 1-4, pp. 189-190). Según los datos del doctor Mapes y los de la investigación personal, las *Cartas del Jueves* son 6; la reproducida en el *Repertorio Salvadoreño*, mayo de

1892, viene a ser un fragmento de la tercera, publicada originalmente en *El Partido Liberal*, 22 de octubre de 1891. El doctor Boyd G. Carter, benemérito investigador de Gutiérrez Nájera como el doctor Mapes, me ha comunicado una fotografía del mismo fragmento, aparecido en *El Mundo Literario Ilustrado*, México, 15 de noviembre de 1891, de donde procede, seguramente, la reproducción del *Repertorio Salvadoreño*.

Las *Cartas del Jueves* se publicaron en *El Partido Liberal* firmadas con el nombre de Manuel Gutiérrez Nájera, excepto la última que apareció en el mismo diario bajo el seudónimo de *El Duque Job*. Las primeras 5 cartas son de octubre y noviembre de 1891; la postrera de casi un año después, septiembre de 1892. Quizá el autor, tan íntimamente identificado con aquel seudónimo, olvidó el propio nombre con que firmó las primeras, o juzgó que este detalle no rompía la serie, o que más bien, salvaba la interrupción.

La quinta carta, también interesa a nuestro empeño; se publicó en el mismo diario, 19 de noviembre de 1891, tomo XII, N° 2007, p. 1. En ella se refiere Gutiérrez Nájera a otra serie de libros recibidos y al estreno de la *Cleopatra*, del maestro Melesio Morales. La tercera parte de la carta reseña brevemente las *Margaritas*, de Enrique Fernández Granados (México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1891, 51 pp.). Aquí recuerda Gutiérrez Nájera que ha "hablado ya otra vez de este poeta, a propósito de su primera colección que lleva el nombre de *Mirtos*" (México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1889, 51 pp.); en efecto, *El Partido Liberal* de 30 de junio de 1889 publicó el comentario aludido. "Tendría que repetir lo dicho entonces", agrega Gutiérrez Nájera, quizá inhibido por la dedicatoria que llevan para él unas *Imitaciones de Lorenzo Stecchetti* de las *Margaritas*. Acaso prefiera expresar su imagen de Fernández Granados valiéndose de intencionadas reminiscencias del recién llegado *Azul*: "Las palomas de Venus son sus aves preferidas. No monta en la cuadriga de águilas bravas que rige Díaz Mirón." El "medallón" de *Catulle Mendès* incluye este verso: "Su ave es la venusina, la tímida paloma", y el de *Salvador Díaz Mirón* ya hemos visto que comienza así: "Tu cuarteto es cuadriga de águilas bravas." Un cultismo modernista, *oarystis*, que usa Gutiérrez Nájera en esta carta ("Sigue en sus oarystis con la musa de Anacreonte") parece tener la misma fuente: "ocultos y ardorosos oaristis" (*A una estrella*) y "canta de los oaristis el delicioso instante" (*Catulle Mendès*).

Es contra toda modestia insistir en el valor de estas relaciones: con la objetividad de lo textual se demuestra el mutuo aprecio y la hermandad de lecturas e ideales estéticos de los modernistas de la primera hora. José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Rubén Darío dejaron constancia de amistad y admiración recíprocas; sólo el fosco Díaz Mirón, a lo que parece, no respondió a las exaltaciones de Darío y Gutiérrez Nájera. Incluso en la amistad mantuvo la solitaria altanería de su obra. Todo lo contrario, Gutiérrez Nájera cultivó la "rosa blanca" para los amigos lejanos, como hemos visto, y para los de su casa mexicana, como veremos en la próxima *Biblioteca*.

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.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



FRANCISCO ZAMORA: *Introducción a la dinámica económica.* (Economía. Empastado. 412 pp. \$ 34.00).

EDMUNDO O'GORMAN: *La invención de América. —El universalismo de la cultura de Occidente—* (Obras de Historia. 136 pp. \$ 10.00).

GONZALO AGUIRRE BELTRÁN: *Cuijla —Esbozo etnográfico de un pueblo negro.* (Antropología. Ilustraciones y fotografías de Alberto Beltrán. 244 pp. \$ 23.00).

G. GAMOW: *En el país de las maravillas.* (Breviario 134. Ciencias y Técnica. Empastado. 120 pp. \$ 8.00).

RAIMUNDO LIDA: *Letras Hispánicas.* (Lengua y Estudios Literarios. 348 pp. \$ 25.00).

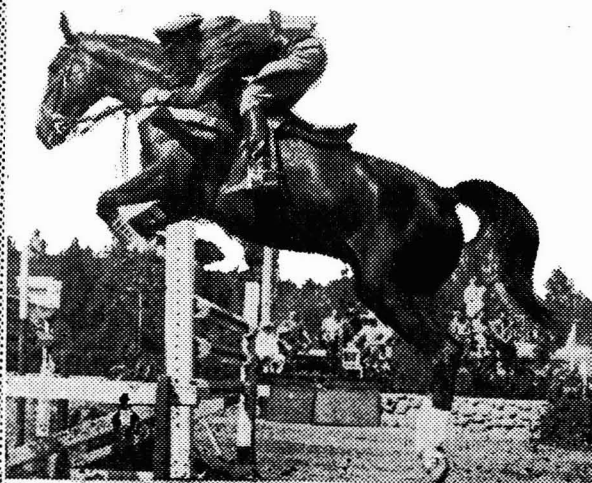
ERICH FROMM: *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea.* 2ª edición. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. 310 pp. \$ 24.00).

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 Maignon)



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:

SUCURSALES:

V. Carranza N° 52.

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

México, D. F.

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

Teléfonos:

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

18-19-55 46-66-28

Apartado 7583.

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

Gerente General y Primer Delegado Fiduciario,
ENRIQUE ORELLANA MORA.

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

ADMINISTRACION

Y

PUBLICIDAD

EN

ESTA REVISTA

TACUBA 5

Palacio de Minería

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

VALEN MAS Y CUESTAN MENOS



Sí, los productos Philips
son la mejor inversión
de su dinero.

¿Dónde está
la ventaja?

El grupo industrial Philips tiene fábricas y organizaciones comerciales nacionales en 56 países. Todo comprador de nuestros productos, sea cual fuere la nación en que resida, tiene a su inmediata disposición un eficaz servicio Philips.

No es esto sólo.

Cada organización nacional Philips, en muchos casos, se beneficia de la experiencia acumulada por todas las demás empresas Philips.

En cada artículo Philips, desde la más pequeña lámpara de linterna al microscopio electrónico, se resumen conocimientos acumulados al correr del tiempo en el mundo entero. Por ello obtiene el máximo provecho de su dinero quien prefiere la marca Philips.

Sólo Philips le ofrece un mundo de experiencia
... y servicio técnico en todos los países.



PHILIPS

Durango 167 México 7, D. F.

Oficinas en: Guadalajara, Monterrey, Hermosillo, Villahermosa, León y Chihuahua.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

LA REVOLUCION MEXICANA. *Orígenes y resultados.*
Por Jorge Vera Estañol. 797 pp. A la rústica \$60.00.

MEMORIAS DE DON ADOLFO DE LA HUERTA, SEGUN SU PROPIO DICTADO. Transcripción y comentarios del Lic. Roberto Guzmán Esparza. 325 pp. A la rústica \$35.00.

FRANCISCO ZARCO. *El portavoz liberal de la Reforma.*
Por Raymond C. Wheat. Obra escrita bajo la dirección de Carlos E. Castañeda. Traducción de Antonio Castro Leal. 319 pp. A la rústica \$22.00.

Distribuidores exclusivos:

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.

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 10.00

Suscripción anual (6 números):

En la República Mexicana \$ 50.00

En el extranjero seis dólares.

Distribuidor: CARLOS DEL POZO LONA.

Tacuba 5. (Palacio de Minería)

México 1, D. F. Tel. 21-30-95

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.



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.

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

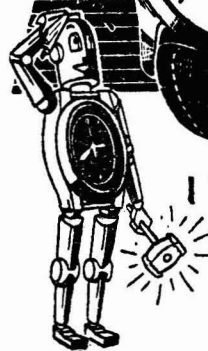
ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 73 Años al Servicio de México —

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

Mido ^{Powerwind}



INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

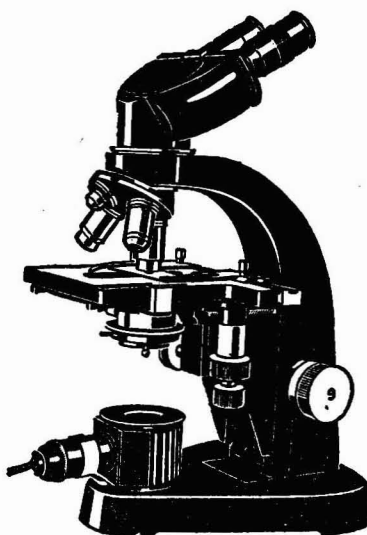
Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTO-
RES

POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.
Tacuba 5, Palacio de Minería.
México 1, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como sus-
criptor a esa Revista por .. año(s) para lo cual
acompañó giro postal ☐ cheque ☐ por \$

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

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

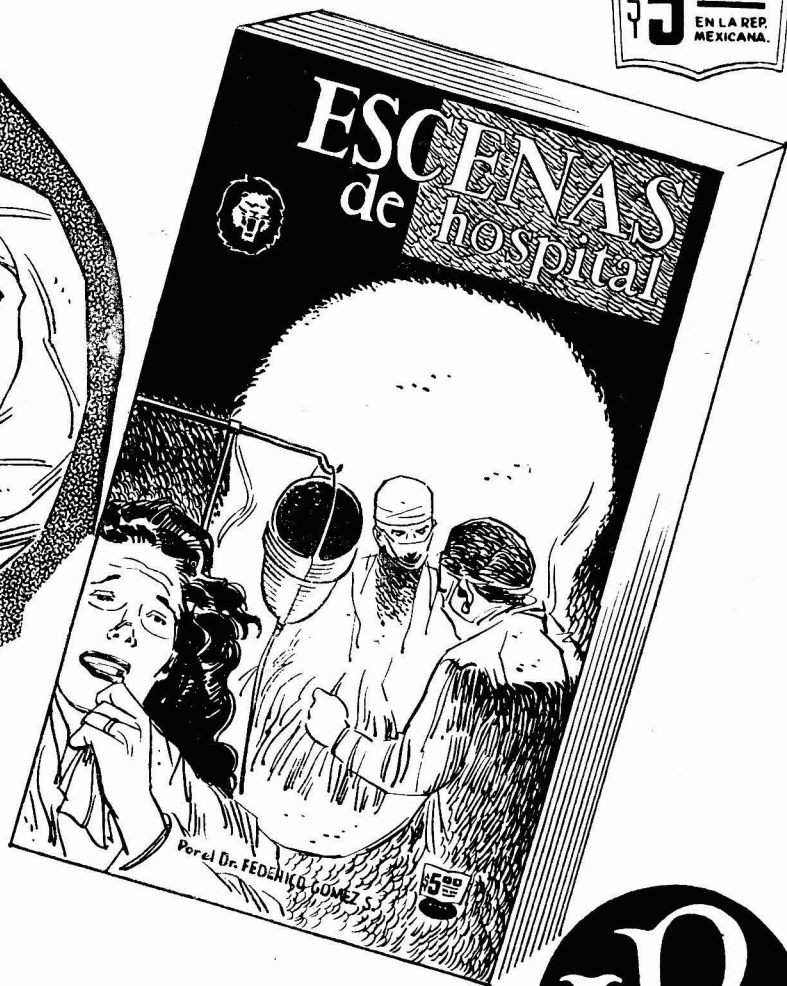
¡Estrujante, Real! **¡DISTINTO!**

¡Así es el nuevo POPULIBRO LA PRENSA! "ESCENAS DE HOSPITAL". ¡VIVA momentos de intenso DRAMATISMO y honda TERNURA, transportándose en la imaginación hacia las salas del HOSPITAL INFANTIL donde se lucha incesantemente por SALVAR LA EXISTENCIA de un NIÑO! ...



"ESCENAS DE HOSPITAL" es un POPULIBRO "LA PRENSA", escrito por un hombre avezado en las lides científicas, como lo es el doctor FEDERICO GOMEZ S., Director del Hospital Infantil.

"ESCENAS DE HOSPITAL", cuesta sólo \$ 5.00 y se vende en TODAS PARTES.



Editora de Periódicos, S.C.L.



C u a t r o P o e m a s

DE PRONTO el alma se nos sale por los labios
y la sangre apenas nos sostiene erectos.
Al hombre lo derrumban sus palabras,
lo abruman como las hojas abruman al árbol.
La voz es un papalote que se siente pájaro.
Las palabras se nos vienen primero como rayos,
como semillas que vuelven colegiales a los campos.
Escribir es quedarse solo y laxo.
Coronas luctuosas los cuervos cuelgan en el aire.
El agua le da a la sed su más frío pésame.

LAS PAREDES están mudas.
Del reloj caen gotas isócronas de gelatina.
Quisiera decir despacio
—con la lenta morosidad con que arde la mancha de tinta—
un recuerdo que se expande, que estalla,
como cuando imprecán al hombre los héroes de novela,
como cuando una mujer vomita a solas sudor por las axilas,
como cuando la castidad amanece turbia y es una flor marchita
(la sábana,
la soledad es una esfera de vidrio
que oprime una profunda lágrima de ternura fallida.

ESPEREMOS que la noche se arruine,
que la luz restituya su dolor a las piedras,
que amanezcan los árboles y se internen por las veredas,
que corran como ríos desbordados los briosos animales,
que se pudra el sol en fétidos rayos amarillos,
que se incube el pan, que estalle el espíritu del vino.
En la luz, humana; en la sangre, viva,
encendidas flores de calor tus yemas,
lustrosa y húmeda tu piel, serpiente y yegua,
arrasa tu sombra, sé tierra.

NÁUFRAGAS vuelan tus miradas por el aire.
De todo lo que fuimos guardan las cosas su constancia:
descubro tus ojos rumiantes en las fachadas de las casas,
amortaja tu calor el terco orín de las sábanas,
el ausente peso de tu cuerpo se transformó en estatua,
recojo tus palabras en la inestable caligrafía del agua,
el vaho me descubre en los espejos la forma de tus labios,
las aves reconstruyen el azorado vuelo de tus cejas.
Rondas y rehuyes el insoportable azúcar del recuerdo.
Eres parvada de hojas que acuchilla el otoño.

PUNTA DE PLATA

ANTE LA IMAGEN de un bisonte realizada por Héctor Xavier, se nos ocurrió la idea de este bestiario que incluye veinte textos y otros tantos dibujos.

Procedimiento eminentemente clásico, la punta de plata recoge las miradas una a una y las va haciendo caer sobre el papel en un limpio juego de transparencias puras, donde la dureza y la suavidad del instrumento alcanzan un ápice de poética precisión.

La Revista de la Universidad nos ha dado ocasión de ofrecer las primeras muestras de este trabajo, destinado a una ulterior publicación de conjunto. Aparecen aquí dos dibujos acabados y algunos bocetos que ayudan a comprender el proceso de la elaboración artística. La elección de un ave de rapiña, cuyo texto no figura aquí, se debe a razones de orden técnico.

Lo mismo que las imágenes, los textos proceden directamente del natural, y las reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen: Parque Zoológico de Chapultepec. Así se explican en ellos algunos rasgos de la más pura obscenidad y el aroma persistente del estiércol salvaje.

Textos de Juan José ARREOLA

Dibujos de Héctor XAVIER

LAS FOCAS

DIFÍCILMENTE erguida en su blandura musculosa, una levanta el puro torso desnudo. Otra reposa al sol como un odre lleno de agua pesada. Las demás circulan por el estanque, apareciendo y desapareciendo, rodando en el oleaje que sus evoluciones promueven.

He visto el quehacer incesante de las focas. He oído sus gritos de júbilo, sus risotadas procaces, sus falsos llamados de naufrago. Una gota de agua me salpica la boca.

Veloces lanzaderas, las focas tejen y destejan la tela interminable de sus juegos eróticos. Se abrazan sin brazos y resbalan de una en otra improvisando sus rondas *ad libitum*. Baten el agua con duras palmas; se aplauden ellas mismas en ovaciones viscosas.



La alberca parece de gelatina. El agua está llena de labios y de lenguas y las focas entran y salen relacionándose.

Como en la gota microscópica, las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con movimiento ciliado, de zoospermos, y las mujeres y los niños miran inocentes la pantomima genética.

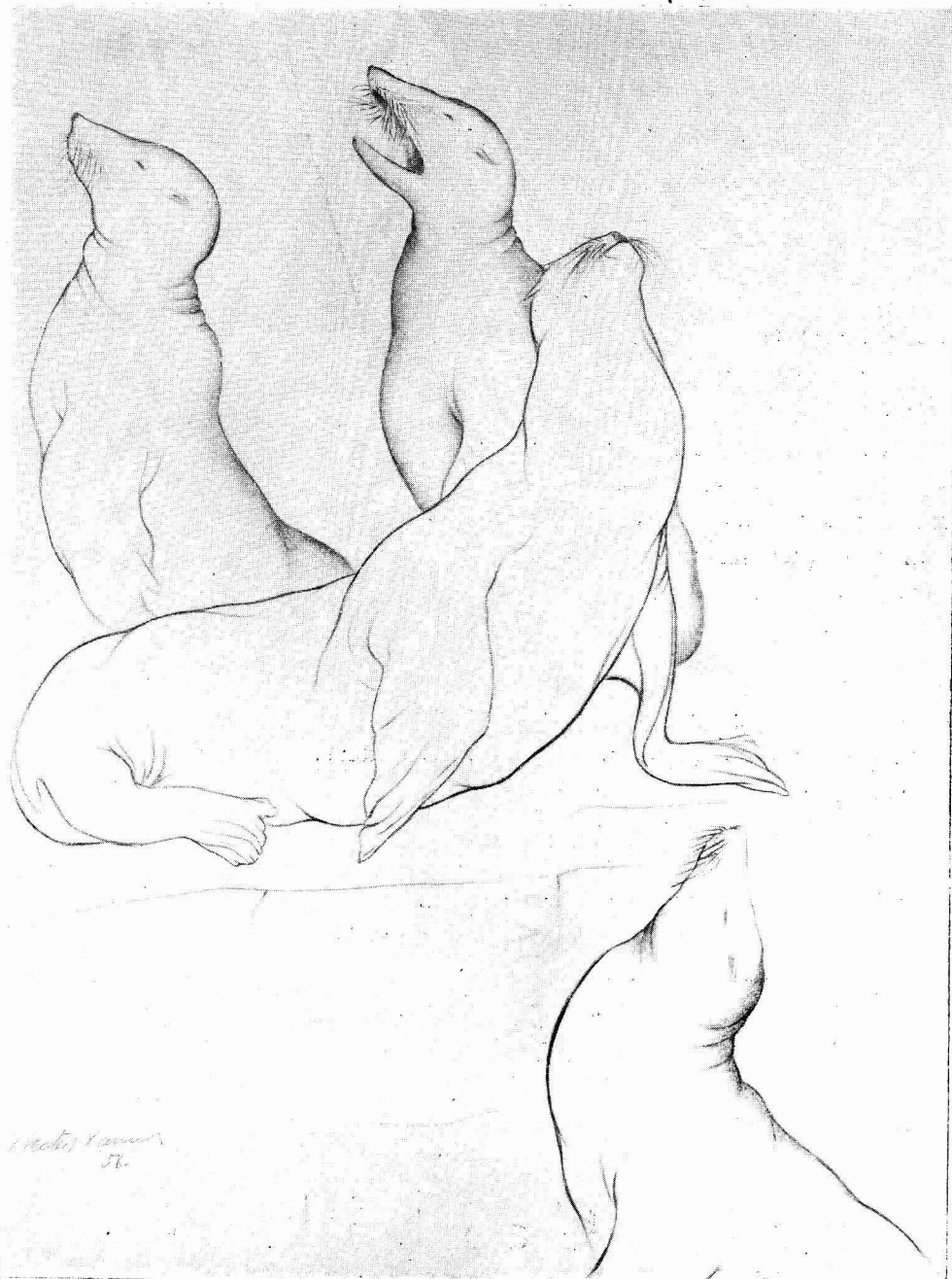
Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantes. Criaturas animadas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo. En todo caso, las focas me parecieron grises jabones de olor intenso y repulsivo.

¿Pero qué decir de las hermanas amaestradas, de las focas de circo que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo?

LA HIENA

ANIMAL de pocas palabras. La descripción de la hiena debe hacerse rápidamente y casi como al pasar: triple juego de aullidos, olores repelentes y manchas sombrías. La punta de plata se resiste y fija a duras penas la cabeza de mastín rollizo, las reminiscencias de cerdo y de tigre envilecido, la línea en declive del cuerpo escurridizo, musculoso y rebajado.

Un momento. Hay que tomar también algunas huellas esenciales del criminal: la hiena ataca en monotonía a las bestias solitarias, siempre en despoblado y con el hocico repleto de colmillos. Su alarido espasmódico es modelo ejemplar de la carcajada nocturna que trastorna al manicomio. Depravada y golosa, ama el fuerte sabor de las carnes pasadas, y para asegu-



rarse una secuela de triunfos amorosos, lleva un bolsillo de almizcle corrompido entre las piernas.

Antes de abandonar a este cerbero abominable del reino feroz, al necrófilo entusiasmado y cobarde, debemos hacer una aclaración necesaria: la hiena tiene admiradores y su apostolado no ha sido vano. Es tal vez el animal que más prosélitos ha logrado entre los hombres.

EL HIPOPOTAMO

JUBILADO por la naturaleza y a falta de pantano a su medida, el hipopótamo se hunde en el hastío.

Potentado biológico, ya no tiene que hacer junto al pájaro, la flor y la gacela. Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capote colosal.

Buey neumático, sueña que pace otra vez las praderas sumergidas en el remanso, o que sus toneladas flotan plácidas entre nenúfares. De vez en cuando se remueve y resopla, pero vuelve a caer en la catatonia de su estupor. Y si bosteza, las mandíbulas disformes parece que añoran y devoran largas etapas de tiempo abolido.

¿Qué hacer con el hipopótamo si ya sólo sirve como draga y aplanadora de los terrenos palustres, o como pisapapeles de la historia? Con esa masa de arcilla original dan ganas de modelar una nube de pájaros, un ejército de ratones que la distribuyan por el bosque, o dos o tres bestias medianas, domésticas y aceptables. Pero no. El hipopótamo es tal como es y así se reproduce: junto a la ternura hipnótica de la hembra reposa el bebé sonrosado y monstruoso.

Hablemos de la cola del hipopótamo, el detalle amable y casi risueño que se nos ofrece como único asidero posible. Del rabo corto, grueso y aplanado que cuelga como una aldaba, como el badajo de la gran campana material. Y que está historiado con finas crines laterales, como una borla suntuaria entre el doble cortinaje de las ancas redondas y majestuosas.



EL RINOCERONTE

EL RINOCERONTE se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. Embiste como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo materialista. Nunca da en el blanco, pero queda siempre satisfecho de su fuerza. Abre luego sus válvulas de escape y bufa a todo vapor. (Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto

de gracia y destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontronazo.)

Ya en cautividad, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada. Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero crudo troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos. Pero en un momento especial de la mañana, el rinoceronte nos sorprende: de sus ijares enjutos y resecos, como agua que sale de la hendidura rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente, repitiendo en la punta los motivos cornudos de la cabeza animal, con variaciones de orquídea, de azagaya y alabarda.

Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil.

EL REY MAGO

(Viene de la pág. 2)

suerte! ¡Yo no sé nada, pero corren las voces, que ni siquiera tuve la suerte de hallar un muerto lucido! ¡Mala suerte tiene el hombre de suerte!

ELVIRA—¡Un muerto lucido!

RITA—¡Ni siquiera de segunda mano!

ELVIRA—¡Y en el velorio faltaron refrescos! Y eso que era un día de mucho calor. Yo ya me andaba ahogando debajo de mi rebozo.

RITA—¿Refrescos? ¡no vuelas tan alto, las velas eran de parafina!

FELIPE—¿No tuvo ceras?

ELVIRA—¡Si antes no lo velaron con ocote!

FELIPE—¡De todo lo que cuentan eso es lo peor!

RITA—¡Y debías haber visto la caja!

ELVIRA—¡Uy!; ¡la caja! ¡Cualquier indio la lleva mejor!

FELIPE—¿De qué color era?

RITA—¿De qué color?... pues...

ELVIRA—¡No tenía ni color!

FELIPE—Eso sí que es desgraciado, una caja sin color!

RITA—¡Muy cualquiera, toda negra!

ELVIRA—Y por dentro de puro palo...

FELIPE—(Sobresaltado.) ¿Cómo negra, si no era casado?

ELVIRA—¡Casado no, pero como ya se había apalabrado con Rosa! ¡Como casado se quiso ir!

FELIPE—¿Apalabrado con Rosa? ¡Uy!, ¡si Rosa nunca se volvió para mirarlo!

RITA—Pues yo creía...

FELIPE—¿Cuándo supo Rosa de Ignacio?

ELVIRA—Yo por mi parte he oído...

FELIPE—¡Mira, Elvira Hidalgo, tú nunca has oído nada!

RITA—¡Pues yo diría que Rosa...!

FELIPE—En dónde andará a estas horas la muy ingrata? ¡Miren! el sol ya subió muy alto... Serán las once y uno aquí aguardando sus pasos. ¡Ay! dices muy bien, Rita Núñez, ésta no es vida, agarrado a unos barrotes, viendo caminar al mundo y uno sin poder volar. ¡Sin amigos, sin banquetas! ¡Peor que un huérfano!

RITA—¡Allí te dejó una flor!

ELVIRA—¡Yo sabía que habías de subir muy alto!

FELIPE—¡Díganle a Rosa que pase para ver sufrir a uno desgraciado!

RITA—¡Así se lo diremos!

FELIPE—¡Díganle que no se goza mientras alguien llora!

ELVIRA—¡Ya no le llores, Felipe Ramos!

RITA—¡Mujeres sobran!

ELVIRA—¡Y esa ya tuvo su difunto y su canario!

RITA—¡Y todavía no se quita de dar alpiste!

ELVIRA—¡La habías de ver buscando pájaros que enjaular!

FELIPE—¡Mira, Elvira, no seas como no se debe! ¡Rosa es Rosa! ¡Y así la hizo Dios, para deleite de mis ojos y sufrimiento de mi corazón!

ELVIRA—¡Yo te digo lo que vi!

RITA—¡Y yo te digo, que cualquier otra, andaría retecontenta de tenerte a ti encerrado!

ELVIRA—¿Qué más se puede pedir? ¡Felipe Ramos en una jaula, nadie lo puede tocar!

RITA—¡Seguro! ¡Otra te vendría a ver a cada hora que da el reloj!

FELIPE.—¿Otra? ¡Uy! ¡Cuándo me hubiera llegado a encerrar otra cualquiera!

ELVIRA—¡Hay otras que valen más, aunque no relumbren tanto!

RITA—¡Y que estarían muy contentas de tenerte aprisionado!

FELIPE—¡Ya les dije que Rosa es Rosa! ¡La única que tiene dientes como reguero de estrellas en la noche!

ELVIRA—¡Eso ni quien se lo quite!

FELIPE—¡Ni quien le quite tampoco, su pelo de gaviota!

RITA—¡Tampoco!

FELIPE—¡Ni sus pasitos ligeros de trompo!

ELVIRA—Pues eso sí, quién sabe...

FELIPE—¿Cómo que quién sabe? ¿Y qué me dicen de su risa que se queda en los rincones oscuros, como la música del kiosko?

RITA—¡Que le gusta reír, todos los sabemos!

ELVIRA—¡Y también sabemos de quién!

FELIPE—¡Díganle que pase! ¡Que por todo lo que les dije estoy aquí esperando!... ¡Y no pasa!

CÁNDIDO—(Que ha seguido en su banca sin moverse, le tiende un pedazo de su dulce.) ¿Quieres "Alegria"?

FELIPE—¿Alegria? ¡Yo estoy alegre! ¡Yo nunca he andado triste! ¡El hombre no es animal de tristezas, sino de gustos!

CÁNDIDO—¡A mí sí me gusta la "Alegria", y sólo cuando hay feria me la compran!

FELIPE—¡Es dulce para mocosos! ¡El hombre sólo en casa o en los velorios come golosinas!

ELVIRA—¿Quién es éste? (Pregunta a Felipe refiriéndose a Cándido.)

FELIPE—¡Un mocoso metiche!

RITA—¡Míralo ahí, con su cara de tonto!

FELIPE—(Desdeñoso.) ¡Ni lo miren!

ELVIRA—(Que oye que los cohetes se acercan.) ¡Ya nos vamos, Felipe Ramos!

RITA—¡Ahí te quedas tú para ver si pasa Rosa! Vamos a comprarnos fruta y luego volvemos a convidarte.

FELIPE—Si la ven, díganle que sólo quiero semblantarla. ¡Que palabra de honor que hoy no le voy a dar mis quejas! ¡Que pase, aunque sea por allá enfrente, que anda uno muy solito acá en los aires!

RITA—Tal como tú lo dices se lo diremos.

ELVIRA—Y acá volvemos a traerte su mensaje.

(Salen.)

FELIPE—(Agarrado a los barrotes las ve irse, grita.) ¡Díganle que paseeee!

(Atrás de la calle se oye la procesión que va acercándose. Las voces cantan.)

¡Que viva María en el cielo
Con todos sus habitantes,
Con todos sus habitantes.
Y que mueran en la tierra
Masones y protestantes,
Masones y protestantes.

FELIPE—(A Cándido, que permanece inmóvil mirándolo.) ¡A ver muchacho! ¡Asómame a la esquina a ver qué ves!

(Cándido se levanta corriendo y se pone en la esquina a ver atentamente.)

FELIPE—¿Qué ves?

CÁNDIDO—(Desde la esquina y sin volverse.) ¡Veo a una señora!



FELIPE—¿Qué hace?

CÁNDIDO—¡Va sentada en un burrito!

FELIPE—¿Qué señas tiene?

CÁNDIDO—¡Tiene los ojos bajados y el pelo suelto!

FELIPE—¿Y qué más?

CÁNDIDO—¡Pues nada más!

FELIPE—¿Cómo es?

CÁNDIDO—¡Pues es bonita!

FELIPE—¿Y qué más?

(Cándido no responde.)

FELIPE—(Exasperado) ¿Qué ves?

CÁNDIDO—¡Veo a una señora!

FELIPE—¿Qué hace?

CÁNDIDO—¡Va sentada en un burrito!

FELIPE—¿Qué señas tiene?

CÁNDIDO—¡Tiene los ojos bajados y el pelo suelto!

FELIPE—¿Y qué más?

CÁNDIDO—¡Pues nada más!

FELIPE—¡Con un demonio! ¿Cómo es?

CÁNDIDO—¡Pues es bonita!

FELIPE—¿Nada más? ¿Dime con quién va?

CÁNDIDO—¡Con un burrito!

FELIPE—¡Ay, mocoso desgraciado que para nada sirves!

CÁNDIDO—¿Pues qué más quieres?

FELIPE—(Agarrándose a los barrotes con desesperación.) ¡Ay, qué triste es la suerte del desgraciado! ¡Dime cómo es!

CÁNDIDO—¡Pues es bonita!

FELIPE—(Imitándolo.) ¡Pues es bonita! ¡Y de ahí no sales! ¡Dime cómo es!

CÁNDIDO—¡Pues es muy bonita!

FELIPE—(Gritando.) ¡Muy bonita! ¡Desgraciado! ¡Vergüenza de tu familia! ¡Sobras de plato de mendigo! ¡Eres menos que el rabo del burro!

(A sus gritos sale Adrián Ruiz, el carcelero. Se asoma al balcón, coge a Felipe Ramos por el brazo y lo jala.)

ADRIÁN—(Severo.) ¡A ver si deja de gritar! ¿Qué se creyó? ¡Aquí se respeta a la autoridad! ¡Andele, ya métase! ¡Escandaloso!

(Cándido vuelve a su banqueta. Se sienta y sigue mirando a Felipe.)

FELIPE—¡Caray! ¿A quién le hago daño?

ADRIÁN—¿Daño? Yo nunca dije daño.

FELIPE—¡Pues entonces, no seas así, y déjame mirar la calle!

ADRIÁN—¡No, no, ya estuviste escandalizando mucho, ya vente!

FELIPE—¡A nadie perjudico con mirar, con los ojos no se mata a nadie!

ADRIÁN—¡Muy cierto! Pero tú te engolosinas mucho con la calle. ¡Y la calle para nada sirve!

FELIPE—¿Cómo que para nada sirve? ¿Ya no te acuerdas de cuando me paseaba yo por ella? Tú como la caminas cuando quieres...

ADRIÁN—¡Muy cierto! ¡Y hablando honradamente, yo tampoco aguanto más! ¡Toda mi pinche vida aquí metido! ¡Encaramado como un pájaro loco! ¿O qué tú crees que a mí no me gustan los placeres?

FELIPE—¡Cómo quieres que piense yo tal cosa! ¿Somos amigos o no lo somos?

ADRIÁN—¡Pues a mí me gustan los placeres tanto como a ti!

FELIPE—Yo siempre me lo dije. Desde que andaba yo allá abajo y te veía acá, viendo a los que andabas cuidando...

ADRIÁN—¡Me lo vas a decir a mí! ¡Tú, apenas llevas unos meses, pero ya verás cuando se te escurran los años! ¡Aquí, apartado de todos, guardado! privado de tu libertad. ¡Y tú todavía cometiste algún delito! ¿Pero yo qué? ¡Aquí estoy de balde! ¡Mirando que no te vayas!

FELIPE—¡De verdad que tu suerte es más triste que la mía!

ADRIÁN—¡Cómo se va a comparar! ¡Tú vas a salir un día! En cambio yo...

FELIPE—¡No te pongas así... también tú hallarás tu libertad!

ADRIÁN—¿Yo? ¡Cuándo! ¡Lo único que he aprendido es a ser autoridad!

FELIPE—¡Mira la calle cómo serpentea!

ADRIÁN—¡Cuando bajo ya mis pies se enredan entre las piedras, ya se me olvidó andar libre! ¡No es lo mismo estar arriba que estar abajo!

FELIPE—No, no es lo mismo. Yo soy de abajo y a estas alturas no me acostumbro...

ADRIÁN—¿Nomás tú? ¡También yo nací abajo... pero ya ni me acuerdo!

FELIPE—¡Yo sólo de eso me acuerdo!

ADRIÁN—¡Caray! Después de todo no te tratamos tan mal. ¿A ver quién te ofende? ¿En qué peligras? De morir, no, porque de eso peligramos todos. ¿De hambre? ¡Tú nada más dime qué te falta y ya verás!

FELIPE—¿Qué qué me falta? ¡Pues me falta Rosa!

ADRIÁN—(Asomándose a su vez para espiar la calle.) ¿Todavía no pasa?

FELIPE—No, como es el día de la procesión...

ADRIÁN—¡La muy ladina! ¡Se te escondió! Para luego venir a espejearte desde abajo. ¡Mejor métete! Vamos a jugar a la baraja y verás si no anda luego dando vueltas como las palomas.

FELIPE—¡Qué esperanzas que dé vueltas! ¡Ella no es mujer como las otras! Ella tiene modos muy distintos. Sólo se me aparece de noche, cuando no la puedo ver completa.

ADRIÁN—¿De veras?

FELIPE—Sí, de veras. ¡Nunca se me aparece completa! A ratos veo su risa, a ratos su pelo o sus dientes. Yo quisiera juntar todos sus pedazos para verla entera; pero no se deja. Cuando ya agarré su nariz, se me escapó el color de su piel, cuando ya agarré sus ojos, se me van sus manos. ¡Y en eso se me van las noches: juntándola, juntándola, y esperando a que amanezca para verla pasar completa!

ADRIÁN—¡Malas señas me das! ¡Adivinar qué va a ser de ti!

FELIPE—(Pensativo.) ¡Adivinar!

ADRIÁN—Pues ni modo, ahí quédate, a ver si tienes suerte y pasa la ingrata. Nada más que ya no grites.

(Se mete.)

(Felipe se asoma otra vez por los barrotes escrutando la calle. Cándido lo sigue mirando fijamente. Felipe de pronto lo ve y se enfurece.)

FELIPE—¡Le digo que qué me ve! ¿Tengo monos en la cara?

CÁNDIDO—¡Veo al Rey Mago Felipe Ramos!

FELIPE—¡Rey Mago, ni qué Rey Mago! ¡Shshsh! ¡Lárguese!

CÁNDIDO—¡No puedo!

FELIPE—¿Cómo que no puede? ¡Le digo que se largue a su casa a ver visiones!

CÁNDIDO—¡No puedo!

FELIPE—¡Adiós! ¿Por qué no puede?

CÁNDIDO—Está muy lejos...

FELIPE—¡Con más razón! ¡Andele, eche a andar para que no lo agarre la noche!

CÁNDIDO—Ya te dije que no puedo.

FELIPE—¡Párese! ¡Cómo que no va a poder!

CÁNDIDO—No puedo, porque estoy mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE—¡Mire mocosito igualado, no me siga haciendo enojar! ¡Ya verá, usted está muy confiado, pero ahorita mismo me bajo y no va ser tunda la que le doy!

CÁNDIDO—¡No me la das!

FELIPE—(Hace ademán de quitarse el cinturón.) ¡Mañoso! ¡Atrevido! ¡Ahí le voy! ¡Y luego no pida agüita!

CÁNDIDO—No puedes bajarte.

FELIPE—¿Que no puedo? (zarandea los barrotes del balcón) ¿Quién dijo que no puedo? ¡Ahora que me tenga junto a usted, va ver si puedo o nada más lo dije!

CÁNDIDO—No puedes bajarte. Yo lo digo.

FELIPE—(Zarandeando la reja) ¡Ora lo verás! ¡Si no te largas antes, el cacho que va a quedar de ti!

CÁNDIDO—¿Ya ves? No puedes.

FELIPE—¡Lárguese! ¡Es el último minuto que le doy!

CÁNDIDO—Tú no quieres ser el Rey Mago.

FELIPE—¡Cállese con su Rey Mago, antes de que yo entre a buscar una pis-

tola y lo deje ahí sentado, para beneficio de sus padres!

CÁNDIDO—¡Yo soy el Rey Mago Cándido Morales!

FELIPE—¡Ora sí! ¡Eso le faltaba! ¡Usted el Rey Mago! ¡Váyase a su casa! ¡Mariguano! ¡Desperdicio de los hombres!

(Cándido coge su caballito de cartón. Se monta, ve a Felipe.)

CÁNDIDO—¡Ya me voy! ¡No quisiste jugar conmigo! ¡Nunca volveré a venir a verte!

FELIPE—¿Quién le dice que vuelva, escombros de jaca!

CÁNDIDO—¡No me llames, porque no eres el Rey Mago Felipe Ramos!

(Cándido arrea el caballito de cartón, y éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo.)

FELIPE—¡Cándido Morales! ¡Cándido Morales regresa! ¡Mi palabra te doy que sí quería jugar contigo! ¡Vuélvete! ¡No seas ingrato con este Felipe Ramos, que ya es tan desgraciado aquí, en esta prisión, por el amor de una tal Rosa Salazar! ¡Cándido Morales! ¡Te lo juro, yo soy el Rey Mago Felipe Ramos!

(Entra Rosa. Se detiene al ver a Felipe gritando.)

ROSA—¿De qué estás hablando, Felipe?

FELIPE—¡Del Rey Mago Cándido Morales! ¡Ay, Rosa, por tu culpa, porque no te veía a ti, no lo quise ver a él! ¡Y se fue! ¡Y aquí me dejó encerrado! ¡El era el único que podía sacarme de estas prisiones!

ROSA—Pues lo iré a buscar. Ya sabes que yo por ti hago cualquier cosa.

FELIPE—¡A buscar! Si no sé dónde vive. ¡Se fue volando en su caballo de fuego! ¡Aquí, delante de mis propios ojos!

ROSA—¿Pero adónde se fue?

FELIPE—No le quise ni hablar. Después de que toda la mañana se me estuvo aquí ofreciendo. ¡Allí estaba! ¡Mira, en esa banca! ¡Allí se estuvo sentado, mirándome!

ROSA—Pues ya ni modo. Ya se fue. ¿Y tú ya no quieres mirarme?

FELIPE—Ya no tengo ojos para mirar a nadie... Allí, en esa banca estuvo él sentado...

ROSA—Me dijeron que me querías ver... por eso viene...

FELIPE—Pues ahí quédate, Rosa. Quédate siete años, esperando a que yo baje.

(Telón.)



ALGERNON CHARLES SWINBURNE

Por Luis CERNUDA

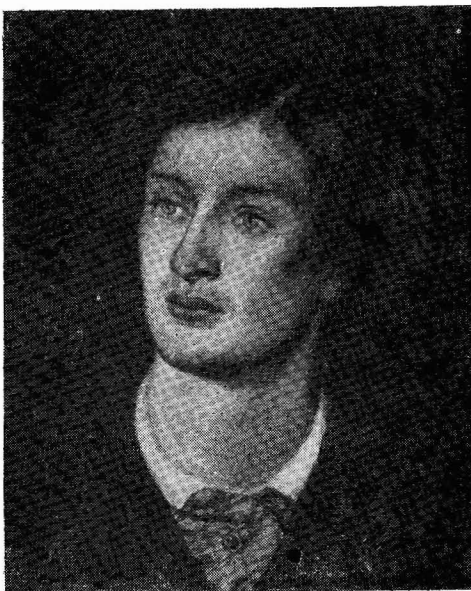
LA CONVENCIÓN VICTORIANA de que toda representación de la vida debía ser tal como se pensaba que ésta fuera, y no tal como en realidad era, halla uno de sus primeros rebeldes en Algernon C. Swinburne (1837-1909). * Dicha rebelión surge, paradójicamente, en un poeta que por su nacimiento pertenecía a la aristocracia (su padre, el almirante Charles Swinburne; su madre, Lady Jane Ashburnham), de lo cual él mismo era el primero en congratularse: "Nací entre la clase aristocrática, accidente que comparto con Byron y Shelley, los otros dos únicos poetas ingleses, surgidos en estas generaciones últimas, que tuvieron fe en los pueblos republicanos y en la libertad." Así escribe a Giuseppe Chiarini en 1872. Es verdad que ese republicanismo, así como su antipatía a las restricciones y su gusto por ciertos ejercicios violentos, pudo heredarlos de Sir John Swinburne, el abuelo paterno.¹

Aunque nacido en Londres, su niñez la pasa en el campo y cerca del mar, ya en la casa de sus padres, East Dene, Bonchurch, isla de Wight, ya en la de Sir John Swinburne, Capheaton, Northumberland: "En cuanto al mar, su sal debió estar en mi sangre antes de que yo naciese. No recuerdo gozo mayor que el de sentirme desnudo en brazos de mi abuelo, blandido por sus manos y luego arrojado, como piedra por la honda, gritando y riendo a través del aire, de cabeza en la ola creciente... Recuerdo haber tenido miedo a otras cosas, pero al mar nunca." El futuro antiteísta se educa, "casi como católico", en la religión familiar, que era de la fracción *high church* anglicana, influida por el *Oxford Movement* y partidaria de Keble y Newman (antes de que éste se convirtiera a la iglesia de Roma), acostumbrado a la lectura de la Biblia, cuyo conocimiento conservará hasta el fin de su vida, y reconocido a tal costumbre, que le inició en la hermosura del lenguaje. Ante la inteligencia del niño y su afán de saber, la madre (educada en Florencia) le enseña italiano y francés. Durante una excursión familiar a la región de los lagos, le llevan a visitar a Wordsworth, quien al morir seis meses después, según dirá luego Swinburne, "nubló para él el sol de abril".

En 1849 entra en Eton. Un compañero suyo allí, Lord Redesdale, traza este retrato del poeta a los doce años: "Querida criatura tan frágil parecía... Era extremadamente pequeño, de miembros menudos y delicados; los hombros caídos parecían demasiado débiles para sostener la gran cabeza, cuyo tamaño exageraba una masa de pelo colorado... Sus facciones eran menudas y hermosas, tan finamente esculpidas como las de la obra maestra de un escultor griego. Su cutis era muy blanco, pero no enfermizo, sino de una transparencia teñida con blanco." Cuatro años y medio dura su estancia en el colegio, que deja sin graduarse, aunque siempre lo recordará con afecto, como muestra su *Commemoration Ode* de 1891.

Sus lecturas infantiles se orientaban hacia el drama. Cuando años más tarde, estando en la biblioteca de su biógrafo Sir

Edmund Gosse, halla un ejemplar de los *Specimens of the English Dramatic Poets*, de Charles Lamb, le dice: "Ese libro me enseñó más que otro alguno en el mundo; éste y la Biblia." En Eton lee a Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Ford, Massinger, Beaumont y Fletcher, así como otros dramaturgos de los siglos XVI y XVII; sin descuidar a los poetas líricos, clásicos y modernos, descubriendo entre los últimos "con placer inexplicable y una especie de ciego alivio" a Walter Savage Landor, a quien durante toda su vida dedica aquella adoración que libertaba su necesidad de postrarse y humillarse ante alguien. Así que el instinto de rebeldía va equilibrado en él por el de sumisión, sien-



—Acuarela de D. G. Rossetti
Swinburne 1837-1909

do ambos rasgos principales de su carácter.

En la biblioteca de su tío, el conde de Ashburnham, encontrará libros medievales, entre ellos los primitivos franceses, que le deleitan. Y como la educación en Eton se basaba entonces en la enseñanza de las lenguas clásicas, no sólo traduciendo autores griegos y latinos sino componiendo versos latinos y griegos, Swinburne comienza allí su conocimiento de ambas lenguas. La antología oficial de la escuela eran los *Poetae Graeci*, de la cual dirá que "había representado gran papel, al nutrir en su mente el amor a la poesía". Los poetas que más le atraen en dicha antología son Mosco, Píndaro, Teócrito, Safo, Esquilo y Sófocles; a Eurípides lo detestaría, como en latín detesta a Horacio, aunque la poesía latina le interesara menos que la griega. La enseñanza de las lenguas modernas, que entonces apenas tenía categoría, estaba confiada a un Mr. Tarver, quien le revela la obra de Víctor Hugo (otra de sus adoraciones fervientes), entusiasmándose sobre todo con *Les Châtiments*. En Eton comienza a escribir sus versos primeros, aunque parece haberlos quemado al dejar la escuela.

En la novela inconclusa *Lesbia Brandon*, publicada en 1852, donde hay alguna

parte autobiográfica, el protagonista Bertie Leyton tiene rasgos que parecen haber sido característicos del propio autor, y nos lo presentan tal como acaso era en su juventud: "Acostumbrado a la soledad y sensitivo ante todas las cosas exteriores, encontraba vida y gozo suficientes en jardines y bosques, dunas y playas... Agua y viento, oscuridad y luz, eran amigos, e iba, sin asombro ni temor, entre las cosas hermosas." El mar constituía sin embargo su atracción principal: "Hacia eso, visión única de la hermosura divina y perdurable, sobre la cual pueden descansar en este mundo los ojos, se dirigieron primero los ojos del niño, y su corazón se abrió doliendo de placer..."² El color y el sabor del mar parecían pasar por sus ojos y su boca, los nervios todos deseando aquel tacto, saludándolo con su alma a través de los sentidos." Entusiasmo marino que guardará siempre, hablando de él como de una pasión física; así habla en uno de sus poemas mejores, *The Triumph of Time*: "Veré a la grande y dulce madre, / Madre y amante de los hombres, la mar. / Iré a ella y a ninguna otra, / Unido a ella, besándola y entrelazándola conmigo. / Asido a ella, luchando con ella, reteniéndola."

En 1856 se matricula en la universidad de Oxford. El año anterior había salido por vez primera al extranjero, a Alemania, país y lengua que nunca le atrajeron. Tampoco le agrada Oxford. El aspecto del nuevo estudiante, sus aficiones literarias, su alejamiento del culto al deporte, debieron hacer de él persona no atrayente para la mayoría de los *undergraduates* y aun de los profesores. Mas en su colegio, que era Balliol, Benjamín Jowett le mira con cierta simpatía y al año segundo de su estancia en la universidad hace varios amigos, entre ellos Richard Watson Dixon, luego también poeta, años más tarde corresponsal de Hopkins, y Thomas Hill Green, el futuro filósofo; otro de sus amigos, el escocés John Nichol, funda en 1856 la sociedad *Old Mortality*,³ a la cual pertenece Swinburne. La sociedad fomenta su republicanismo, y la amistad de Nichol contribuye tal vez a que deseche el resto del sentimiento religioso anglicano que para tal fecha pudiera quedarle.⁴ Así que la influencia del abuelo jacobino, el entusiasmo hacia Shelley y Landor y su relación con el republicano Aurelio Saffi, profesor de italiano en la universidad, todo actúa en una dirección única. En el centro mismo de sus simpatías está ya la figura de Giuseppe Mazzini, cuyo retrato cuelga en su habitación de Balliol: retrato al que se unirá el del carbonario Orsini, después del atentado de éste contra Napoleón III, quien para Swinburne era el Enemigo. Ante ambos retratos se le ve bailar y hacer actos de adoración no pocas veces al día. Porque el tema de la libertad y unidad de Italia (unidad nacional bajo un Estado republicano) comenzaba a interesar mucho a Swinburne, sin duda por influencia del desterrado Saffi.

Organo de la *Old Mortality* eran los *Undergraduate Papers*, que aparecen en 1857, adonde colabora Swinburne con varios trabajos, entre otros un ensayo sobre Marlowe y Webster, el primer canto de *Queen Yseult* y cierto ataque burlesco, *Church Imperialism*, contra Napoleón III y el clero. Para concursar al

* Este capítulo corresponde al libro: *Pen-samiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)* que aparecerá próximamente en las ediciones de la Universidad de México.



María Estuardo— "el símbolo de la mujer"

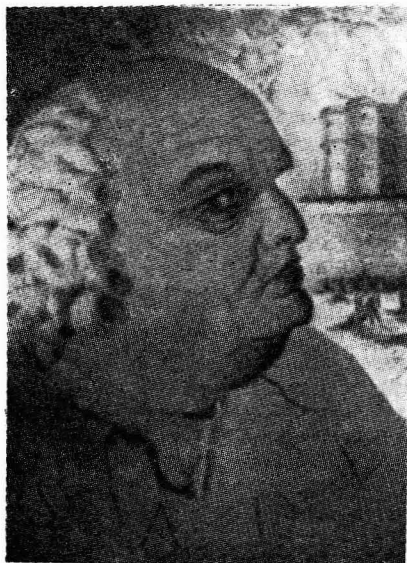
Newdigate Prize Poem compone en 1858, sobre el tema propuesto, *The Discovery of the North-West Passage*, más como siempre ocurre en tales ocasiones, el jurado concede el premio a una composición inferior, lo cual acaso contribuya a aumentar el disgusto de Swinburne hacia Oxford. Por esas fechas comienza su relación con los prerrafaelitas: Morris llega a Oxford con el proyecto de decorar el hall de la University Union, juntamente con Rossetti y Burne-Jones. Swinburne simpatiza con ellos, aunque Rossetti le intimide un poco y no forme amistad con él hasta después de abandonar la universidad e irse a vivir a Londres. También conoce entonces a Ruskin, al cual cierto profesor de dibujo llama la atención acerca del parecido que tenía la cabeza de Swinburne con la de Galeazzo Malatesta en un lienzo de Paolo Uccello, la batalla de Sant'Egidio, de la National Gallery.

Cuando sus amigos prerrafaelitas se van de Oxford, Swinburne se aburre. Y como en el ambiente universitario le juzgan algo loco y peligroso, Benjamín Jowett decide que sería mejor dejase Oxford por una temporada (para evitar la repetición de lo ocurrido con Shelley), enviándole a que estudie historia moderna con el reverendo William Stubbs, en Navestock, Essex, no sin advertir a Stubbs que su pupilo ofrecía "una diferencia extraña y casi inexplicable con respecto a nosotros". La estancia en Navestock le resulta agradable; mas cuando vuelve a Oxford, en el otoño de 1859, no puede acomodarse al ambiente. Por lo demás sus excesos alcohólicos han comenzado ya a manifestarse, y el 21 de noviembre deja la universidad: "Mi carrera oxoniense culminó en fracaso total y escandaloso", dirá; y su antipatía a Oxford persiste hasta el punto de rechazar, en 1907, el grado honorífico que entonces le ofrece el canciller de la universidad. Su abandono de Oxford ocasiona disgusto familiar considerable; no obstante, su padre accede a señalarle una cantidad para sus gastos, y Swinburne se va a Londres. Sin duda piensa ya (aunque lo difícil era convencer a su familia

de la legitimidad de tal pensamiento) que "Boesía (*sic*) es trabajo más que bastante para cualquier hombre; aunque hoy día, ¿quién hay que sea algo además de poeta, excepto Hugo?"

Fras un viaje con la familia al sur de Francia y a Italia (Génova, Turín, Milán, Venecia), el poeta se instala en Londres y anuda su amistad con Rossetti. En 1860 aparece su primer libro, cuyos gastos costea el padre: *The Queen Mother and Rosamond*; años más tarde dirá a Gosse: "De todos los libros muertos al nacer, *The Queen Mother* fue el más muerto." Sus dos dramas, aunque la crítica no se ocupara de ellos, son obras de promesa. Durante dichos años escribe y corrige o rompe, volviendo luego a escribir de memoria lo destruido, con modificaciones y revisiones nuevas, guardando luego los manuscritos. Así compone *Chastelard* (1865), drama que con *Bothwell* (1874) y *Mary Stuart* (1881) forma una trilogía cuya figura central es aquella reina de Escocia, en la cual veía Swinburne el símbolo de la mujer que despertaba su entusiasmo sensual; la mujer hermosa y cruel, que daba muerte a sus amantes, y a la que los hombres pueden hablar como le habla el paje Frank a la cortesana Imperia en otra obra del poeta, *Laugh and Lie Down*: "¿Qué os hace suspirar así? Sois ahora / Tan bondadosa, que la dulzura en vos punza mis ojos, / Por lágrimas aguijas transpasados. Antes querría que me maltrataseis, / Más de veras, mortalmente maltratado, para satisfacer / Vuestro mas súbito capricho." Actitud masoquista que corroboran tantas páginas de Swinburne, como ésta de las *Chronicles of Tebaldeo Tebaldei* (1861), cuya protagonista es Lucrecia Borgia, otra encarnación de la mujer fatal: "¿No sabes... que un nervio puede vibrar, en convulsiones de dolor verdadero, mientras la sangre como ninfa borracha, baila y canta de alegría? ¿Qué ser pellizcado y rasgado por los labios, dientes y dedos del amor es una Jelia, que aun perdura cuando ya pasaron los besos y cuando las caricias ya no tiene aguijón, ni hay sabor en ellas? ¿Qué el dolor y el escozor de los sentidos carnales son cosas comunes lo mismo al placer que al dolor." 5

Vive con Rossetti en Tudor House, Chelsea, la casa que habitó en tiempos la reina Catalina Parr, viuda de Enrique VIII. Aunque Swinburne pasa fuera de



—Retrato imaginario por Man Ray
"leía al marqués de Sade"

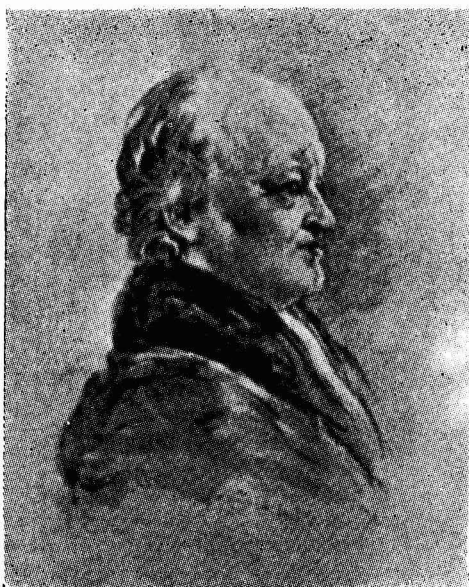
Londres la mayor parte de los dos años cuando convive con Rossetti, éste no puede soportarlo: le volvía loco la manía de Swinburne de andar desnudo por la casa, bailando y chillando como gato salvaje. La excitación que le ocasiona la vida en Londres, juntamente con los excesos alcohólicos, comienza a manifestarse por medio de ataques de tipo epiléptico, cayendo a veces inconsciente al suelo. La estancia en el campo le repone de tales ataques. Durante otra visita a Italia se entrevista al fin en Florencia con su admirado Walter Savage Landor; tenía éste 90 años, y cuando Swinburne, dada su manía de humillarse ante los seres que adora, se arrodilla ante el anciano, Landor se queda perplejo y Swinburne decepcionado de la visita. Luego envía una explicación a Landor, quien le pide que vaya de nuevo a verle, desarrollándose sin dificultades la segunda entrevista: "No hay hombre vivo del cual atesorase yo tanto cualquier expresión de asentimiento, o de buena voluntad, en pago de mi homenaje... Me ha proporcionado ese choque de adoración que hacia los trece años sentí ante los grandes hombres." (A Lord Houghton, 4 de marzo, 1864.) De vuelta a Tudor House escribe en griego la dedicatoria para Landor de *Atalanta in Calydon*, dedicatoria cuyo texto sin duda lo revisa Jowett.

Su amistad con Richard Monckton Milnes, Lord Houghton (autor de la *Life and Letters of John Keats*), requiere algún comentario, porque no sólo fue aquel quien ayuda, con sus numerosos conocimientos y relaciones sociales, al éxito de *Atalanta*, sino quien proporciona a Swinburne la ocasión de leer al marqués de Sade, cuya influencia sobre él será decisiva. "Como coleccionista de Sade tiene fama europea", dice Swinburne de Lord Houghton; "su colección de libros eróticos, grabados, etc., no tiene rival en la tierra, como tampoco, según imagino, en el cielo". En octubre de 1860 el poeta recuerda a su nuevo amigo "su promesa... de que si vivo he de ver las páginas místicas del martirizado marqués de Sade, desde la cual (promesa) está suspendida ante mis ojos por la noche la visión de aquel ilustre y mal recompensado bienhechor de la humanidad". La influencia de Sade determina en Swinburne esa visión de los dioses malignos, atormentando a los hombres, que expresa *Atalanta*; odio a la divinidad que se cifrará en las palabras suyas: "El mal supremo, Dios."

Además del trabajo en verso, le interesaba ya a Swinburne exponer sus opiniones y conocimientos literarios y artísticos, y la *Fortnightly Review* le ofrece sus páginas. Su trabajo de crítico está íntimamente unido a su trabajo de poeta; sus estudios fueron algo nuevo en la literatura inglesa, no presentando un análisis seco de la obra comentada, sino un juicio que, a pesar de los superlativos, es moderado y justo. Es un degustador de las obras, más que un crítico, y raramente llega a una conclusión, antes prefiriendo presentar la obra que llegar a una afirmación concluyente sobre la misma. "The Spectator", entre abril y septiembre de 1862, publica, además de varios poemas de Swinburne, algunos trabajos en prosa, de los cuales, entre los no firmados, es posible atribuirle dos muy importantes: uno sobre *Les Misérables* y otro sobre *Les Fleurs du Mal*. Hacia falta bastante valor para atreverse a comentar,

en una revista inglesa de aquella época, un libro francés de poesía. La edición de *Les Fleurs* que Swinburne comenta es la de 1861; la primera, de 1857, no la conoce hasta más tarde. Envía su trabajo a Baudelaire, que no responde; aunque por mediación de Whistler, amigo de ambos poetas, Baudelaire se excusa luego, escribiendo a Swinburne una carta que, por accidente, éste nunca recibe. En ella le decía: "Me refiero al artículo maravilloso (sobre *Las flores*) que ha publicado en 'The Spectator' de septiembre 1862... Pero después de leer los versos impresos en otro número (agosto), llenos de un sentimiento a la vez tan real y tan sutil, no me asombré en modo alguno: sólo los poetas pueden comprender tan bien a los poetas... Permítame sin embargo que le diga ha llevado algo lejos mi defensa. No soy tan moralista como amablemente pretende creer. Lo mismo que usted, sin duda, creo, sencillamente, que todo poema, todo objeto de arte bien hecho, sugiere natural y forzosamente una moral; pero eso es asunto del lector. Hasta tengo odio decidido contra toda intención moral y exclusiva en un poema." Cuando Fantin-Latour informa erróneamente a Swinburne de la muerte de Baudelaire, en abril de 1867, Swinburne compone su elegía *Ave atque Vale*: "He escrito una especie de canto funeral lírico para mi pobre Baudelaire", dice. En dicho poema sigue la pauta del "Lamento por Bion", de Mosco, con atmósfera y tono clásicos y paganos, que ciertamente no concuerdan con el poeta que lamenta, ni con la obra del mismo.⁶

La publicación de *Atalanta in Calydon* atrae pronto sobre Swinburne la atención y el elogio de público y críticos. El gusto literario había cambiado, y los prerrafaelitas, con ayuda de Ruskin, triunfaban. Swinburne conocía bien el texto de Esquilo, y para su drama coral (los coros de *Atalanta* figuran entre las composiciones más hermosas de Swinburne) usa como tema uno de la Grecia homérica tardía. Como los prerrafaelitas, Swinburne odia el presente y huye de él, volviéndose hacia el pasado, ya que allí encontraba lo que la vida contemporánea no podía darle. Su actitud religiosa en *Atalanta* es consecuencia de su rebeldía; expresando un fatalismo más oriental que griego, niega el libre albedrío, aunque admita que el hombre puede manifestar su independencia al guiarse por una luz interior. En los coros da voz a su queja contra el destino humano y la crueldad divina.⁷ ¿Para qué sirve la agonía humana, si no es para recreo de los dioses? En uno de ellos se dirige a Dios: "Con tu odio, oh Dios, nos has cubierto." Dios enemigo que no sólo proceda acaso de Sade, sino de Blake, lo mismo que su concepto acerca del "gobierno diabólico de este mundo", como dice en carta a Nichol (septiembre de 1865). Respecto a la influencia de Sade en *Atalanta*, el autor mismo alude a ella en carta a Lord Houghton (que había comentado el drama en la *Edinburgh Review*): "Ha equivocado su fuente de manera deliberada. Hubiese yo aceptado su sentencia judicial si, en vez de 'Byron y algo más', dijera 'Sade y algo más'. El poeta, pensador y hombre de mundo de quien se deriva la teología de mi poema era uno más grande que Byron; ése en verdad, fatalista o no, vio hasta el fondo de dioses y hombres." De Sade procede también el tono



William Blake 1757-1827

de las blasfemias con las que satisface su rebeldía, ya que, atacando la idea de lo divino, ataca al mismo tiempo la sociedad. Justo es añadir que ahí también le ayudó Blake, porque en el *Urizen* de Blake ve Swinburne al "padre de los celos... fuerte, triste y cruel... encarnación de los celos, como los hebreos reconocieron, y de la envidia, que los griegos también reconocieron en la esencia divina". Tal actitud, no bien percibida aún por crítica ni público, no daña al autor; los *Poems and Ballads* (1866) serán los que, aclarando y subrayando su pensamiento, originen el escándalo.

La segunda edición de *Atalanta* (1865) aparece el mismo año que *Chastelard*, tragedia donde todo está referido al amor, sean los sentimientos, las responsabilidades o las relaciones religiosas y patrióticas, tono amoroso que choca con la convención victoriana. Ciertas lecturas pudieron ahí estimular a Swinburne; el descubrimiento del *Rubáiyát* de Fitzgerald le lleva a su *Laus Veneris*. Su peculiar sensibilidad amorosa, juntamente con su antiteísmo, van hallando expresión más franca en obras nuevas, y la crítica comienza a darse cuenta de lo que tras ellas había, del *skeleton in the cupboard*; y el escándalo que resulta nos prueba, paradójicamente, la importancia que para entonces tenía ya la obra de Swinburne. Sus mismos amigos creían que el público no estaba preparado para afrontar expresión amorosa tan cálida y tan poco ortodoxa como el poeta iba a ofrecerle; Lord Houghton propone a Swinburne, a manera de prueba, la lectura de sus poemas inéditos ante varios amigos y conocidos, para que éstos diesen su aprobación o su desaprobación, y la prueba resulta favorable a la publicación. Sin embargo, la aparición del volumen sufre un retraso que le perjudica, y antes de que los lectores pudieran formar su opinión, con la lectura del libro, la "Saturday Review of Literature" publica una reseña del mismo, que no sólo decide de su suerte, sino que crea una leyenda en torno a su autor. *Canciones libidinosas*, llamó a sus poemas, atrayendo la atención a ciertos versos luego infelizmente famosos: *The lilies and langours of virtue, The roses and raptures of vice, Thou are noble and nude and antique*; y todo eso cuando el libro no podía desmentir al crítico, porque aún no estaba a la venta. Hasta corrió el rumor de que *The Times*

iba a pedir a los tribunales el proceso del editor; no es de extrañar que éste informara seguidamente al autor de que retiraba el libro de la circulación.

Swinburne compone entonces (septiembre de 1866) sus *Notes on Poems and Reviews*, escrito polémico donde consigna su protesta arrogante contra un ataque injusto y necio. De quienes le atacan, dice *Ma corruption rougirait de leur pudeur*, denunciando cómo "la evidencia diaria patentiza que, en nuestro tiempo, sólo hay sitio para quienes se contentan con escribir para niños y jovencitas". Sus notas son bien acogidas, hasta el punto de que la "Saturday Review" se retracta; es verdad que Rossetti las había revisado y atenuado ciertos pasajes de las mismas. Su ataque plantea la cuestión de la libertad de expresión literaria, y el genio de Swinburne entusiasma a muchos: en Cambridge los estudiantes marchan por las calles recitando *A Song in Time of Revolution*; en Oxford, sus obras entran en el catálogo de la University Union.

En los *Poems and Ballads* se marca un avance del instinto revolucionario de Swinburne; si en los poemas escritos entre 1858 y 1865 la emoción encubría dicho instinto, *A Song in Time of Revolution* lo declara. En esta primera etapa de su obra la rebelión frente a la sociedad sólo se manifiesta en materia de opinión religiosa y en materia de gustos sexuales; su expresión y su técnica poéticas son fieles a la teoría del arte por el arte, que entonces sostiene y defiende Swinburne. Dicha posición quedaba explícita en el estudio ya citado sobre *Les Fleurs du Mal*; su información acerca de tal actitud artística procedía de la lectura de Gautier (prólogo a *Mademoiselle de Maupin*) y de Baudelaire, que a su vez la había hallado en *The Poetic Principle*, de Poe. Swinburne la expone a su vez en la parte segunda de *William Blake, a Critical Essay* (1868). Dicho estudio lo inició Swinburne como reseña de la obra de Gilchrist sobre Blake, pero luego crece, ocupándole durante cinco años; a medida que estudia Blake, sus opiniones cambian, llegando en la apreciación del mismo más allá de lo que había llegado Gilchrist. Swinburne fue el primero en desechar la opinión de que Blake era un loco de genio; punto central de su estudio es el análisis de los *Prophetic Books*, hasta entonces considerados como indescifrables, de los cuales dice: "Debo consignar mi protesta contra el desdén y la condenación sufridas por dichos libros, creyendo que valen la pena del comentario."

En la parte segunda de la obra citada expone la doctrina del arte por el arte: "Ante todo, el arte por el arte mismo, que luego es posible suponer lo demás vendrá como de añadidura, y si no viene, no hay por qué preocuparse... Un crítico actual de penetración incomparablemente delicada y sutil buen sentido, impecable en cuanto artista (alude a Baudelaire), llama a eso (a la intención moral en la obra de arte) 'la herejía de la instrucción', y nosotros pudiéramos llamarle, para darle nombre más corto y sumario, la gran herejía moral. No es posible imaginar nada más fútil, ni nada más pernicioso... Si toleramos que el arte dé explicaciones, prometiendo o dando a entender que va a ser realmente 'leal con los hechos, y útil para los hombres

en general, ya ampliando su tarea moral, ya mejorando su naturaleza moral, entonces perderá toda utilidad humana o valor... Lo importante es que el trabajo del arte esté supremamente bien hecho, y desdeñar las contingencias subsiguientes." Según Swinburne el genio poético consiste en "penetración y poder de trabajo imaginativo", añadiendo que "para el arte lo mejor es lo más hermoso".

Pero ya en 1867, un año antes de publicarse su estudio, Swinburne va a abandonar el arte por el arte, aceptando la influencia de Mazzini, para dedicar su arte a fines ajenos al arte mismo. Giuseppe Mazzini, jefe del movimiento republicano en Italia, condenado a muerte en su país, vive en Londres; enterado de la reputación creciente del poeta, quiere conocerlo, y cuando Swinburne escribe su *Ode on the Insurrection of Candia* (1867) le manifiesta su admiración. La entrevista tiene lugar; Swinburne, manifestando su respeto de la manera extraña que acostumbraba, escribe a su madre al día siguiente de la visita: "Hice lo que siempre creí que haría (aunque en realidad no pensaba hacerlo, de ser posible),



Fitzgerald 1809-1883

que fue arrodillarme y besarle la mano." Mazzini, por su parte, dice del neófito: "Mucho desearía que escribiese algo... renunciando al absurdo e inmoral arte francés, al arte por el arte." Swinburne no desconoce la intención de Mazzini: "Lo que Mazzini quiere es que dedique y consagre mis fuerzas de escritor a hacer el bien, sirviendo a los demás exclusivamente, lo cual no puedo hacer; si lo intentase, perdería hasta mi capacidad de escribir versos."

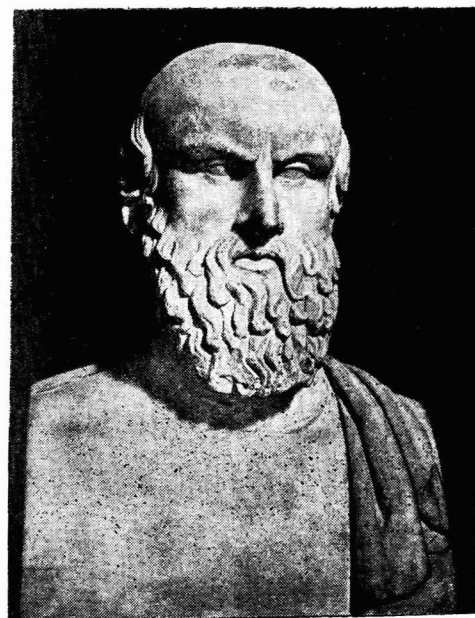
Ahí tenemos un problema artístico que no es exclusivo de aquel tiempo, ni de ningún otro, sino que es de siempre, aunque hoy se crea exclusivo del nuestro bajo la denominación de arte "comprometido". En la literatura y en la poesía siempre ha entrado, en proporción mayor o menor, cierto elemento cambiante ajeno a las mismas, que unas veces es religioso, otras moral, otras social, otras político, y al cual cierta gente interesada, y sobre todo cierta gente ajena a la literatura y a la poesía, pretende darle importancia mayor que a la calidad artística misma, que es la única que decide del valor de la obra literaria o poética. El caso de Swinburne y la manera tan poco escru-

pulosa como Mazzini quiere manejarle y explotarle, es característico. Mazzini sabía, aunque no siempre (prueba de ello era su fracaso como jefe político), manejar a la gente y el resultado de sus manejos, en este caso, fueron las *Songs before Sunrise*, que Swinburne publica en 1871. Es cierto que Swinburne estaba predispuesto a dejarse manejar, ya que en su vida la rebelión alterna con el sometimiento, como ya dijimos. En octubre de 1866 escribe a William M. Rossetti: "Después de muchos meses de inacción forzosa he comenzado otros versos. Escribo un poemita de felicitación a Venecia... Espero cerrar el poema proyectado con alguna expresión (confío que no inadecuada) de reverencia hacia Mazzini. Después de todo, a pesar de las burlas y perversidades, es agradable tener algo en que creer, como me ocurre a mí con Italia." El poema en cuestión era a *Song for Italy*, escrito al mismo tiempo que el folleto *Liberty and Loyalty*. En la política va a sublimar, por algún tiempo al menos, sus torturados y torturantes deseos carnales. Mazzini le anima, "esperanzado en ese poder gracias al cual usted ha encontrado su dirección verdadera, y que, en vez de obligarnos a admirarle, hará por transformarnos, levantará al dormido, obligará al pensamiento a informarse en acción; esa es la misión del arte y la de usted. No nos acune, para dormiros, con los cantos del amor egoísta y con la idolatría de la hermosura física; agítenos, repróchenos, anímenos, insulte, marque a los cobardes, salude a los mártires, díganos que todos tenemos un gran deber que cumplir y que, antes de cumplirlo, el amor es una bendición innmerecida, la dicha una blasfemia, la creencia en Dios una mentira. Demos una serie de Poemas para la Cruzada".

En 1867 Swinburne no sólo está convencido de la necesidad de escribir tales poemas, sino que los ha comenzado ya, informando a Rossetti: "Creo que alguna vez he de terminar un libro de poemas políticos y nacionales, tan completos y coherentes a su manera como *Les Châtiments* o *Drum Taps*... Creo que hay lugar para un libro de cantos sobre la revolución europea." En 1869 envía a Mazzini copia de la dedicatoria del libro, que le ofrece como pago de la deuda por su nueva inspiración. Sin embargo no todas las *Songs before Sunrise* son composiciones de tipo político, porque, además de éstas, hay otras de tipo filosófico (*Hertha*, *The Hymn of Man*), que resultan más importantes; los poemas de tipo político expresaban un anhelo cuyas posibilidades históricas habían pasado ya cuando el libro aparece. (Las tropas monárquicas italianas entraron en Roma en septiembre de 1870, cavendo por tierra aquel sueño de Mazzini de una Italia unida bajo una república.)⁸ Ciertamente dicho fracaso de su anhelo político no afecta otro aspecto del libro: aquel donde el poeta presenta al hombre como criatura divina con derecho a la libertad. Swinburne adopta la idea de su maestro Mazzini de que la humanidad no es un conjunto de hombres, sino un ser con alma colectiva, cuya prerrogativa inseparable es la libertad. Tal concepto lo expone el poeta, en colaboración con William M. Rossetti, en un folleto dirigido al congreso anticatólico celebrado (noviembre de 1869) simultáneamente con el concilio ecuménico donde se adoptó el dogma

de la infalibilidad pontificia y se redactó el *Syllabus* condenando las doctrinas liberales. "La libertad en que creemos (dice) es una e indivisible; sin pensamiento libre no hay libre vida. Tal democracia del espíritu, sin la cual el cuerpo personal o social sólo goza de una libertad falsa, debe afrontar, por ley misma de su existencia, aquella teocracia que el hombre fabrica para destruir la libertad verdadera." *The Hymn of Man* expresa la misma creencia, llegando el poeta a la conclusión de que, si el hombre inventa a Dios, es superior al mismo; el Dios único es el alma colectiva de la humanidad. Si los *Poems and Ballads* se matizaban de un pesimismo evidente, las *Songs before Sunrise* se matizan de un optimismo no menos evidente.

Swinburne consideraría dicha colección como la más importante y sincera de todas las suyas, opinión que no cambiará al final de su vida, cuando se retracta de tantas de sus opiniones antiguas. Acaso la idea central de las *Songs before Sunrise* no la percibieran todos los lectores, sino sólo aquéllos dotados de alguna penetración filosófica: la idea de que la república no era para Swinburne una forma más del Estado, sino la libertad encarnada en la acción de la sociedad, cuando ésta alcanza su punto más elevado de desarrollo. Ese será el ideal que T. H. Green, su antiguo compañero en Oxford, define más tarde: "El máximo de poder para todo miembro de la humanidad, en orden de obtener lo mejor de sí mismo." Pero después de ese libro, ¿cuál podría ser el rumbo del poeta? Debe tenerse en cuenta que las *Songs before Sunrise* fueron resultado de ciertas condiciones necesarias a su inspiración, que no volverán a repetirse en su vida. Porque acaso convenga indicar que Swinburne, en cuanto poeta, nada tenía que decir, excepto cuando otros le confiaban un mensaje, lo cual se alía íntimamente con la poética francesa. A pesar de algo de lo antes dicho, Swinburne aparece en gran parte de su obra como uno de esos poetas que ante todo atienden a la perfección técnica de su arte, sin hacerse ilusiones acerca del valor especial de sus pensamientos. Eso tal vez le arrastrara a deleitarse en la palabra en cuanto palabra, sonido, música, encantación; aludiendo a sus *Memorial Verses* en honor de Gautier, escribe a John Morley (21 de noviembre, 1872): "El efecto métrico



Esquilo 525-456 a. C.

creo que no está mal, pero el riesgo de tal metro es lo difuso y lo flácido; me apercibo de dicha tendencia hacia una forma de verbosidad lujuriente y dulzona, contra la cual es necesario precaverse, si no el poema pierde pie y cae, sin sentido y todo lo demás, en una oleada de música afeminada y monótona, o se extravía y derrama en la masa de lo que llamo melodía que arrastra la cola." Su poesía, en efecto, no parece.

Tras aquel período de entusiasmo viene otro de depresión. El poeta se aísla cada vez más y vive entre sus libros. El 27 de enero de 1876 escribe a un amigo: "La aburrida y monótona función de títeres de mi vida, que a menudo me parece tan desprovista de acción o de gozo como para que no valga la pena de aferrarse a ella." Hasta la literatura pierde para él atractivo, aludiendo a los versos como cosa "mejor que nada o, a lo menos, que parece mejor que nada", y si persiste en escribirlos es "por escapar al aburrimiento". George Moore, que quería conocerle, traza de él este retrato amargo, que es útil contrastar con aquel otro ya citado del colegio de doce años: "Fue William Michael (Rossetti) quien me dio la dirección... Abrí una puerta y me encontré en una habitación espaciosa, en la cual no había otro mueble que un catre. Sobre las sábanas estaba un hombre desnudo, un cuerpo extraño, diabólico y menudo, en cuya cabeza, demasiado grande para el cuerpo, había una gran masa de pelo colorado. El terror que aquel hombre me produjo sigue tan vivo en mí como si me hubiera ocurrido ayer, si es posible todavía más vivo."⁹

A pesar de su desaliento, los trabajos de crítica le ocupan, y escribe un estudio sobre John Ford y otro excelente sobre Chapman; proyecta seguirlos con otros varios sobre los dramaturgos isabelinos y jacobitas. Se trataba de una obra en varios volúmenes, que no terminaría: *The Age of Shakespeare*. Trabaja también en una historia del desarrollo métrico de Shakespeare, acerca de la cual escribe a Gosse: "Me ocupo ahora en mi ensayo o estudio, largo tiempo proyectado, acerca del avance métrico o desarrollo de Shakespeare, tal como lo percibe el oído, no el dedo, así como de los cambios generales en tono y fases de su pensamiento, según se expresa en dicho cambio o avance estilístico." Pero la obra, al publicarse en 1880, le acarrea una polémica enconada con Furnivall, representante oficial de la erudición shakespeariana.

Pocos años antes había aparecido en Londres cierto personaje oscuro que iba a representar papel decisivo en la vida de Swinburne: Walter Theodore Watts, que luego alargaría así apellido Watts-Dunton. Era un abogado provinciano que admiraba la obra de los prerrafaelitas; conoce a Rossetti y a Morris, pero a Swinburne no era tan fácil conocerle, hasta que Madox Brown se lo recomienda como abogado para que arregle sus dificultades legales con el editor Howell. En 1873 Swinburne pone todos sus asuntos en manos de Watts. En 1879 la salud del poeta es tan mala (ya fuera a causa sus ataques de índole epilépticos, ya a causa del abuso del alcohol) que, con la aprobación materna (el padre había muerto), y no sin alguna artimaña también materna, se fuerza al poeta a aceptar esta solución: Watts se lo lleva a vivir con él, primero a su casa en Londres, luego a



"la mujer hermosa y cruel"

una villa, *The Pines*, que alquila en Putney; allí, bajo el cuidado y vigilancia de Watts, vivirá Swinburne hasta su muerte, ocurrida treinta años después. Renuncia a toda iniciativa o responsabilidad, existiendo como un niño, con sometimiento completo, que alcanza hasta a sus opiniones y doctrinas literarias, retractándose de no pocas de las suyas anteriores.

¿Cómo explicarse tal actitud? No se olvide que en Swinburne rebeldía y sometimiento eran actitudes alternas, y Watts, además, tenía sin duda temperamento dominador, que no debemos interpretar sólo como empeño en doblegar la voluntad del poeta, sin afecto hacia él: "Debo decir (escribe Swinburne a Watts) que echo de menos un Dios de la fe y de la amistad, al que ofrecer sacrificio de gracias por el don de un amigo tan bueno como usted." Por parte de Watts también es posible su custodia de Swinburne, aunque por razones menos simples que las que podemos atribuir al segundo: afán de dominar a criatura tan superior, celos del pasado literario del otro. Bajo la custodia de Watts el poeta continúa su trabajo, que resulta en extremo prolífico. Pero es mejor aludir primero a algunas obras publicadas antes de la pérdida de su libertad: una segunda serie de *Poems and Ballads* (1878), donde incluye las elegías respectivas a la muerte de Baudelaire y Gautier, más otras composiciones en las que la música del verso suena con magia inigualada. *Songs of the Springtides* (1880) y otros volúmenes diversos, son acogidos con frialdad, lo cual hace que el autor diga: "Mi pobre yo está rancio, una prenda fuera de moda." Bajo la égida de Watts, a partir de 1880 publica Swinburne unas 24 obras, sin aludir a otras cinco póstumas y a los manuscritos que deja inéditos: de toda esa masa sólo *Erechtheus* (1881), *Tristram of Lyonesse* (1882) y acaso *The Tale of Balen* (1898), pueden destacarse. Y aunque se desdiga de tantas admiraciones y tantas ideas que le sostuvieron antes en su vida de poeta, sólo en un punto no cambia: en su antipatía hacia la religión; Watts escribe acerca de la muerte de Swinburne: "Hasta el último momento guardó la animosidad más honda contra el credo que, según él creía, le había separado de sus relaciones más queridas... Le prometí que ningún oficio religioso se celebraría sobre su tumba."

Los treinta años últimos de la vida de Swinburne nos dan una prueba más de cierta extraña condición en la existencia del poeta: lo que es bueno para el poeta es malo para el hombre, y viceversa; y es que en la vida real del poeta lo que los demás consideran perjudicial, y digno de evitarse, es, en la mayoría de los casos, condición esencial y benéfica para la existencia de aquél. Watts prolongó la vida del hombre, pero dando muerte al propio tiempo al poeta.

NOTAS

1 Su abuelo, educado en Francia, es también quien despierta en él la simpatía hacia la cultura francesa.

2 Es curiosa, y debe tenerse en cuenta, esa mezcla de dolor y placer en una misma sensación, que ahí señala Swinburne, porque nos revela un rasgo profundo y característico de su sensualidad. Para ésta la crueldad es atributo de la hermosura. No pocos escritos suyos nos dan ejemplo de dicha complacencia sensual a doble vertiente, sadista y masoquista; de su imposibilidad para distinguir entre el placer y el dolor sensual, imposibilidad ayudada, si no iniciada, por la costumbre escolar inglesa de castigar con azotes. La sensualidad de Swinburne lo hará pues "diferente" de los demás hombres, con todas las consecuencias humanas y artísticas de dicho sentimiento de "diferencia". Porque nada separa a los hombres como una diferencia en los gustos sexuales; ni la nacionalidad, la lengua, la ocupación, la raza o las creencias religiosas levantan entre ellos una barrera tan infranqueable.

3 El nombre se le dio a la sociedad "en consideración a que cada miembro... ha estado últimamente en estado de salud tan débil y precario como para mostrar de modo sencillo y manifiesto el caso de la gran fragilidad y, por decirlo así, mortalidad de esta nuestra vida y constitución humana".

4 Antes aludimos al antiteísmo de Swinburne. En nota a su estudio sobre Blake define el antiteísmo como "Oposición al Dios de fabricación y adoración humanas", aclarando en otra circunstancia: "Un teísta nunca lo fui; siempre sentí por instinto, y percibí por razón, que ningún hombre podría concebir un Dios personal, excepto por superstición cruda o, si no, por verdadera revelación sobrenatural... Mas quienes no adoramos encarnación material de cualidades cualesquiera, ni persona, podemos adorar la humanidad divina, el ideal de la perfección humana y sus aspiraciones... De ahí que pudiera llamarme a mí mismo, si quisiera, una especie de cristiano (de la iglesia de Blake y Shelley), pero en modo alguno un teísta."

5 Su ideal femenino y sexual lo expone en *The Whippingham Papers*: "Uno de los encantos del azotar consiste en el sentimiento de que el azotado es víctima impotente de la rabia furiosa de una hermosa mujer." Hasta para la decapitación halla en *Chastelard* palabras voluptuosas: "Alarga tu garganta (dice el protagonista a la reina), que pueda besarla en derredor, / Donde la mía será cortada. Supón que es mi boca / El filo del hacha, que al morder dulcemente una garganta en dos / Con hierro amargo. ¿no ha de volverse tierna. / Igual que el labio es tierno para el labio?"

6 Rubén Darío debía conocer la elegía de Swinburne, porque su "Responso a Verlaine" la recuerda mucho, incluso en la escasa concordancia entre la persona y la obra de Verlaine y la atmósfera y tono clásicos y paganos de sus versos.

7 De ahí las palabras de Ruskin: "¿Ha leído *Atalanta*?", pregunta a un amigo. "Es la cosa más grande jamás escrita por un joven, aunque sea un joven diabólico."

8 Cuando el libro aparece Víctor Manuel es ya rey de Italia y la revolución ha muerto. Mazzini muere a su vez al año siguiente.

9 Aquel terror lo ocasiona en parte el que Moore, dado su parecido con Swinburne, cree estar viendo su doble. Maupassant también dejó otro retrato de Swinburne y habló de él a los Goncourt, porque éstos dieron el aspecto y los rasgos del poeta inglés a cierto personaje de nacionalidad británica y gustos sadistas en su novela *La Faustina*.

LA POLÍTICA PLANETARIA

Por Kostas AXELOS

ESTAMOS EN EL UMBRAL de una época nueva en la historia del mundo. Esta novedad nueva es de otra naturaleza que las novedades precedentes. Por primera vez en la historia del mundo una poderosa red, un haz de poderes, hiere la totalidad de la historia universal a un tiempo mismo, mientras que el mundo se queda dudando acerca del rostro que pondrá y quizá pierde su rostro. Varios acontecimientos han ocurrido por primera vez en la historia del mundo. Pero por primera vez ha ocurrido un acontecimiento dentro de la escala —digamos total— de la historia universal sobre un lugar y en un tiempo unificados.

Se habla copiosamente hoy de *era atómica* y de *era nuclear* desconociendo el ser de lo que así se llama. Porque la energía atómica o nuclear apenas si agota la totalidad del campo de acción de la *técnica planetaria*, que constituye el nuevo destino del mundo. No la técnica en el sentido estricto del término —el de la manipulación o del arte de manipular un instrumento, un útil o un conjunto de procedimientos—, sino en cuanto poder que pone en movimiento la historia mundial, acaparando todo y escondiendo, sin embargo, su sentido supremo. La técnica funda, sin duda alguna, la posibilidad y la efectividad de las máquinas, de la industria, de la explotación de la energía atómica y de toda otra energía; pero sobrepasa con mucho los aparatos y las maquinarias. Y es la técnica planetaria la que domina la nueva política mundial: la política planetaria.

Porque la *política*, lo que así se hace llamar todavía pues no sabemos qué otro nombre darle, no es ya la política de la *polis*, de la Ciudad-Estado y de la confederación de Ciudades-Estados; no es tampoco la política de los imperios —fracciones conquistadoras de la totalidad histórica—, de las comunidades medievales ni de los Estados y naciones modernas, sean democráticas, sean autocráticas. La política no atañe ya a un lugar autónomo, o relativamente autónomo, por grande que sea, pero que guarda relaciones con el resto. Ella conmueve al globo terrestre en su conjunto, aunque no sepamos a la verdad qué es. Quizá a causa de esto mismo no lo sabemos, pues no podemos pensarla en un lugar donde no se aplicaría, en un lugar más allá de los límites de su poder. Las comunidades basadas en la autarquía pertenecen al orden del pretérito sobrepasado. No parece que haya lugar aún para una parte del todo que se basa en sí misma y constituye una patria. Incluso la distinción habitual de las dos dimensiones de la política no es real. La política interior y la política exterior de cada Estado son algo más que interdependientes. Y la política global de cada uno de ellos en particular se liga indisolublemente a la de los demás, a la situación política internacional, hasta que la organización mundial, global y universal, realizada técnica y prácticamente, no conozca ya nada exterior a ella.

Bajo la forma de *economía planetaria*, la política planetaria ejerce desde ahora

su poder sobre la totalidad del planeta llamado Tierra. La producción, la distribución y el intercambio de productos, al igual que la consumisión, ocurren, cada vez en mayor grado, sobre una escala global. Marx ha estrechado ya el mundo y ha ampliado la economía al nivel de lo mundial. Pensando que la historia de la humanidad, en conjunto, tiende por primera vez a convertirse en universal, ve en las leyes del mercado mundial —leyes que rigen la producción y el cambio, la oferta y la demanda, la fabricación y el comercio— la *potencia suprema* de la historia mundial, que “se cierne sobre la tierra como el destino antiguo y, con mano invisible, distribuye a los hombres la felicidad y la desdicha, funda imperios y los arruina, hace nacer y desaparecer a los pueblos” (*Idéol. All.*, t. 6, Ed Costes, p. 178). Marx quiere liberar a los hombres de este poder para que se conviertan en poderosos dueños de su destino, en “individuos *históricamente universales*, empíricamente universales”. Aunque bajo forma diferente, ¿ese mismo poder no sigue cerniéndose sobre la tierra? ¿El propio fundador del marxismo no nos dice acaso del comunismo que “su organización es esencialmente económica”? (*Ibid.*, p. 231). La economía mundial es en verdad la organización de la carencia, la organización de la satisfacción de la carencia y de las carencias experimentadas progresivamente y creadas también artificialmente. La mundialidad del mundo, sin embargo, ¿no es mucho más abierta y total?

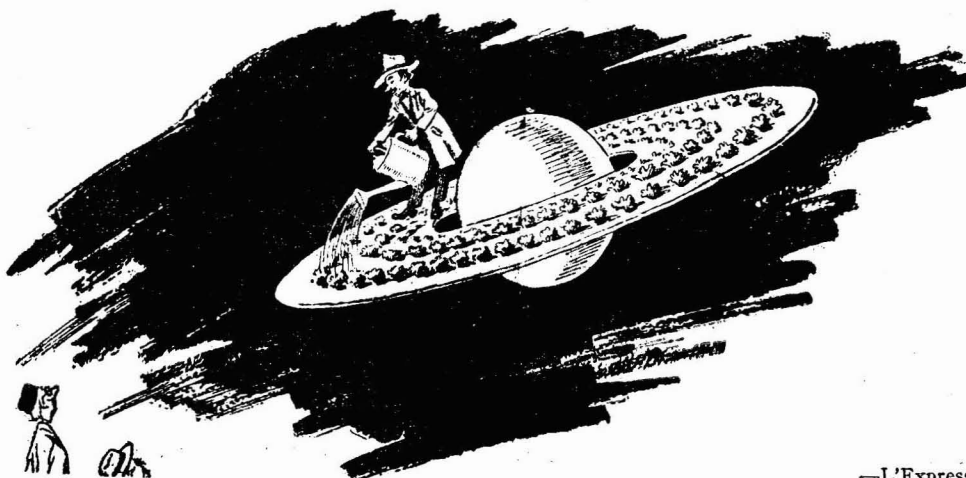
La mundialidad ultramoderna no se deja ya arrastrar o reducir a la marcha hacia el *Estado mundial*, hacia una confederación o federación mundial de Estados o hacia los Estados Unidos del mundo planetario. Que ese Estado mundial se realice o no se realice, que una organización mundial de Estados resuelva o no resuelva los problemas entre los Estados o entre las naciones, o que la voluntad de potencia mundial de los Estados los precipite en una conflagración mundial, en una serie de catástrofes particulares o en una catástrofe “final”, son fenómenos interiores del mundo planetario del cual no puede decirse todavía si se dirige o no hacia un callejón sin salida. Napoleón decía a Goethe, en el curso de una discusión sobre la tragedia, que la política es el destino moderno. La política deriva, sin

embargo, de un centro y permanece englobada en una globalidad que la contiene.

* * *

Está escrito en el libro del *Génesis* (Antiguo Testamento), que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza para que “domine a los peces de la mar, a los pájaros de los cielos, al ganado, a toda la tierra y a todo reptil que se arrastre sobre ella”. El hombre está destinado así a ser el señor de la tierra y a subyugarla de acuerdo con los planes de la Providencia divina. Igualmente está escrito en el libro de Job que el creador del mundo “extiende el septentrión sobre el vacío y suspende la tierra sobre la nada”. Gracias a toda la marcha conquistadora de la subjetividad humana, gracias al juego de la subjetividad y de la objetividad (que se unen y son inseparables), gracias a la de-sacralización de cuanto es —del Todo lo mismo que del Ser—, conforme a sus planes y planificaciones, ¿los hombres de la técnica planetaria dominarán el planeta suspendido sobre la nada?

¿Qué ocurre en nuestros días, efectivamente, en el dominio del juego llamado política? ¿Qué quieren y qué pueden los hombres, en caso de que puedan menos de lo que quieren? Un conjunto de potencias, salidas del seno mismo de la vieja Europa occidental, desarrollan a fondo la técnica científica y la técnica industrial y aspiran a conquistarse un lugar predominante en el mundo sin abandonar por completo el sueño de la dominación mundial. Los países infradesarrollados son arrastrados en esta carrera y quieren también ocupar un lugar activo en el juego. Entre las primeras existen diferencias de régimen económico-político. Unas son y se dicen capitalistas; las otras querrían ser socialistas, con el valor que al término socialismo atribuye la historia contemporánea y que realiza con inmensos esguinces, y bajo la forma de colectivismo burocrático, un aspecto de la visión comunista de Marx. Entre los segundos, unos parecen aceptar la guía de los capitalistas; los otros, de los socialistas. El marxismo declara que es quien ha permitido la industrialización más rápida de ciertos países técnicamente retrasados y principalmente agrarios. Pero la diferencia “profunda” entre el *capitalismo* —más o menos liberal, autocrático o imperialista— y el *socialismo* —capital-socialismo del Estado, Estado obrero degenerado o colectivismo burocrático—, aunque económica y políticamente real, va perdiendo su importancia y se hace englobar por el devenir histórico global. Unos y otros se encaminan hacia la misma realidad, si bien siguiendo senderos diversos. Del mismo



modo se esfumarán próximamente las diferencias radicales entre los países evolucionados y los infradesarrollados.¹

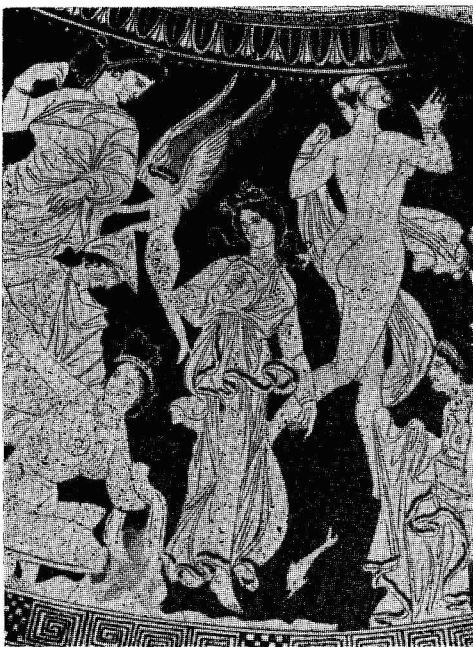
Surgida del Occidente, la misma tendencia planetaria se manifiesta extendiéndose hoy sobre toda la superficie llana del planeta o representada con variantes en Europa, en la U. R. S. S., en los Estados Unidos y en China: se trata de lograr la organización y la planificación de la producción mundial, de la distribución total, de la consumisión global. Lo sepan o no, todos tienden a esa realidad. Por el camino se acentúan y se acentuarán ciertos diferendos económicos, políticos, religiosos, nacionales, raciales e ideológicos; serán, sin embargo, reabsorbidos y absorbidos en el movimiento unificador. Las diferencias entre el capitalismo y el socialismo, entre los burgueses y los proletarios, entre los de la ciudad y los del campo, entre el Occidente y el Oriente; las diferencias entre la conservación y la revolución, entre la derecha y la izquierda, entre el nacionalismo y el internacionalismo, entre el individualismo y el colectivismo, entre los blancos y los hombres de color, entre los colonizadores y los colonizados; las diferencias entre la paz armada y la guerra fría, entre la satisfacción y el malestar, no sólo irán borrándose sino que se dirigirán hacia la supresión radical. El principio mismo y la significación de la diferencia serán sobrepasados y únicamente subsistirán modalidades concretas y particulares. Aún no estamos preparados para comprender el sentido de esta marcha y no podemos en modo alguno saber si conduce a una unidad superior.

El universo se universaliza y cuanto es y se hace igualmente se universaliza. Todas las realidades del globo se vuelven globales. Todo se uniformiza. La democratización, la universalización y la uniformización de todas las cosas suprimen, justamente, las diferencias. Es, pues, en el sentido del devenir que las diferencias pierden su sentido; lo que en cierto modo conduce al reino de la indiferencia global. La igualación democrática, primero burguesa y luego socialista, apunta a esta indiferenciación fundamental, a esta unificación. El *ego* del *cogito* se encuentra así socializado y atrapado en el engranaje de la rotación del trabajo productivo que se renueva siempre para satisfacer las necesidades siempre nuevas, para suplir la carestía siempre creciente. Democratización, universalización, uniformización, igualación y socialización emanan todas del mismo centro; también emana de él el poder de la política planetaria.

Es este estado de cosas el que es significativo: las formas del Estado permanecen secundarias, entiéndase bien que por relación con la tendencia suprema. La diferencia entre estado (*status*) y crisis se encuentra igualmente reducida a nada. Parece que todo marchara y fuera conducido hacia la comunidad panhumana y que nosotros marcháramos y fuéramos conducidos sin fin hacia la misma meta. El hundimiento de las antiguas y todavía "actuales" estructuras, la dislocación de las organizaciones y de los organismos, de las instituciones y de las formas, la desintegración de las superestructuras —hundimiento, dislocación y desintegración de su sentido, porque su vida empírica prolonga aún su existencia y se mostrará capaz de sobrevivirse y de precipitarse en renovaciones— contribuyen a la

universalización. Todo lo que era antiguo y feudal, lo que tomó un rostro moderno, cesa de vivir; en tanto que tal otro se sobrevive, adquiere formas nuevas, busca un contenido y se prepara a efectuar un tránsito decisivo. Todo lo que se imponía como representante o como institución de lo universal se descompone interiormente: Iglesias, Estados, patrias y partidos, universidades. Las estructuras tradicionalmente sociales, políticas y culturales se desintegran porque ya no las anima el soplo creador; experimentan metamorfosis, ciertamente, y se hacen movilizar, pero en el seno de una mixtión que las sobrepasa.

En este proceso de transformación reside sin duda la ley del devenir histórico-político y no en una fe, en una igualdad o una tradición cualquiera, en una forma particular de poder. La soberanía no es ya la de una Ciudad, un Imperio, una Nación o una Clase. La soberanía alcanza su carácter supremo y su potencia completa cuando cesa de ser soberanía particular y se convierte en poder y autoridad suprema: poder mundial que no concierne a la totalidad de los ciudadanos del Cosmos, sino que se despliega sobre ellos.



"los mundos pasados"

Ninguna persona y ninguna institución alcanzan ya este poder.

La democratización radical, la universalización uniformizadora, la igualación socializante llevadas a cabo por mediación de la política planetaria (pero no sólo por la política) implican, como vía de necesidad, sobrepasar las diferencias e instauran una indiferenciación de nuevo tipo. Difícil de rodear, se manifiesta y se manifestará mucho más. Todas las diferencias serán progresivamente allanadas y el aplanamiento no carecerá de chatura. La planificación económica, la política planetaria, la dinámica del allanamiento y la vulgaridad conquistadora ¿son, pues, inseparables? ¿Proceden del mismo centro? ¿Obedecen a un ritmo común que se convertirá en el de la historia universal, en el de la humanidad colectiva, en el de la sociedad de la totalidad humana? Quizá la "política" no apunta a la felicidad de los hombres; quizá no los abruma de desdicha. Su hora presente, y principalmente su hora futura, registrará otro espacio y otro tiempo: marcará el fin de los privilegios y las diferencias, abolirá la distinción entre el trabajo social y la sociedad

civil, desencadenará todas las fuerzas de la productividad, suprimirá cuanto sobrepase el nivel —siempre susceptible de elevación— del ideal medio. Todo lo que parecía orgánico queda atrapado en la red de la organización; todo lo que parecía funcional se convierte en asunto de administración de un funcionariado; todo lo que se imponía como ritmo se erige en construcción; todo lo que era aprehendido se hace calcular. La aceleración de este proceso prosigue irresistiblemente, los medios de propulsión llegan hasta a anonadar cualquier distinción entre estática y dinámica, reposo y movimiento, latitud y excitación.

Un doble movimiento —que obedece a una mecánica común— va acelerándose y debería imponerse a nuestra atención, porque se aceleran a la vez la abstracción, el automatismo, el sistema, la decrepitud, la dislocación, la no-adhesión. La función de dominio y los puestos de comando, las interacciones y las interdependencias, las conexiones, las correlaciones y las concesiones mutuas, las coordinaciones, las integraciones, las operaciones operantes, operatorias y operacionales, las intercomunicaciones y las telecomunicaciones, las implicaciones recíprocas, las causas y las causalidades que actúan unas sobre otras y sobre el conjunto, todas esas maquinaciones polivalentes forman parte integrante del juego de la voluntad de potencia que tiene a la tierra por apuesta. La política se mundializa gracias a las empresas de síntesis y de información multilateral, a las mixturas y a las soldaduras universales donde todo influye sobre todo y abre el campo a todas las combinaciones e interferencias posibles, que resultan rentables y utilizables por parte de la mayoría de la gran masa humana.

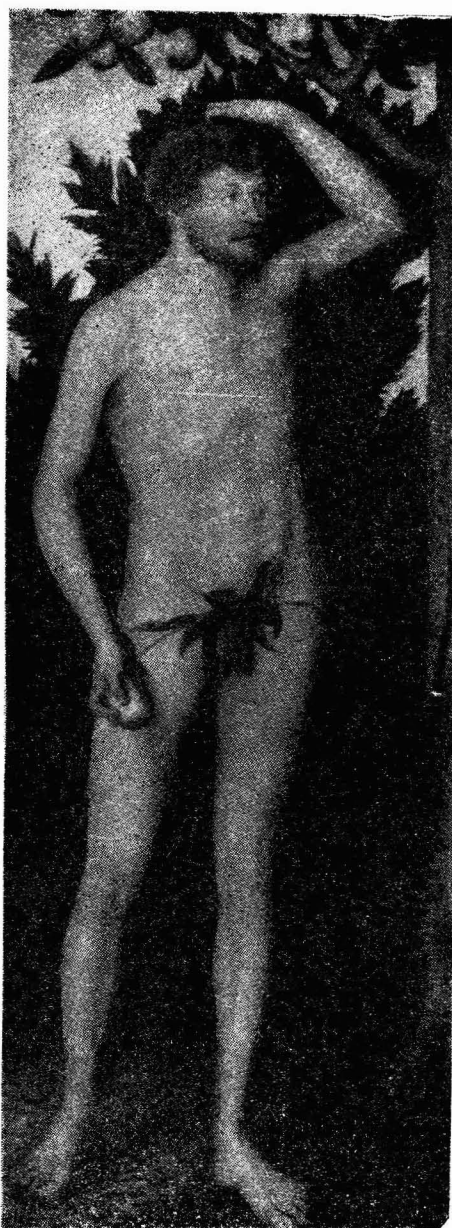
Las piezas del engranaje de la política planetaria son los tecnoburócratas; su entendimiento es calculador, su cálculo es razonador y se pretende racional, pero no se sabe cómo podría decretarse si es también razonable o si no lo es. La política mundial tiende a instaurar el reinado universal de lo práctico y de lo técnico, de la confortabilidad y del deporte, reinado que construye por igual su propia corona suplementaria y complementaria: ideológica, teórica y artística. El engranaje mismo y la empresa total son atrapados por el movimiento de una *rotación* incesante: los hombres trabajan de manera cada vez más perfeccionada para satisfacer sus necesidades siempre crecientes, y esas necesidades, una vez satisfechas, arrastran siempre a nuevas necesidades. La producción crea objetos destinados a satisfacer las necesidades y crea al mismo tiempo nuevas necesidades para tener que satisfacerlas. La consumisión utiliza y usa, se apropia, consume y consume una cantidad incesante y creciente de objetos concretos y abstractos (¿persiste semejante diferencia?), realidades reificadas de todo orden (naturales, culturales, industriales), calculadas en función de su valor de usufructo. En el mundo de la movilización total de cuanto existe, donde lo que existe aparece como hecho, la rabia de la construcción y la rabia de la destrucción se corresponden; todo lo que se produce debe igualmente destruirse, sea por la consumisión o de otra manera. El *ciclo* que une la producción a la consumisión aprisiona como un anillo la periferia íntegra del planeta precipitado en

este movimiento de rotación. Se trata de cubrir tanto o más la superficie del planeta, en toda su extensión, con productos de la técnica dentro de un tiempo que se acelera. Se trata de llenar artificialmente el vacío. Se trata de empujar a los hombres hacia la consumisión cada vez más rápida de lo que ellos mismos produjeron y todos los hombres del globo aspiran a semejante usufructo colectivo de los objetos de consumisión. La finalidad es casi visible: la organización mundial de una sociedad de productores-consumidores. No lo es, sin embargo, el fin. ¿Carece de límite el reinado de la producción del hombre para el hombre, de la producción de la humanidad del hombre, reinado, en fin, en cuyo seno el "mundo" no es lo que se revela en la actividad productora del hombre?

* * *

De manera extraña, la historia da al mismo tiempo la razón a Hegel, a Marx y a Nietzsche. Hegel vio en la historia del mundo al espíritu absoluto en acción, obra ella misma del espíritu absoluto que se convierte en Sujeto absoluto. El Logos, después de enajenarse en la naturaleza, se reintegra y se conoce a sí mismo en y por la historia. En el proceso de la revelación del Espíritu, ciertamente el espíritu se enajena, pero sobrepasa igualmente todas sus enajenaciones. La conciencia y la conciencia de sí, la idea y el saber absoluto hacen más que aprehender lo que es: son lo que es. Por esto Hegel puede escribir en la *Filosofía del derecho*: "Lo que es racional es real y lo que es real es racional." Y esto es así, porque "el pensamiento es la cosa; simple identidad de lo subjetivo y de lo objetivo. Lo que se piensa, es; y lo que es, lo es sólo en cuanto pensado" (*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, p. 384). Más allá de la desesperación, de la conciencia desdichada, del romanticismo y del tragicismo, Hegel justifica —no empíricamente sino metafísicamente— lo que es, la totalidad de lo que es en el devenir, y lleva al lenguaje el logos del ser. En el devenir, todo lo que es se encuentra sobrepasado y no se detiene en parte alguna. Con Hegel se consuma la filosofía occidental: el espíritu universal, el espíritu del mundo es atrapado como el que rigió a la historia mundial, ella misma tribunal universal. La historia del espíritu es su acción, porque el espíritu no es sino lo que hace. El derecho del espíritu del mundo no tiene límites, mientras que todo derecho permanece limitado. La última obra de Hegel aparecida durante su vida, los *Principios de la filosofía del derecho*, concluye con estas palabras: "El elemento espiritual ha degradado la existencia de su cielo al nivel de una presencia terrestre y de una mundanidad común en la realidad y en la representación. Como desquite, el elemento mundano ha elevado su existencia abstracta para sí al pensamiento y al principio del ser y del saber racionales, a la racionalidad del derecho y de la ley. La oposición ha desaparecido como una figura mal trazada; el presente ha suprimido su barbarie y su arbitrariedad injusta y la verdad su más allá y la contingencia de su poder; de este modo se ha convertido en objetiva la reconciliación que desarrolla el Estado como imagen y realidad de la razón. En él, la conciencia del sí encuentra la realidad efec-

tiva de su saber y de su querer sustanciales en una evolución orgánica, del mismo modo que en la religión encuentra el sentimiento y la representación de esta verdad que es suya, como esencia ideal, para encontrar sin embargo en la ciencia (filosófica, ciertamente, pero que sobrepasa al amor de la sabiduría en dirección del saber absoluto) el conocimiento libremente concebido de esta verdad como una e idéntica en sus manifestaciones complementarias, el Estado, la naturaleza y el mundo de las ideas." ² El llamado idealismo no podía ir más lejos; sólo podía derrumbarse o, lo que es igual, hacerse derribar por otra potencia cuyos gruñi-



"el señor del mundo"

dos iban muy pronto a cubrir, bajo forma de palabras de orden, el lenguaje del pensamiento especulativo.

Justamente Marx emprende esta obra de derribo; quiere liberar las fuerzas real y materialmente productivas, las potencias que producen la vida de todo lo que las frena tanto en el orden de la realidad como en el orden de las ideas. Quiere que la técnica se desarrolle plenamente y que libere a los hombres de la miseria y del peso de las superestructuras: política, religión, metafísica. Quiere suprimir y sobrepasar el movimiento de las ideas realizándolas en y por la práctica, por la actividad de los hombres. La dialéctica debe caminar en adelante con los pies. ¿Pero qué ocurrirá con su cabeza?

La empresa de Marx no encara en modo alguno la instauración de una nueva política. La política es una manera de la enajenación del hombre; es necesario, pues, que sea anonada en cuanto tal. Porque ningún Estado y ninguna burocracia constituirían un poder que se superpusiera a la vida real sin enajenarla. La emancipación de los trabajadores pasa ciertamente por la conquista del poder político; pero ese poder debe ir hacia su supresión.

No hemos terminado aún con los problemas que nos plantea el pensamiento de Marx; quizá ni siquiera hemos empezado a considerarlo. Este pensamiento es mucho más problemático de lo que parece. ¿Acaso no es Karl Marx, fundador del marxismo, quien escribió esta frase tan rica de significación: "sobrepasar la enajenación de sí va por el mismo camino que la enajenación de sí"?

Nietzsche viene después de Hegel y de Marx. Ve en los dos siglos que seguirán el comienzo del cumplimiento del nihilismo al que sólo podrá sobrepasar su cumplimiento. Necesariamente el nihilismo reinará: Dios morirá, los valores supremos perderán su valor, no habrá respuesta al "¿por qué?", el desierto supercivilizado se extenderá. La voluntad y la voluntad de potencia reinarán como poderes supremos en ese vacío sobrecargado y artificialmente lleno, pero que queda vacío de finalidad, de sentido, de verdad. Nos rehusamos todavía a considerar la visión de Nietzsche acerca del nihilismo, pues no nos atrevemos. Preferimos tratarlo como un *ismo* entre muchos otros. Esto es consecuente y pertenece de hecho a la esencia de la era del nihilismo.

Nietzsche no se detiene, sin embargo, en el nihilismo. Piensa que el nihilismo será superado después que lo hayamos atravesado por completo. ¿Será el superhombre quien lleve esto a cabo? No sabríamos responder. ¿Se trata de la aceptación del eterno retorno, de la "inocencia del devenir"? ¿Es la aceptación de la rotación del tiempo, libre de todo sentido y en manera alguno afligido por su carencia de él? ¿Acaso es la aceptación suprema del Juego? Quizá.

Por el momento deberíamos previamente tratar de captar lo que se desarrolla ante nuestros ojos y que ya pone en acción el porvenir.

* * *

¿Será, pues, la política la formación de un movimiento fundamental que la termina? ¿Reside en la estatización de todo lo que es y de todo lo que se hace? ¿Es su instrumento el cálculo o ella misma es el instrumento de un cálculo que la domina? ¿Será la política planetaria una política gestionaora al nivel mundial? ¿Apuntará la política mundial al establecimiento y a la conquista empírica de la mundialidad del Mundo? El destino político de la época planetaria —acabamiento de la era moderna— no significa tan unívocamente la *declinación de Occidente* (Spengler) o el *crepúsculo de la civilización* (Labriola); no se manifiesta sólo por la *burocratización del mundo* (Bruno Rizzi), la *era de los organizadores*, la *dominación mundial* y los *maquiavélicos* (Burnham); no conduce de ninguna manera hacia una *nueva Edad Media* (Berdiaev) y sobrepasa al mismo tiempo las *ilusiones del progreso* (Sorel) y la *crisis del progreso* (Friedmann): no coincide

en absoluto con el mundo del *Proceso* ni con la *Colonia penitenciaria* (Kafka), ni con el *universo concentrador y los días de nuestra muerte* (Rousset); no provoca sólo la *revolución del nihilismo* (Rauschning) y la *rebelión de las masas* (Ortega y Gasset); no conduce unilateralmente al *mejor de los mundos* (Huxley), a 1984 (Orwell), a la *dominación y la figura del Obrero*, a las *tempestades de acero* ni a la *movilización total* (Ernest Jünger), ni al simple reinado de la *perfección de la técnica o de la máquina y de la propiedad* (Friedrich Georg Jünger); no termina tampoco en la superhumanidad (Bergson o Toynbee) a la que es necesario dotar además de un suplemento de alma. Con más o menos genio, brillo o clarividencia, todas estas visiones —ya más globales, ya más unilaterales, pero nunca suficientemente fundadas y que sucumben también al engegucimiento y a los prejuicios retrasados— muestran ciertos aspectos del rostro transitorio del mundo que pasa de la modernidad occidental y europea a la era planetaria, y terminan de este modo los tiempos modernos. Un innegable romanticismo se esconde tras todas estas imágenes, tras todas estas proyecciones imaginativas y extrapolaciones; romanticismo mecánico, sin embargo, y muy racionalista, que queda suspendido entre el pasado y el porvenir y que equivoca el paso. Los enigmas de las travesías son siempre difíciles de descifrar y no resulta fácil darse cuenta de su sentido.³

Clara y, sin embargo, extraña fue y permanecerá la situación de la política en el mundo, pues éste casi no es el conjunto de los sujetos y los objetos que contiene, sino la totalidad —siempre fragmentaria— de la abertura gracias a la cual lo que es en el devenir es y se manifiesta. La *política*, como la *religión*, el *arte*, la *poesía* y el *pensamiento*, constituyen totalidades en la totalidad, aberturas del mundo, modos de captar del ser en su totalidad las dimensiones específicas. La política en su totalidad, en la Totalidad, en su autonomía, en el Mundo, no se liga sólo al poder (legítimo o revolucionario), a la administración (liberal o tiránica), a la organización de la sociedad. A partir de un fundamento ella instituye el poder, administra y organiza la vida pública de los hombres, ofrece un horizonte a su vida privada. En este fundamento reside la verdad y la esencia de la política —en sus grandes momentos y sólo en ellos— y este fundamento constituye uno de los campos de la manifestación de la verdad de la totalidad. ¿Acaso la política ha existido siempre? Desde que los hombres actúan y se agitan sobre el planeta, ¿son “animales políticos”? El asunto es mucho más que de terminología y su alcance es mucho mayor. ¿Fueron políticas las empresas asiáticas y orientales? ¿Implican política los choques de los bárbaros que luchan entre ellos y contra los demás? ¿Dieron cabida a la política las sociedades arcaicas y primitivas? Las cuestiones que planteamos no son en modo alguno historicistas o historizantes; no comprometen principalmente algún pasado lejano de la política, sino, sobre todo, el problema del ser, del devenir y del porvenir de la política en tanto que política.

Sólo a partir de los griegos *existe una cuestión* de política. No es sólo el nombre lo que aparece entonces por primera vez: es la cosa mismallamada a la vida. La

polis, la Ciudad-Estado, es el lugar de la conservación y de la captación del orden cósmico, del ser en devenir de la totalidad del mundo. La política es una *techné*, pero no una técnica; es ese hacer creador de la *praxis*, y no de la práctica, que sostiene el ritmo de la ley, de la que constituye nuestra porción y lo que va de nuestra suerte. Local, ciertamente, pero en el corazón de lo universal, la política se convierte así por primera vez en la dimensión esencial del mundo, en la fracción total de la totalidad, en el lugar del devenir; fundamenta un aspecto de la mundialidad del mundo, sin ser, por otra parte, “mundial” en el sentido de la mundialidad de la historia universal; hace coincidir al hombre y al ciudadano, pero no eleva a los esclavos al plano de los hombres y de los ciudadanos. La política en cuanto tal, reconocida y asumida, sólo puede ser una captación, una instauración



—L'Express

de lo que la fundamenta y sobrepasa. Tal es su ley: instituir y nombrar, hacer hablar a los seres y a las cosas ligándolos en un mundo común y en un orden reconocido, aunque siempre problemático. Sin llegar, por otra parte, a superar la falla que reside en toda política y que la conduce irresistiblemente hacia una detención, hacia una catástrofe final.

¿Habrá siempre política? En el umbral de su mundialización, ¿el mundo permanece Mundo y la política, Política? ¿Se acaba, se cumple, se aniquila o está pronta ya para mudarse en otra cosa? Repitámoslo: tratamos de plantear la esencia de la política, pensando que no puede llamarse indiferentemente política a todo lo que se le parece más o menos. El Estado nacional y burgués, y su radicalización en Estado plurinacional que se considera socialista, entra en una nueva fase. Lo que todavía llamamos política se convierte progresivamente —bajo formas diversas, pero que tienen una raíz común y una tendencia unitaria— en *técnica organizacional de la economía y del poder*, en *asunto de gestión planetaria*, en *reglamentación planificada de la producción, de la distribución y de la consumición*, en *administración del globo*. Los dirigidos y los que dirigen, todos son dirigidos y gobernados por la misma dirección y se mantienen a igual distancia del empirismo y del idealismo. Todas las ilusiones anodinas y anarquizantes que persiguen, en sueños, la abolición del Estado, de la bu-

rocracia y de la sujeción, son inocentes y nada pueden.

¿Todo el movimiento político (o “político”) contemporáneo no realiza e implica una metafísica o una mística, una idea del hombre y de la historia o una ideología, una intención global que trasciende todas las actualizaciones particulares o por lo menos un programa? O es, quizá, y en desquite, la etapa inaugural del último acabamiento de la metafísica y de la mística, de las ideas y de las ideologías, de las visiones idealistas y de los programas racionales y razonables que se encaminan hacia un reinado, del cual el porvenir es ya presente, que vuelve inútiles todas las potencias situadas detrás de él y del cual han salido. ¿Podemos decir que hasta cierto momento, pero cuál, la política se justificaba en nombre de la verdad? La Revolución francesa, el Idealismo alemán, y la poética y la mitología del Romanticismo marcarían entonces un recodo importante. La política planetaria cesa quizá de ser *política* y de tener necesidad de la *verdad*. No porque ella se pierda en el error, la aberración, la falta y la mentira, categorías que se transmiten a la verdad. La “política” planetaria no sólo tiene al planeta entero como dote; no sólo es coextensiva a la *planificación* mundial; no *aplana* sólo las dificultades en vista de la igualación, la universalización, la uniformización y la socialización de todo lo que es y que se fabrica; hace más que provocar el relajamiento de la potencia de una productividad inaudita y que abolir el sentido de la distinción entre la realidad y la utopía. En tanto que *planetaria* es justamente *errante*: su “verdad” misma reside en la *errancia*, porque no tiene un punto de verdad fija o móvil con relación a la cual esta política podría definirse, ni lugar de descubrimiento de lo verdadero. Su movimiento global no se deja aclarar por una verdad; carece, casi, de sentido esencial y captable. Más allá de la distinción de lo verdadero y de lo falso, de la verdad y del error, de lo que tiene un sentido y de lo que es absurdo, de lo que es sensible y de lo que es significación, el destino planetario que toma formas políticas hace aparecer todo en la luz (o en el claroscuro) del devenir errante que arrastra a la humanidad entera. La verdad deja de serlo para convertirse en *errancia*. He aquí lo que parece extraño. Pero extraña es efectivamente la gigantesca aventura de la humanidad que pide erigirse en dueña de la Tierra y no sabe por qué.

Universalizar y socializar no sólo los bienes materiales sino también los otros, poner todo en contacto con todo, satisfacer las necesidades y las exigencias de los hombres, volverlos cada vez más insatisfechos y aumentar progresivamente la productividad... todo ese proceso, una vez desatado, proseguirá irresistiblemente su camino. Que los reaccionarios intenten en vano aceptar la acción histórica, que los conservadores hagan lo que puedan para mantener lo que se les escapa bajo los pies y ante los ojos; que los revolucionarios de todos los países se lancen a la radicalización, a la amplificación y a la profundización del proceso revolucionante, pero que no olviden, si es posible, que la revolución describe un círculo perfecto, el cual conduce a un encuentro del punto de partida y del punto de llegada: que los onosicionistas de toda especie ha-

gan escuchar la voz de la oposición y de la exigencia de pureza frente a toda realidad y toda doctrina basadas ineluctablemente en la acción de las manos sucias y en una ortodoxia congelada. Los juegos están terminados aun no estándolo, y siempre es posible apostar, ¿y tiene sentido decir que se debe hacer esto? La "política", dejando de ser terriblemente seria, se convierte en un Juego, un juego ni lúdico, ni inútil, ni trágico, ni cómico.

¿Para qué sin embargo, ese juego despliega su potencia? La búsqueda de un sentido —que trasciende todo sentido particular y toda fabricación de sentido—, la búsqueda de la verdad, ¿eran un síntoma de la impotencia del hombre y se vuelven históricamente caducas puesto que el hombre desarrolla su potencia? ¿Fue alguna vez verdadera la "verdad" de la política?

El cielo —de donde nos parece ahora que todas las verdades caían antiguamente— permanece vacío, porque los hombres lo han vaciado. Constituye un fragmento del espacio. Puesto que la tierra se convierte en planeta, el hombre se ve precipitado en la tarea que apunta a la conquista de todo lo que es; gira cada vez más rápido, no tiene ya tiempo y continúa incesantemente inquieto e insatisfecho. Antes estaba inmóvil sobre una tierra inmóvil, sin que eso significara que se consideraba el centro del universo. Desde que se sabe y se quiere móvil todo lo moviliza, por el contrario, y se esfuerza en erigirse dueño del astro errante. Con la revolución de Copérnico y de Galileo, con la institución cartesiana del *ego* del *cogito*, con el espacio leonardiano de tres dimensiones y con la línea de huida hacia el horizonte, con la institución de la política maquiavélica, la modernidad se iluminaba y aspiraba a su generalización planetaria y se transformaba para poder realizarse. Con la ciencia de Einstein, con la colectivización del *ego* y la mutación de la *cogitatio* en acción productiva (y en agitación), con la pintura cubista, no figurativa y abstracta, con la política marxista (y en todo caso tecnicista y capital-socialista), con la psicología de Freud, la humanidad contemporánea se imagina pronta para franquear el cabo que le oculta aún el paisaje abstracto de la era planetaria.

Hemos hablado de la *errancia* (planetaria), de la ausencia de verdad y de sentido (fundadores y fundamentales), de la carencia de respuesta en cuanto al por qué. Hemos dicho que la universalización, la uniformación, la igualación y la socialización implican la extensión de la vulgaridad y la intensificación de la indiferencia y, lo que es más, que no se trata sólo de frenar este proceso. Parece necesario admitir que ese proceso no puede cumplir lo que tiene que cumplir, hasta la saturación, si la hay. Así, se "pensará", abramos de par en par la puerta al nihilismo. El destino planetario, tomando también un aspecto político, eleva la Nada a la categoría del Todo y hace que todo se pierda en la nada; confunde la abertura de la Totalidad (nunca total) con el conjunto de lo que tiene lugar y se hace en el mundo y hace del horizonte del Mundo un mundo sin horizonte, distinto del de la mundialidad histórica. Pero los hombres de esta época son incapaces de franquearse a este destino común, y de conmover a la Totalidad tanto como a la

Nada, porque no se ha dicho que esto se agote en la inexistencia absoluta. Cerrando los ojos ante el advenimiento de la verdad del nihilismo, claman por socorro y piden ayuda al moralismo. Jefes de gobierno y hombres de Estado, políticos de derecha y de izquierda, conservadores y revolucionarios, administradores y técnicos, burócratas, profesores y periodistas, apelan al buen derecho y a los buenos sentimientos, a la justicia y a la paz, a la prosperidad y a la dignidad. Un moralismo de increíble chatura estalla a través de la voluntad de poder que rige a la política mundial, destinada a justificar en pequeño sus acciones. La secretaría general del partido comunista soviético y el presidente de los Estados Unidos hablan el mismo lenguaje moralizador. Si la acción —que llamamos histórica— gana en extensión, así también el lenguaje de quienes son sus instrumentos se vuelve simplista y primario y se dirige a los humanos —es decir, a las masas— como el jefe de un equipo de scouts se dirige a aquellos que sólo aspiran a realizar una buena acción. Todos repudian el mal y a los malos, la violencia y las violaciones, en nombre del moralismo que se supone capaz de conmover el corazón de nuestro pequeño planeta. Pero el moralismo es sólo el complemento solemne del nihilismo que se ignora.

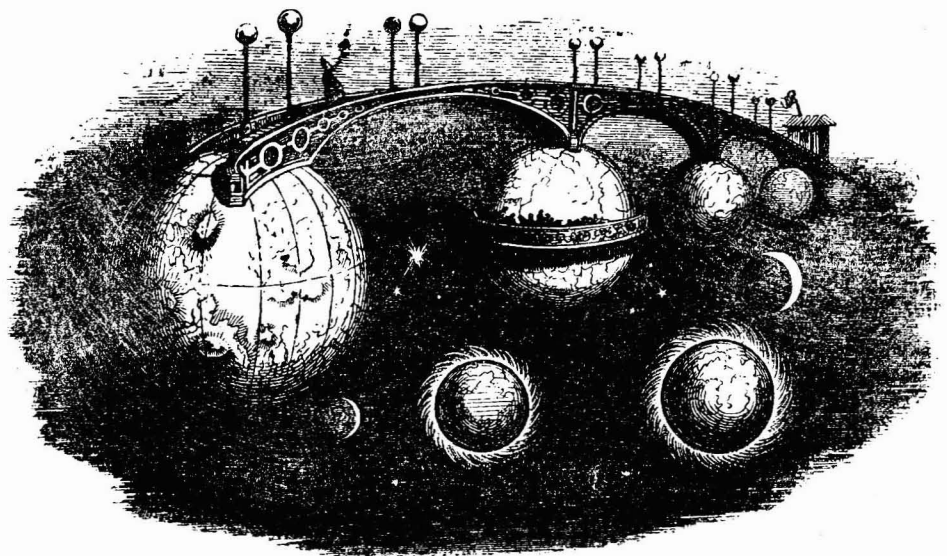
* * *

La vida política nunca coincide totalmente con la vida privada. No se trata de rehusar la una en nombre de la otra ni de mostrar si esos dos vasos se comunican o no se comunican. Se trata de ver que, en la aurora de la época de la política planetaria, de la era nuclear, de la socialización y de la expansión de la técnica atómica, el individuo se encuentra cada vez más aislado y solitario, angustiado y atomizado. El *ego* que sirvió de fundamento a toda esta empresa ahora vuelve a encontrarse solo, insatisfecho y desatisfecho, inquieto y agitado, en el seno de una "atomística" sociedad de individuos, cuando, justamente, el misterio se prepara a atrapar todo en su engranaje y a preparar sus propios automatismos. Así se encuentran de manera curiosa la pasión y la acción del hombre. La pasión lo empuja hacia la acción y la acción le inflige sufrimientos, hasta que la pasión deja quizá de sentirse como tal y la acción misma es arrastrada en el sentido de una incesante actividad renovada de continuo hacia la persecución de una serie

ilimitada de finalidades, porque no parece habitarlos un sentido único y total. A partir del momento en que la pasión se comprende como pasividad (o como sufrimiento debido a una falta empírica), ve cómo se le opone la acción en cuanto actividad (agitación, en verdad), lo cual hace que no haya pasión creadora ni verdadero dolor.

La desgracia se ve afectada así por un coeficiente de comedia. Los actores y los espectadores del juego político —casi todos son un poco actores y un poco espectadores— parecen y aparecen como actores y espectadores de una comedia. La política planetaria más real, realista, activa, actuante, efectiva y eficaz no deja de ser y de aparecer tragi-cómica, pues se manifiesta al mismo tiempo como irreal y fantasmagórica, ilusoria y teatral. Los tribunales internacionales y las reglamentaciones de las relaciones mundiales, las oficinas políticas y los consejos de ministros, los mercados comunes y las operaciones militares o diplomáticas, los regates y los arbitrajes, los organismos y las organizaciones, las comisiones y las sub-comisiones, los pactos de victoria o de derrota, las conferencias, los congresos, los servicios, los aparatos, los centros, los institutos y otras instituciones artificiales, instrumentos todos de la política mundial, muestran a través de ellos los bocanetes de su funcionamiento, pero también por sus resultados positivos, las fuerzas de un juego del que son a la vez instigadores y víctimas. Tal juego es igualmente aprehendido por aquellos a quienes pone en juego como pertenecientes al orden de la comedia y no es por azar que la palabra comedia es y permanece ambivalente. El pueblo, el buen pueblo al cual reclaman los políticos en el momento oportuno, algo sospecha cuando se mofa de la política y la encara con humor; el pueblo se muestra sensible a su aspecto de farsa colosal y grotesca, aunque sin comprenderla profundamente. La ironía, respecto de la política, es un arma de doble filo.

La hipertrofia de lo político salta a la vista, con tal que se la despeje. En un cierto plano todo se nivela y se politiza. La religión, los grandes y los pequeños mitos, la poesía, el arte, el pensamiento y la vida privada están politizados al extremo, situados políticamente, interpretados políticamente, combatidos políticamente. Amar o no amar a Venecia puede interpretarse desde el punto de vista político, y existen deportes de derecha y de



izquierda. Simultánea y conjuntamente, la esencia de lo político se esfuma a fuerza de una generalización sin esencia; en el umbral de la mundialización, el empleo de la palabra política requiere comillas, por no hablar de todos aquellos términos relativos a la política, como derecho, justicia, pueblo, libertad, democracia. ¿Se despolitiza la política al universalizarse? ¿Se aniquila al cumplirse? Porque en el momento en que la "política" se convierte en un asunto público mundial, pero *asunto* donde se hace política (¿no se dice también hacer el amor?), ésta se despolitiza, se vuelve un hacer amputado del ser y permanece en lucha con el haber. Es difícil decir, sin embargo, que la política se cumple al aniquilarse.

* * *

Comenzando con la lucha contra la naturaleza por medio del trabajo social y gracias y por la *palabra* y la *técnica* —aunque la actividad transformadora sólo merece completamente tal nombre después de algunos siglos—, la historia humana, considerada desde este ángulo, quiere llegar a una victoria decisiva sobre la naturaleza; quiere consumir lo que el hombre ha realizado al poner la mano sobre la naturaleza, hacer triunfar el trabajo reduciéndolo al extremo, puesto que nuevas posibilidades técnicas de reducción considerable del tiempo de trabajo se manifiestan ya. Dentro de esta concepción, que es la dominante, los hombres parten de sus impulsos naturales para llegar, por medio de la técnica, a la satisfacción plena. A estas necesidades primordiales se unen necesidades "metafísicas" que también es necesario satisfacer por medio de diversas y variadas técnicas culturales. A través de este proceso del cual la Técnica es el motor, el hombre deja de ser una fuerza natural y se convierte en agente de una transformación: transformación de la naturaleza, de la historia, de la sociedad, de sí mismo.

Lo que resultará después que se cumpla la primera gran etapa de esta obra de transformación no es previsible todavía. ¿Las guerras se volverán técnicamente imposibles, si no inútiles? Los encuentros y los conflictos, los choques de la voluntad de potencia provocados por quienes aspiran al poder ¿no subsistirán? ¿No lograrán mayor extensión? Habiendo alcanzado el nivel mundial de vida una altura y un equilibrio suficientes, habiendo alcanzado la renta global de la sociedad socializada una elevación suficiente que va alzándose cada vez más, habiendo disminuido considerablemente el tiempo consagrado al trabajo social por cada individuo, ¿qué harán los hombres en el continuum tetradimensional de espacio-tiempo? Habiéndose convertido la política en técnica de la administración y de la organización, en asunto de gestión y de coordinación, ¿qué harán los hombres de la sociedad mundial? ¿Qué harán de su tiempo (libre)? ¿Lo gastarán en ocios, en distracciones, en diversiones? ¿Se moverán sin descanso en el tiempo y en el espacio, ávidos y curiosos turistas, para "contemplar" la naturaleza y las obras del pasado? ¿Se entregarán a la cultura general, queriendo asimilarse la mayor cantidad posible de vulgarizados conocimientos enciclopédicos? ¿O se dejarán arrastrar sobre todo por las ciencias y las técnicas particulares?

¿Puede aún el hombre planetario vibrar al ritmo de la *Physis*? ¿No la transforma inmediata y mediatamente en objeto, acaso sólo de la contemplación estética? ¿Ofrece el erotismo una salida satisfactoria a los hombres y a las mujeres, cada vez más inquietos e insatisfechos? ¿El amor-deporte o la camarería erotizada aún implican un sentido? ¿Los remueven suficientemente y son capaces de alcanzar algo que está más allá del sentido sobrepasado? ¿Ejercerán los hombres su libertad cultivando el arte y la filosofía? ¿Pero el arte y la filosofía, en lo que respecta a su destino supremo, no pertenecen juntamente a los mundos, y a los mundos pasados, a los cuales la técnica y la política planetarias tratan desde ahora, y con todas sus fuerzas, de superar? La cultura general no parece mucho más apta para formar y cultivar verdaderamente a los que se entregan a ella con el fin de poseerla: ella nivela todo poniéndolo al alcance de todos, sin que haga surgir lo que en realidad nos concierne. Concebida anodinamente como un relleno del vacío, ella no educa el pensamiento. La cultura general se apoya por un lado en la erudición (necesaria, pero exangüe y escolar) y en la pedagogía (cuyos instrumentos técnicos son las Escuelas y las Universidades); por el otro lado, sucumbe al periodismo, que día a día, gracias a las rotativas, ofrece un pasto de novedades siempre nuevas y todo lo vacía en su molde. ¿Acaso nuestra época no lo es de la actualidad y del actualismo? Pero el periodismo hace que todo se pierda en la indiferenciación de lo idéntico y contrarresta, incluso, todo esfuerzo de meditación. El periodismo existe, extiende su existencia y no se trata de abolirlo. El periodismo es también el aspecto que toma el "pensamiento" que domina hoy imaginando preparar el pensamiento del porvenir. Al decir esto, no atacamos al periodismo ni nos ocupamos sólo del periodismo de baja estofa. Bajo ese nombre colocamos también al periodismo altamente cultural, comprendido el de Sartre. El periodismo, sin embargo, no parece que pueda constituir un alimento siquiera única y globalmente terrestre, capaz de nutrir los días y las noches de los hombres de mañana. ¿Alcanzará a llegar al fin de su carrera, sin aliento y completamente agotado?

Tanto los creyentes como los que no creen se refieren a la religión considerando un modo supremo, o por lo menos válido, con que el hombre planetario se abre respecto de lo que lo sobrepasa. ¿Podría ella, pues, constituir un refugio? ¿Pero, cuál? ¿La del Dios muerto? Nuestra época encara el arte, la filosofía y la religión con bastante ligereza. Se imagina que todas estas cosas grandes y bellas que dan un sentido a la vida de los hombres y que existen desde siempre continuarán existiendo en cuanto cosas grandes y bellas y dando sentido a la vida de los hombres. Hegel, Marx, Nietzsche y, en nuestros días, Heidegger han hablado del advenimiento de cierto fin; se repiten sus palabras, pero no se las comprende. Ciertamente tratado reciente de "filosofía política", después de esbozar la figura racional y razonable, calculadora y técnica de la organización de la sociedad mundial, se ocupa también en las últimas páginas de lo que, más allá de la política, podrá dar un sentido a la vida humana, como si el

sentido fuera algo que pudiera darse; y esa posibilidad está, como era de esperarse, en la contemplación de la naturaleza viviente, en el arte, en la filosofía, en la moral y en la misma religión, aunque la presencia de lo sagrado y de lo divino falta en la obra. Todo ocurre como si se imaginara que la religión continuará siendo fabricada o la religiosidad producida.

Lo que queda en la sombra, sin embargo, es el lote de los hombres planetarios, lo que constituye su ocupación y que un día, quizá, se convierta en su preocupación: la Técnica. Esto es a primera vista lo que va a desarrollarse y los hombres aspirarán a la multiforme apropiación de la técnica. El dominio de la técnica —que más bien domina a los hombres en vez de ser dominada por ellos— puede llevar muy lejos, en dirección de la naturaleza objetivada, del espíritu domesticado, de la historia organizada. En cuanto técnica, esta dominación puede desplegar una inmensa potencia, amplia, multilateral e ilimitada. ¿Conocerá un fin, aunque sea sin sentido y sin finalidad (sin ser absurda por esto)? ¿Se encaminará también ella hacia su fin? ¿Cuál será el nuevo horizonte del mundo cuando la técnica haya realizado el primer objetivo de todo lo que tiene que realizar urgentemente sobre la superficie de la tierra y penetre en sus entrañas, tanto como en el aire y en las aguas?

En la tragedia, Prometeo sale a escena arrastrado por el Poder y la Violencia que lo entregan a quien debe encadenarlo. La violencia, el poder y el Estado, la potencia, la voluntad y la fuerza dominan la historia humana de la cual son el motor. Pueden cambiar de forma, pero sin dejar de ser los factores determinantes —o por lo menos más visibles— de aquello que cambia el rostro del mundo. Al hacerse mundiales y globales, universales y planetarias, esas potencias ejercen por una parte una dominación casi total, pero implican también por otra (y conjuntamente) sus propias contradicciones, a las que trabajan desde el interior y a las que convierten en campo de batalla. Y semejante lucha no ha comenzado todavía.

La política mundial y planetaria quiere ciertamente administrarlo, organizarlo y reglamentarlo todo. El suavizamiento de las formas de explotación no significa sin embargo, en modo alguno, la supresión de la enajenación del hombre. Comenzamos a entrever que el superarla no se lograría principalmente por medios económicos. No sabemos, sin embargo, si esto podrá hacerse algún día.

En las profundidades de cuanto la política mundial y planetaria quiere planificar y universalizar, socializar y colectivizar, se esconden la negatividad y la negación. Cuanto existe implica su negación en su devenir; la negatividad habita en el corazón del ser. En el devenir de los tiempos, la negatividad se apodera de todo lo que lucha para permanecer fijo. Nadie puede suponer hacia dónde conducen la negatividad y la negación. Ambas obedecen a la Nada y superan a todo nihilismo que carece de ojos para el ser y para la nada. El devenir planetario ocupa la totalidad visible de la escena oficial, que tiene al globo entero como marco ilimitado. La tierra íntegra está en juego. Pero nadie sabe de qué modo se manifestará la fuerza silenciosa de la corriente subterránea que también está

en acción. ¿Se abrirá en el horizonte de un mundo abierto? Si la historia de la humanidad no conduce hacia un callejón sin salida —lo cual no se ha dicho, como tampoco lo contrario—, si el mundo no se encamina ineluctablemente hacia su destrucción...

Traducción de Emma SPERATTI

NOTAS

1 Esto no ocurrirá inmediatamente. Las que serán superadas son las diferencias *radicales*. La lucha por la emancipación conduce hacia la universalización y subraya las particularidades para intensificar la combatividad.

2 *Economía política y Filos.* (Obras completas, ed. Costes, t. 6, pp. 18-19.) La traducción de Molitor es, una vez más, poco satisfactoria y la corregimos.

3 Desde la guerra de los mundos de H. G. Wells y desde mucho antes todavía (sin hablar de las novelas de Jules Verne que fijaron su eje en los terrícolas), la novela todavía romántica del género cientifista pone en pugna los habitantes del planeta Tierra con los de otros planetas dentro del espacio-tiempo interplanetario de un Universo que va más allá del sis-

tema solar. Bien pronto sigue a la novela el film correspondiente. Monstruos, hombres y máquinas, robots, cerebros electrónicos y toda especie de potencias superiores son arrastradas por el engranaje que todo lo tritura, desde las fuerzas de una animalidad infra-humana hasta las potencias y energías de una técnica supra-humana. El espacio interestelar y el tiempo reversible, la materia inorgánica, orgánica y energética y el pensamiento materializado, los minerales, las plantas, los animales y los hombres, los aparatos y los superhombres son poseídos por la voluntad de la potencia ilimitada del hombre y del "superhombre". Un buen análisis sociológico y psicoanalítico (bajamente terrestre) debe ciertamente aplicarse a estos juegos proyectivos de la imaginación para descubrir en ellos los intereses, los deseos y los temores que encubren. Pero su alcance abstracto no es menos revelador y significativo. Aun antes de que se haya realizado la sociedad mundial del planeta Tierra, la voluntad de superarla se manifiesta en forma a medias científica y a medias ficticia y apunta a un mundo interplanetario. ¿Llevará, pues, el hombre su hastío a todos los astros errantes? ¿El terrícola que vive bajo un cielo vacío sujetará los cuerpos celestes, se apoderará de los cometas y se anexará los satélites? ¿Venus y Marte se convertirán en campos del amor y de la lucha interplanetarios?

tolario, I (Madrid, 1926) y *El archivo de Rubén Darío* impreso por Losada en Buenos Aires, en 1943, así como la desaparición de algunas de las piezas de importancia. Sin embargo, no todo lo recogió Ghirardo, ni mucho menos todo se lo llevó. Piezas esenciales, capitalísimas, subsisten en el archivo que es centenares de veces mayor que lo recogido por él en los volúmenes antedichos.

México está bien representado con cartas de Justo Sierra, con cartas muy numerosas de Nervo, con documentos oficiales en relación con misiones de cultura encargadas a Darío, con cartas o telegramas espontáneos de fervorosa admiración, cuando su misión frustrada en el Centenario de la Independencia, con circulares e invitaciones de Sociedades Literarias que llevaban el nombre del magnífico poeta, con cartas del general Bernardo Reyes... Pero todavía hay algo más en el Seminario-Archivo de Madrid en relación con México. Quiero nombrar a dos artistas mexicanos y a sus iconografías rubenianas: una, es un busto en escayola del gran poeta debido al escultor señor Guerra; otra, es un retrato al óleo del autor de los *Cantos de Vida y Esperanza*, debido al pintor mexicano Juan Téllez, gran amigo de Darío.

En el busto citado Darío aparece todo afeitado y con la cabeza descubierta y el pecho desnudo; en el óleo, lleva una boina de terciopelo, tiene barba y entre las manos sostiene un libro. Con Téllez debió tener Darío gran amistad. Según una carta del poeta al pintor de 19 de agosto de 1907 el pintor iba a acompañarlo en su viaje de triunfo a Nicaragua. Pero antes, podían pasar en París cinco o seis días juntos, ya que Francisca tenía que ingresar a una maternidad para dar a luz. El 26 de agosto, Darío escribe nuevamente a Téllez, como antes desde Bretaña, y le dice que el 25 de septiembre ha de salir para América, por lo que le ruega avise si debe retener también otro pasaje. ¿Efectuaron por fin el viaje juntos? ¿Estuvo Téllez en París con Darío y fue en esos días cuando pintó el retrato aludido? Porque no hemos hallado nueva carta del poeta hasta el 17 de junio de 1908, ya de Ministro en Madrid. En esa carta Rubén consuela a Téllez por la desgracia que ha sufrido y le insta para que se refugie en el trabajo. Al dorso, le agrega: "El retrato que Ud. me hizo me gusta mucho como a todos los que lo ven, apartando el defecto de las manos." Y es que Darío presumía de manos delicadas, de manos de marqués, y ahí, en el óleo, sobre todo la izquierda resulta gruesa y no acabada.

Este retrato que, con el Cristo que regaló al poeta S. S. León XIII, preside el salón del Seminario-Archivo de Madrid, mereció un soneto de uno de los biógrafos de Darío: el chileno Francisco Contreras, quien le encuentra bastante parecido con el Erasmo de Holbein. La boina con que toca su cabeza el poeta no es una boina heterodoxa sino de estudiante del Barrio Latino. Darío se sentía con ella rejuvenecido y feliz y se acordaba también de Vasconia, país por el cual sintió siempre mucha simpatía. Este retrato, además, presidió el despacho de la Legación, mientras Darío fue Ministro de Nicaragua en Madrid, en la casa de la calle de Serrano 27, hoy No. 31, por todo lo cual puede asegurarse, que es un retrato con historia.

PRESENCIA DE MEXICO EN EL ARCHIVO DE RUBEN DARIO DE MADRID

Por Antonio OLIVER

EL 25 DE OCTUBRE de 1956, el día mismo que las agencias telegráficas de todo el mundo divulgaban, a todo honor, la concesión del Premio Nobel para el poeta español Juan Ramón Jiménez, llegaba a Madrid desde Naval-sauz (Avila), en el corazón de la Sierra de Gredos, el Archivo de Rubén Darío, cedido por Doña Francisca Sánchez del Pozo a España, y del que yo era portador. Se ha salvado así de la destrucción o de la venta al dólar, la historia de la vida del gran poeta de América. Los documentos que componen los fondos de este importantísimo archivo, ascienden a más de siete mil. Desde diciembre de 1956, estoy con la ayuda de Carmen Conde y de María Dolores Enríquez, clasificando y catalogando tan ingente donación, y ya tienen abiertas carpetas todos los países hispánicos, incluso Filipinas, así como Haití, Estados Unidos de Norteamérica, España, Francia y casi el resto de Europa, incluso, por ejemplo, Turquía. Del propio poeta hay unos cientos de autógrafos, más de prosa que de poesías, y de todo ello, podemos adelantar que las biografías del poeta tendrán que ser rectificadas en muchos puntos, ligeramente tratados por sus autores. Naturalmente que lo más importante son los epistolarios. Darío era una antena humana que captaba los mensajes de los más ilustres escritores de dos continentes.

La idea de un Darío poco trabajador y desordenado se desecha enseguida a la vista de este Archivo, con el cual se ha constituido, como quería el pleno del Congreso de Academias de la Lengua de Madrid de 1956, un Seminario de estudios rubenianos que espera la ayuda de todos los hombres de buena voluntad de América y Europa. Darío era metódico y además un excelente guardador, si bien en esta última tarea le ayudó extraordinariamente Francisca Sánchez del Pozo. Hubo época de la vida del poeta en la que escribía un promedio de doce cartas diarias, atendiendo al mismo tiempo a sus colaboraciones periodísticas y a su labor de creación lírica. Allí hay desde la carta de Amado Nervo o Santos Chocano,

hasta la butaca del teatro o la factura del cervecero o del sastre, amén de las mil cartas de espontáneos captadores de firmas y de todo su archivo diplomático. Sabido es que Alberto Ghirardo fue el único escritor hasta ahora que había consultado estos fondos a los que, hacia 1925 y 26, le facilitaron acceso Francisca Sánchez y su esposo José Villacastín. Fruto de esa consulta fueron dos libros: *Epis-*



R. Darío— "retrato con historia"

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

STRAVINSKY AGONISTA

AFORTUNADA en verdad es esta generación musical nuestra que, asombrada hace más de cuarenta años por el Stravinsky del *Pájaro de fuego*, de *Petruchka* y de la *Consagración*, tiene ocasión de asombrarse hoy con el Stravinsky más reciente, el del *Agon* (27 de abril de 1957). Y afortunada además porque, con la maravillosa invención del disco, y a pesar de los peligros que éste encierra, los que la componemos tenemos al alcance de la mano oír esa obra, sin necesidad de emprender una larga peregrinación a alguno de los lugares en que se ejecute. (Porque la esperanza de que se toque pronto en México no existe ni remotamente, dada la triste realidad que estamos viviendo desde hace muchos años.) Ya se publicó la partitura y ya apareció el disco de esa obra, dirigida, felizmente, por el propio autor.

Agon es un ballet que, a pesar de su título en griego, no puede añadirse a la línea del *Apolo musageta* y el *Orfeo*, puesto que no se basa en ninguna fábula o episodio de la antigua Grecia. *Agon* significa lucha, contienda, justa, y Stravinsky emplea el vocablo en la última de estas acepciones, pues su ballet no tiene más acción que la que se desprende de una serie de danzas puestas en recíproca competencia. La idea no es nueva en el autor, pues ya en las *Danzas concertantes* (1942) y en las *Escenas de ballet* (1944) no hay la menor intención de argumento: el asunto es la danza misma y nada más. En el primero de esos ballets se disecan las convenciones de este arte —como escribió Arthur Berger—, se las examina como en un laboratorio, al microscopio que revela sus más sutiles enredos y flaquezas; en el segundo tenemos primeros planos del tejido más bien que del material decorativo y, como lo indica el título, con referencia directa a la acción escénica y a las grandes pinceladas que caracterizan el teatro.

Stravinsky —curiosidad inagotable— cayó esta vez sobre una colección de viejas danzas francesas: así algunas de las piezas que componen la obra se titulan Zarabanda, Gallarda, Branle sencillo, Branle alegre, Branle doble (de Poitou). Pero, como siempre, agarra el elemento ajeno y, lejos de caer en el *pastiche*, lo hace suyo, lo asimila íntegramente, lo convierte en puro Stravinsky.

Esa asimilación se patentiza también en otro terreno: el de la técnica serial adoptada para estructurar la obra. Ya en obras inmediatamente anteriores, como, por ejemplo, el *Canticum sacrum* de 1955 —que se encuentra en la otra cara del mismo disco— esa técnica está manifiesta, aunque no con gran rigor. Cuando se estrenó *Agon* en París, hubo allí quien le recordó a Stravinsky que, años antes, refiriéndose al dodecafonismo, lo había calificado de “camino que no conduce a nada”. La intención de reproche de tal re-

cuerdo es evidente. Pero no tiene sentido, porque toda la carrera del compositor constituye una *reductio ad absurdum* de cualquier llamarle a cuentas por no hacer hoy lo mismo que hizo ayer. Stravinsky, desde el *Pájaro de fuego*, se ha pasado la vida cambiando de modos expresivos con una soltura y una voluntad tan grandes que no podemos por menos de considerarlas radicalmente auténticas y necesarias. Stravinsky es cambiante por naturaleza y, por tanto, sólo se traicionaría a sí mismo si, como quieren esas personas incapaces de seguirle, dejara de cambiar.

Pero lo más curioso de esta cuestión es que cuanto más cambia más él resulta. Si se hubiera propuesto demostrarnos su inconfundible personalidad como compositor, no habría podido encontrar mejor procedimiento que ése de cambiar constantemente, a cada obra, de medios de expresión. La fidelidad a determinados procedimientos expresivos no garantiza la demostración de la propia personalidad. Y para ver si esto es o no cierto, compárese,



Stravinsky en San Marcos, Venecia, durante un ensayo del *canticum sacrum*

por ejemplo, *Petruchka* con la *Sinfonía de salmos* y luego cualquier obra de Stravinsky con otra de algún compositor paladinamente stravinskista: nadie tomará ésta por cosa stravinskiana auténtica, mientras que aquellas dos las veremos como necesariamente salidas de una misma pluma.

La originalidad de Stravinsky se aquilata egregiamente en otro terreno: el de a utilización de estilos —ya no sólo melodías, como en *Pulcinella* y *El beso del hada*—, de estilos, fijémonos bien, ajenos. Porque utilizar temas de otro y someterlos a nuestro propio estilo es mucho menos peligroso para el perfil de nuestra personalidad que la adopción de todo un estilo ya cuajado y catalogado como peculiar de alguien anterior a nosotros. Y de tal prueba de fuego la personalidad de Stravinsky ha salido siempre indemne y como robustecida.

Esta nueva etapa de su producción, que a muchos habrá parecido inesperada e inexplicable, era de esperar desde hace algún tiempo y, por tanto, tiene su explicación. Ya en su *Poética musical* —aquellas conferencias que dio en la Universidad de Harvard durante el curso académico de 1939-40— advierte lo siguiente: “Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo. Esto es tan cierto en la cantilena gregoriana como en la fuga de Bach, en la música de Brahms como en la de Debussy. A esta ley general de atracción el sistema tonal tradicional no aporta más que una satisfacción provisional, puesto que no posee un valor absoluto... Lo que nos preocupa, entonces, es menos la tonalidad propiamente dicha que aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o, aun, de un complejo sonoro... Puesto que nuestros polos de atracción no se encuentran ya en el centro del sistema cerrado que constituía el sistema tonal, podemos alcanzarlos sin que sea necesario someternos al protocolo de la tonalidad... El sistema anterior, que sirvió de base para construcciones musicales de un poderoso interés, no ha tenido fuerza de ley sino entre los músicos de un período bastante más corto de lo que se suele imaginar, ya que no abarca más que de mediados del siglo XVII a la mitad del XIX... La obra de los polifonistas del Renacimiento no entra aún en este sistema, y hemos visto que la música de nuestro tiempo tampoco se sujeta a él... Modalidad, tonalidad, polaridad, no son sino medios provisionales, que pasan o que



“esta insólita combinación instrumental”

"no faltan compases de gran delicadeza"

pasarán." Esas palabras revelan su alejamiento del tonalismo; sus obras de entonces lo confirman. Y si a eso unimos su idea de la libertad creadora —"mi libertad consiste en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas"— y de la función del compositor —"componer es, para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ciertas relaciones de intervalo"—, veremos cuán próximo estaba, ya entonces, de los principios dodecafonistas, aunque todavía no hubiese adoptado la técnica serial.

Igualmente, los procedimientos instrumentales a lo Anton von Webern, que ahora vemos adoptados por él, ya estaban amaneciendo en el horizonte de la *Sinfonía en tres movimientos*, allá por el año de 1945. Y mucho antes de esa obra, la tendencia, cada vez más acentuada, a tratar la orquesta no como un conjunto de grupos instrumentales diversos, sino como una serie de instrumentos solistas, es decir, en el espíritu de la música de cámara, estaba preparando el terreno para este reciente florecimiento del webernismo en su música.

Así, pues, poco de sorprendente tiene el Stravinsky último, ya que más que un cambio total de actitud debemos ver en él una evolución natural iniciada hace bastantes años.

Pero si no sorpresa, si asombro —y muy grande— nos produce este *Agon* riguroso y bello como un diamante. Porque en él encontramos ágil y rica como nunca la imaginación de su autor, acicateada por las más ásperas limitaciones. Ritmo, armonía, melodía y color instrumental, todo eso se da ahí con variedad abundosa, dentro de la máxima austeridad en cuanto a los medios sonoros empleados. Compárese el *Agon* con la *Consagración de la Primavera* y se verá cuán superior es en capacidad de expresión el Stravinsky de 1957 al de 1913. Pero para llegar a esa conclusión no bastará con oír ambas obras: hay que leer las respectivas partituras, porque, en la simple audición del *Agon* no puede sospecharse la tremenda economía de los medios empleados, lo ascético de su escritura.

Comienza la obra por un *Pas-de-Quatre* en el que suena una *fanfare* alegre que se diría cifra de todo el ímpetu que ha de animar el ballet entero. Tiene una claridad antigua que recuerda la de algunos pasajes del *Retablo* de Falla. Sigue un *Pas-de-Quatre doble*, de ritmo típicamente balletístico marcado por la cuerda —uno de los ritmos favoritos del autor: v. por ejemplo, *Jeux de cartes* y *Escenas de ballet*—, sobre el que cantan las maderas una melodía de reducido ámbito, hermana, o hija, de alguna de la *Consagración*, y que se continúa por una sección en que la melodía se expande en grandes intervalos. El *Pas-de-Quatre triple* o *Coda* a que se une es una variación del anterior, en la que se truecan los papeles de la cuerda y los demás instrumentos.

Con el *Preludio* que sigue entramos en la parte central del ballet, la compuesta por danzas antiguas. Este *Preludio* tiene dos partes: la primera, viva, formada por un tejido de diseños ascendentes cuasi escalísticos de las flautas puntuado por la trompeta, los timbales y el tom-tom; la segunda, *meno mosso*, es de gran delicadeza, orquestada para contrabajos en armónicos, que son los que inician el canto, las flautas, el arpa, un violonchelo, los timbales y, finalmente, los fagotes. (También aquí hay un eco del *Retablo*.) Viene ahora la primera danza antigua, la *Zarabanda*, para esta insólita combinación instrumental: violín solo, xilófono y dos trombones —con brevísima interven-

ción de los violonchelos en *pizzicato*—. El violín está tratado virtuosísticamente en dobles y triples cuerdas, a la manera de la *Variación de Apolo* del *Apolo musageta*, aunque en la escritura difiera bastante de ella. Es éste uno de los trozos más impresionantes de toda la obra. Sigue la *Gallarda*, pieza llena de gracia y delicadeza —para dos bailarinas—. La orquesta se reduce a tres flautas, mandolina, arpa, una viola, tres violonchelos a solo, dos contrabajos a solo y en armónicos, piano y timbales. Cantan la mandolina y el arpa en canon bitoral; los demás instrumentos realizan la armonía o colorean determinadas notas del canto. La *Coda* de esta danza está animada por un ritmo más regular y enérgico mantenido por el violín solista y es una de las páginas de escritura más alambicada de todo el ballet. El *Interludio* que sigue es una ligera variante del *Preludio* anterior a la *Zarabanda*. Y viene en seguida el *Branle sencillo*, alegre y un poco tosco con su canon para dos trompetas, pero en el que, como contraste no faltan compases de gran delicadeza instrumental. El *Branle alegre*, sobre un ritmo imperturbable de castañuela, tiene un curioso sabor medieval y lo baila una sola bailarina —¿una juglaresa? El *Branle de Poitou* ofrece un fuerte contraste con el anterior, por su ritmo enérgico, varonil, que recuerda la *Variación* del bailarín en las *Escenas de ballet*. También ciertos momentos de color que introduce el piano recuerdan algunos pasajes de la *Sinfonía en tres movimientos*. La serie de danzas antiguas se cierra con una repetición literal del *Interludio*, para dar paso a un *Pas-de-Deux* bastante lento, de curiosa orquestación y en el que faltan ecos del *Apolo* y la *Sinfonía* ya mencionada.

La tercera parte se compone de un *Stretto* vivo que enlaza con una *Danza para los cuatro duos*, brevísima, a la que sigue una *Danza para los cuatro tríos*, ambas para la cuerda y los metales, la segunda de ellas con algunos de esos rasgos que todo el mundo reconoce ya como stravinskianos, y la obra concluye con una vuelta a la música del comienzo.

En resumen, esta nueva partitura viene a demostrarnos que la imaginación, y la fuerza creadora y la maestría de Stravinsky siguen en ascenso y que, a pesar de las nuevas técnicas por él utilizadas, su música sigue sonando a tan suya como en *Petrushka* o en *La consagración de la Primavera*. Le seguimos viendo, como siempre, en lucha —victoriosa— con la materia sonora, egregio agonista de la música.



EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

DOCTOR PABST Y MISTER HYDE

UNA ROSA PARA BETTINA
(Tine rose).

EL ULTIMO ACTO (Der letzte act).

DESPUÉS de un largo ayuno de Pabst, apenas entrecortado por su *Ocaso sangriento* —buena y de limpia factura pero sin mayor personalidad— los cines de México han exhibido casi simultáneamente dos obras suyas. Siempre ávidos de la obra del realizador de *La ópera de los mendigos*, *Un amor de Jeanne Ney* y *La calle sin alegría* nos precipitamos a ver ambas. En una volvimos a encontrar a Pabst, al gran Pabst, al extraordinario Pabst. En la otra, no sólo no nos encontramos con él, sino que nos dio la impresión de que su nombre figura por error en los créditos de la cinta, tan lejos está esta pálida obra de responder al auténtico genio creador de este artista.

El *último acto* es una obra maestra, y la espléndida culminación de una aventura cinematográfica que linda siempre con los mayores peligros —fílmicos y no fílmicos— con que pueda encontrarse un director frente a tema semejante: los últimos días de Hitler y su camarilla, encerrados en un *bunker* berlinés sobre el que se cierra el cerco definitivo de las tropas soviéticas.

Pabst rehuye desde el principio la visión épica, la facilidad de la acción espectacular y exterior y escoge la unidad de lugar —el *bunker*— para centrar su cinta. Aquí se trata más bien de la visión dantesca: el infierno por dentro y desde dentro. Y es asombroso cómo consigue mover la cámara y encuadrar los reducidos espacios de que dispone, formando un juego de masas, luces y volúmenes que otorgan a la obra la *densidad* y gravedad más absolutas e indispensables. Un contrapunto de imágenes se graba de manera definitiva en cada *shot*: muros de concreto presentes en geométrica pesadilla, alfombras y sillones que de no incubarse en lo absurdo monstruoso parecerán temas surrealistas, y hombres —mitad cuerpo, mitad cerebro— que se mueven en este universo paralizado ya por el sello de la helada eternidad, el caos, la nada.

Todo este mundo queda inerme, colgado de sus nervios: teléfonos, telégrafo en donde el amor de Pabst por el detalle juega magistralmente con la bakelita, los interruptores, los alambres, los audífonos, las clavijas y el ruido minucioso y obsesivo de todo este cerebro eléctrico que es en realidad el último latir de una vida más allá de la vida, como el reflejo de la rana de laboratorio que —seccionada su médula— sigue obedeciendo a los impulsos químicos y eléctricos.

A la cabeza de este mundo, los personajes de una historia que todavía es doloroso recuerdo, limitados por retratos convencionales, esquematizados mil veces en extremos opuestos. Y aquí Pabst no rehuye tampoco lo más difícil: el es-

tudio psicológico, el intento de penetración de la personalidad y sus reacciones. Hay retratos secundarios —aunque admirablemente logrados— Goebbels, Eva Braun, el estado mayor... pero todo gira en torno al magistral retrato de Hitler, estudiado en su complejidad vital, sin recurrir nunca a la definición meramente exterior o al rasgo conocido y aceptado de antemano. Aquí Hitler no sólo está filmado, está *estudiado* (e interpretado, claro está) pero dentro de un cuadro que reviste las características de un verdadero cuadro clínico. Su diálogo con el retrato de Federico de Prusia, su mezcla de acción y progresiva apatía, sus detalles (los dibujos de condecoraciones, por ejemplo) todo contribuye a formar un verdadero archivo fílmico y una lección cinematográfica sobre el retrato de la personalidad.

Pero quizás lo más sorprendente en la película es el ritmo. No sólo el ritmo externo, de sucesión de imágenes y movimientos, sino el ritmo interno en donde se entremezclan soberbiamente dos elementos al parecer difíciles de conciliar. Por una parte existe un ritmo *rígido*, progresivo e inexorable de premura, peligro, urgencia desesperada. Este es el primer ritmo, inflexible, que progresa geométricamente durante toda la película dándole una cadencia de marcha militar en aceleración, sin pausas ni respiros, cayendo como una navaja y seccionando el tiempo en trozos cada vez más pequeños, más jadeantes, más irremisibles.

Junto a este ritmo implacable se enlaza otro: una progresión sinuosa y deformante del *desmoronamiento*. Todo el *bunker* y su contenido parece irse derrumbando, fundiendo, revelando sus más íntimas podredumbres en una continuidad blanda y viscosa. Un ritmo se cierra con metro-

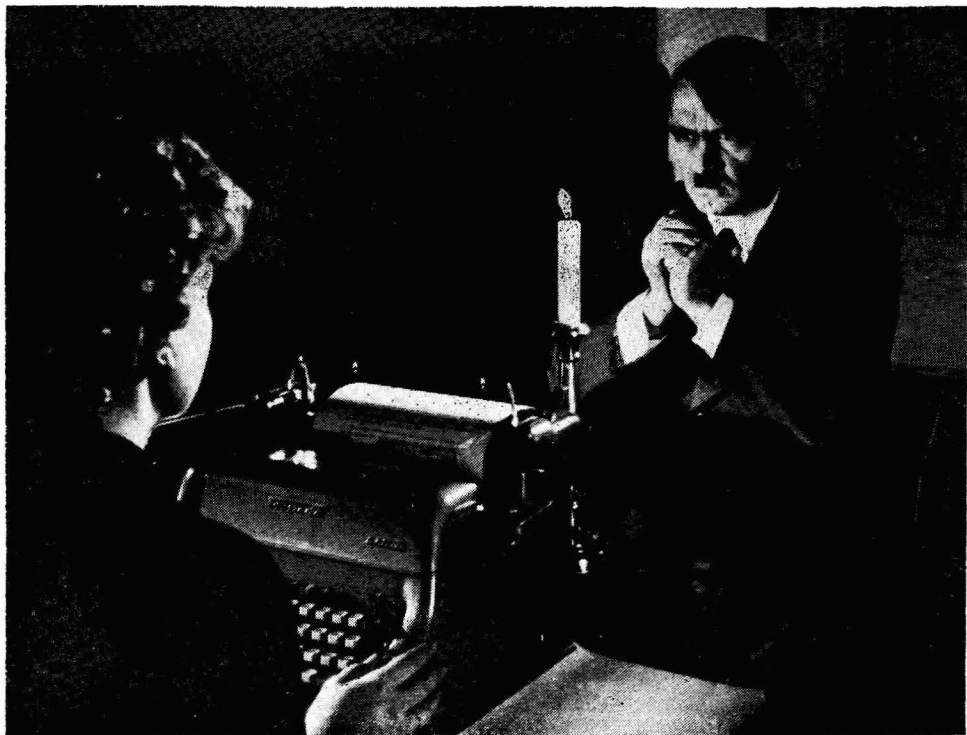
nómica aceleración, el otro se abre con un lento e irremediable abandono total.

El juego de los dos ritmos da a la película su extraordinaria construcción externa e interna. Y cuando el ritmo externo llega a su mayor velocidad es cuando el ritmo interno florece —inmóvil— en la afasia, el monstruoso crimen sin sentido (la inundación del subterráneo) o la orgía desesperada y bestial (una de las mejores secuencias de la película).

Para dar testimonio de todo ello, Pabst ha escogido un personaje "central". Un joven oficial, rubio y sincero es el encargado de tomar conciencia de la situación. Pero inconscientemente Pabst cierra con ello un requisitorio que quizás no hubiera querido llevar a tal grado.

De la presencia conciente del sincero oficial se deducen dos cosas: primero que sólo la derrota fue capaz de des-nazificar a muchos —¿y hasta qué punto?— y segundo, que el espíritu wagneriano que se encuentra tan medularmente en el nazismo alemán no ha desaparecido totalmente. Y cuando vemos al joven oficial muerto reaparecer entre llamas en el mensaje final, con su blonda cabellera de Sigfrido y su temible rostro de "héroe puro" (no tan lejos de Horst Vessel) nos preguntamos ¿No habrá en el propio Pabst algo de lo que él mismo ataca? ¿Hubiera alguien cobrado conciencia en Alemania (fuera de los perseguidos) si no hubiera conocido la derrota?

Una rosa para Bettina es una película de la que uno realmente no quisiera hablar. Y sólo el nombre de Pabst justifica estas líneas, aunque las haga más dolorosas. Lenta, de tema mil veces sobado y resobado, sin el menor calor humano y con una increíble falta de criterio y gusto, sobre todo tratándose de una película de *ballet*, sólo cuenta en su haber una excelente fotografía (aunque excesivamente "aséptica") y un corte limpio y riguroso; aunque mantenga la lentitud de todo el tratamiento. (Hay lentitud y lentitud por supuesto. *Alemania año cero*, *Iván el Terrible*, *Humberto D.*, son películas "lentas", *intencionalmente*, lentas. En ellas la lentitud constituye un valor,



El último acto— "en torno al magistral retrato de Hitler"

una *voluntad de forma*. No así en las películas que uno generalmente llama lentas, en esas en que la lentitud *no aporta nada*, sino que es un defecto formal.

Todo el quid reside en última instancia en lo que *añade o no añade*. Y lo mismo se aplica al diálogo, el calor o la música.) Sirva, sin embargo, de ejemplo para un frecuente tema de discusión alrededor del cine. El *ballet* del Bolero de esta película, a pesar de estar dirigido por Pabst, ser de Ravel y "hecho en serio" es francamente ridículo y del peor gusto y no admite ni siquiera comparación con un simple bailable dirigido por Gene Kelly, Stanley Donen o George Cukor. De eso no se deduce, claro está, que estos son mejores directores que Pabst, sino que hay que saberle dar a cada cosa su lugar.

PUERTA DE LILAS (*La Porte des Lilas*), de René Clair.

La obra de René Clair está marcada, quizás de manera demasiado definitiva, por su sello de juventud de las primeras obras. Para nosotros René Clair es ante todo *El sombrero de paja de Italia* (1927), *El millón* (1931), *El fantasma se embarca* (1935), *Me casé con una bruja* (1942), etc. etc.

En este recuerdo inmediato no percibimos las profundas alteraciones de una obra que ha buscado su camino poético a través de los medios más diversos. En efecto, la obra de Clair es una lucha tenaz y constante por expresar una determinada *irrealidad* a lo largo de los más grandes y profundos cambios en la forma de expresión realizable. Encuentra su vía al parecer total en el cine mudo, y su mundo se revela en una deliciosa coreografía de imágenes perfectas, enlazadas por un ritmo que evoca irresistiblemente el arabesco de un clavecín.

Tropieza Clair con el cine parlante pero —a pesar de su primera y tenaz oposición— encuentra en la palabra y sobre todo en la canción, un elemento más de fantasía que rompe la pesada realidad del nuevo mundo expresado en las pantallas. Sus obras son obras perfectas de cine sonoro, y nunca de cine sonorizado. La guerra lo exila a Inglaterra y Estados Unidos. Y Clair penetra en el mundo fantasmal e intemporal del humor sajón, aprovechando este nuevo elemento para liberar su fantasía y su ligera y sonriente poesía.

Hasta aquí el René Clair que rompe la realidad para abrir su fondo mitad angélico, mitad amablemente demoníaco para vertirlo en la gris y espesa materia de la vida real —o "realista". Pero Clair envejece. Su primera película data de 1923, y a su regreso a la Europa de post-guerra el mundo que se le ofrece no permite o no acepta ya la misma evasión —o por lo menos no en la misma forma.

Pero Clair tiene aún mucho de su mundo adentro —madurado, es cierto, melancólico, pero fiel a una misma perspectiva sobre las cosas—. Para Clair lo que es no es, o no es todo. Hay mucho más en el mundo de lo que los Horacios ven. Quiere escapar y, como todo poeta, no por escapar sino por encontrar *esa otra cosa*. La evasión en él no es juego, sino adentramiento, sueño —que es vida— un orden más allá del orden que se entremezcla con lo cotidiano alterándolo y enriqueciéndolo. Y para este camino, el presente está cerrado.



René Clair, director de *Puerta de Lilas*, cuida los mínimos detalles

Para salvar el escollo, Marcel Carné recurre a la intromisión de magia y destino en un mundo pesadamente enraizado en lo real. Clair quiere trastocar todo este mundo, y recurre al tiempo, ese destino trasmutable con el que ya jugara con maestría en *Hoy es mañana* (1943). Y Clair se sumerge en el pasado, con una tierna nostalgia que bucea recuperando el aire perdido, la sonrisa muerta, el pétalo amarillento.

El silencio es oro (1947), es la primera película de este nuevo Clair, especie de autobiografía interior que se mueve por entre la magia acartonada de Meliés. Un intento de evasión metafísica fracasa: *La belleza del diablo* (1949), no recupera en su versión de Fausto el mundo con el que sueña su realizador. Y es que hay demasiado camino entre el Goethe alemán y el Clair francés. Esto parece orientarlo definitivamente: y Clair sueña, y sueña en una intemporalidad exótica con el Gerard Philippe del imperfecto *Bellezas nocturnas* (1952). Después, vuelve al pasado: *Las grandes maniobras* (1955) son *El silencio es oro* de su adolescencia, como aquella cinta lo fue de su primera, conciente madurez. Clair ha recobrado la nostalgia y el primer amor. Su búsqueda del tiempo perdido parece completa. ¿Qué hará ahora?

Ahora finalmente Clair se enfrenta a la poetización del presente. No de un golpe, así, de todo el presente. No. Comienza por escoger un barrio querido, cuyo solo nombre evoca cierta intemporalidad: la Puerta de Lilas de París. Luego lo abstracta y lo transforma en un barrio más soñado que real: no pasan coches (o sólo cuando irrumpe la policía, el orden verdaderamente presente que sabemos impera *más allá* de este ensueño minucioso que nos presenta el realizador). No se oyen ruidos, ni radio, ni bocinas. Apenas llegan los periódicos y sólo los niños reproducen a nuestra intención lo que ocurre "de veras", entre los hombres inmersos en el tiempo, el trabajo, las noticias y la muerte.

Los personajes también flotan en un mundo aparte. Todo parece real. Y nada lo es profundamente. Giran los hombres de la Puerta de Lilas alrededor de sus

distintas formas de poesía vital: la holgazanería, el vino, la canción, la charla prolongada y saboreada alrededor de una estufa, el sueño con el amor y la belleza. El orden externo queda reemplazado por un lazo más fuerte y hondo: la amistad, la camaradería, la fraternidad. *Puerta de Lilas* es una conmovedora apología de *les copains*.

Cuando algo real, realista mejor dicho, tangible, inútil y peligrosamente *activo* en el tiempo irrumpe en este mundo, esta fraternidad que anhela extenderse a todo y a todos peligra. El corazón magnífico de Jujú no es para *aquellos*. Y el mundo de la Puerta de Lilas vuelve a cerrarse —quizás herido para siempre, pero siempre fiel a sí mismo— alrededor de una de las últimas imágenes del hombre mejor y más profundo: el de la poesía. Y René Clair alcanza el hombre verdadero, el tiempo verdadero, el corazón verdadero, la realidad verdadera cuando los ha despojado de todo lo que los demás llaman "verdadero". Una vez más lo poético confirma ser la forma más honda del realismo.

Y nos quedamos revueltos, conmovidos ante una gran sabiduría que ha sabido, paso a paso y sin ninguno de sus juegos artificiales, entregarnos algo tan palpable, tan interior, tan lleno de sugerencias y despertarse.

Pierre Brasseur, extraordinario, hace girar toda la película alrededor de su figura densa y etérea, empapada de realidad y transparente de fantasía. Brassens, macizo y callado, es un perfecto y tierno interlocutor. Dany Carrel, oscilando entre el maravilloso mundo que posee interiormente y el deleznable que anhela, debe sin duda su acierto a la dirección. Extraña la selección de un tan pésimo actor como Henri Vidal para el papel de gangster. Y aquí la dirección tropezó con lo inarreglable.

Puerta de Lilas da muchas ganas de seguir viendo más y más películas de Clair, aunque una súbita tristeza nos apriete el corazón ante la madurez tan lúcida —tan demasiado lúcida— de este director ante el cual hemos tenido siempre la inmensa deuda de la alegría más luminosa y el goce más pleno y más profundo.

NOTAS SOBRE OTRAS
PELICULAS

AMOR EN LA TARDE (*Love in the afternoon*), de Billy Wilder.

Billy Wilder que ha oscilado siempre entre excelentes realizaciones y grandes decepciones (aunque más de aquéllas que de éstas) se ha acordado ahora de que, como Lubitsch, es vienés. Y ha acometido la tarea de hacer una película deliciosa con nada. Una historia sin importancia, una trama lineal y sencilla que hubieran podido ser francamente insoportables en otras manos, se vuelven aquí el sostén de una etérea realización hecha con gesto casi casual, el mero esqueleto de un encantador bordado hecho de sonrisas y viento. Y todo se debe al detalle. Wilder acumula y distribuye los detalles con mano de gourmet. A veces es un solo toque, otras la repetición de un mínimo elemento en el momento necesario, las veces necesarias. Hay, además, un uso de la música como elemento cómico que le devuelve a la comedia parte de su lenguaje olvidado, de su sentido y de su riqueza. Citábamos a Lubitsch, y hay algo de ese ligero maestro en esta cinta.

Aunque parezca absurdo repetirlo, Gary Cooper es siempre un excelente actor, con un amplísimo registro que va de lo más negro a lo más rosa.

Maurice Chevalier, en Chevalier convencional y encantador, llena su personaje con la facilidad y la gracia de quien juega literalmente al cine. Y Audrey Hepburn llena la pantalla, ahoga la pantalla, rebasa la pantalla, con una seducción ideal y un arte ante el cual no existen adjetivos. Creo sinceramente que desde Greta Garbo —y en forma completamente distinta— ninguna otra actriz ha logrado poner en el parpadeante sueño de la pantalla lo que Audrey Hepburn; ese milagro de un rostro: la presencia del *encanto*.

LES GIRLS, de George Cukor.

En esta muy buena comedia musical —más comedia que musical— se vuelve a revelar una vez más desde *Nace una estrella* que hoy día el amo indiscutible de la "pantalla ancha" es y sigue siendo George Cukor. Sus encuadres, sus movimientos de cámara, su ritmo de montaje son sencillamente extraordinarios. Y si a todo esto unimos una buena adaptación de la novela de Vera Caspary, un magnífico gusto en el color y una estupenda dirección de actores tendremos lo que es *Les Girls*: una comedia de altura, quizás pobre en los detalles propiamente de comedia (aunque los infames subtítulos sean la principal causa de ello), pero llena de riquezas visuales, de perfección en el desarrollo, de minuciosa y admirable soltura, magnífico ejemplo de la aparente facilidad de un *estilo* cinematográfico. Y Kay Kendall viene a ocupar, junto a Audrey Hepburn, su lugar en una ideal antología de la mujer.

EN BUSCA DE UN HOMBRE (*Oh! For a Man*), de Frank Tashlin.

Si *Amor en la tarde* es el perfecto exponente de la comedia norteamericana-vieneses tradicional y clásica, *En busca de un hombre* es el perfecto exponente de



Amor en la tarde— "una historia sin importancia"

la nueva comedia de Hollywood. De una más que libre adaptación de la obra teatral *Will success spoil Rock Hunter* Frank Tashlin ha hecho un alegre juego de soltura y arbitrariedad. Se nota —cosa rara ya en el cine— que se ha divertido enormemente al hacerlo. Se nota también su formación de ex dibujante de *cartoons* en el uso liberal de lo que podríamos llamar la *caricatura aplicada*. Es una verdadera serie de *comic strips*, lo que da a la cinta su especial construcción, esencialmente *vertical* (y no horizontal en el sentido de hilo progresivo de la trama). La medida de la sátira es justa y sin amargura —una especie de *Rostro en la*

muchedumbre visto por el otro lado del catalejo. Frank Tashlin es un nombre que hay que recordar.

EL SEPTIMO PECADO (*The seventh sin*), de Ronald Neame.

Esta película está basada en una novela de Somerset Maugham, especialista en trasladar problemas pequeños burgueses de Brighton o Devonshire a Ceylán, Krishnapur o Papeete, con mucho fondo de *coolies*, *raki*, *sahib* y *aloha*. Ronald Neame, que antaño codirigiera obras tan notables como *Al morir la noche* trata de ser discreto, pero la historia y Eleanor Parker (que se ha desbocado bajo la dirección de Hugo Haas) lo impiden. Jean Pierre Aumont llega como de costumbre a estar aún por debajo del tema, por malo que éste sea. En cuanto a François Rosay *qu'est elle allé faire dans cette galère?*

El *Séptimo pecado* nos revela un octavo y aún más grave: hacer películas como éstas.

JUEGO DE PIJAMAS (*Pajama game*), de Stanley Donen.

Como de costumbre ya Stanley Donen baja tremendamente de calidad cuando codirige. Sin embargo, en medio de una historia insulsa y aburridísima —que es la simple transposición de una comedia musical para regiones alejadas del Nueva York de los estrenos— y entre un principio y un final deplorables brotan dos magníficas secuencias específicamente "Donianas": un *picnic* musical y bailable y una parodia del *Hernando's Hideaway*. Junto con esto una revelación: el talento cómico de Carol Hayne. Pero estos veinte minutos de lo mejor están en medio de hora y diez de lo peor.

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE y José Luis IBÁÑEZ

UNA LUNA PARA EL BASTARDO

EN EL TEATRO DE LA COMEDIA, Augusto Benedico, aparentemente animado por el éxito obtenido con *Viaje de un largo día hacia la noche*, ofrece ahora una versión (como la de la obra anterior, también bastante reducida) de una de las últimas obras que escribió Eugene O'Neill: *Una luna para el bastardo*.

O'Neill, que en sus últimas obras, después de experimentar incansablemente todas las formas, parece inclinarse definitivamente por el realismo, aborda un nuevo tipo de tratamiento en esta pieza. *Viaje de un largo día hacia la noche*, tanto por la forma cerrada en la caracterización, como por el tipo de diálogo, como por el sentido de la evolución de la anécdota obedece absolutamente a las exigencias del teatro realista; no puede decirse lo mismo de *Una luna para el bastardo*. En esta obra, O'Neill agrega a los elementos antes mencionados otros más que pueden calificarse de naturalistas (la intervención del propietario rico y las pequeñas historias intercaladas en el diálogo) y se vale de la insignificancia de la anécdota (que es tierna y sentimental a pesar de

que se desarrolle con gran violencia) para transformar a algunas de las personas en símbolos casi de una idea que debe desprenderse del desarrollo de ésta. El resultado es sumamente interesante.

El peso de la obra recae sobre tres personajes, exclusivamente: James Tyrone (el hermano mayor de *Viaje de un largo día hacia la noche*, al que ahora vemos años después, cuando su madre ha muerto y el alcoholismo lo ha destruido casi por completo); Josie (la hija de un granjero, que aparenta haberse pervertido, pero que en realidad se conserva virgen); y Hogan (el granjero, de quien O'Neill se había ocupado también en *Viaje de un largo día hacia la noche*. En *Una luna para el bastardo* vemos desarrollarse la escena entre Hogan y el propietario rico que sólo habíamos oído narrar en la otra obra mencionada); los otros dos: Mike, su hijo, y Harder, el propietario se usan nada más como medio para afirmar la caracterización de los otros tres o para presentar el ambiente en el que va a desarrollarse la anécdota. La acción consiste exclusivamente en el proceso durante el cual estos tres personajes irán desenvolviéndose ante el público, hasta quedar expuestas las

taras que les imposibilitan para amarse, ya que no se consideran capaces de vivir un sentimiento limpio, viéndose obligados a seguir ocultos detrás de la máscara de violencia y crueldad con la que el autor los presenta al principio. A pesar del aparente negativismo de esta anécdota, detrás de ella O'Neill permite que se vislumbre el fondo de bondad y comprensión que se oculta en todos los seres humanos y la obra se transforma en amable y positiva, por encima del dolor de los personajes. En relación con *Viaje de un largo día hacia la noche*, hay entonces un ligero cambio en la postura del autor, que en esta ocasión afirma su fe en el amor y en el cariño protector, casi maternal de Josie hacia Jim Tyrone, aun cuando sus especiales características lo hacen imposible.

La adaptación de Augusto Benedico, que ahora se adjudicó esta función, además de la de director y actor, adolece de dos defectos fundamentales: se sirvió de una traducción lamentable y no supo, o no quiso, corregirla debidamente; y cortó excesivamente la obra, haciendo que la caracterización se resintiese y el ritmo no resultara el mismo que el autor desea. En esta obra, el diálogo, cuya calidad literaria es innegable por su franqueza y valentía, presenta la dificultad de estar plagado de palabras y giros costumbristas que no encuentran en español un equivalente justo: pero la obligación del traductor, o del adaptador, es ser fiel al autor y pensar, antes de decidirse a traducir una obra, si está dispuesto a respetar el texto absolutamente, lo cual no sucedió en esta ocasión. Resulta falso e inconveniente que unos personajes que hablan con la mayor libertad digan tímidamente "r a m e r a s" cuando el texto dice simplemente "putas"; además de que la mayor parte de los giros y las expresiones populares sean una híbrida combinación de españolismos, argentinismos y mexicanismos. En cuanto a los cortes, Benedico, pensando seguramente en las limitaciones del público que difícilmente resiste una representación que dure más de dos horas, restó definitivamente belleza a varias de las escenas, que de pronto saltan inexplicablemente y carecen del ritmo que el autor les imprimió. Debido a esos cortes, el personaje que Benedico interpreta no dice muchas cosas (en el tercer acto sobre todo) que lo redondeaban notablemente; lo mismo que el personaje de Carlos Ancira pierde bastantes de sus características más importantes. Es necesario insistir en que no deben exhibirse los textos mutilados. ¿Alguien ha pensado en exhibir sólo la mejor parte de un cuadro, o en reducir su tamaño para que quepa entre el resto de una nutrida exposición? Naturalmente, eso es tan absurdo e inadmisiblemente como la mutilación de un texto.

Como director, en cambio, Benedico supo sacar espléndido partido de las personalidades de Yolanda Mérida y de Carlos Ancira. También movió a los actores con eficacia y habilidad y dotó a la mayor parte de las escenas de un ritmo y una intensidad adecuadas, por todo lo cual puede decirse que acertó. A veces, sin embargo, la iluminación es deficiente.

De los intérpretes destaca por encima de todos Yolanda Mérida. Su "Josie" tiene la violencia, el dolor y la ternura que el personaje requiere y proyecta absolutamente todas sus características. Supo mostrarse desagradable cuando el texto lo pedía y pasar, sin transición, a la dulce protección hacia los demás que también pide; no era una labor sencilla y no



Una luna para el bastardo— "calidad literaria"

puede menos que alabarse sin reserva su capacidad y talento para cubrir todos estos aspectos. Junto a ella brilla también Carlos Ancira. Magnífico como Hogan, tanto en las escenas de borrachera como en las más intensas con su hija. Augusto Benedico, agobiado por tantas obligaciones, no logra en cambio entrar a la altura de los otros dos. No logra proyectar la debilidad que su personaje requería. Ricardo A. Mondragón, correcto, y Pedro Mayme demasiado inseguro.

La escenografía de Demetrio Llordín, poco funcional. La distribución de entradas y salidas resulta demasiado incómoda para el director y obliga a los actores a movimientos innecesarios. Aparte de este defecto, consigue el ambiente apropiado y sugiere la pobreza natural del lugar.

EL DIARIO DE ANNA FRANK

Francis Goodrich y Albert Hackett convirtieron el diario personal de la adolescente Anna Frank en una obra teatral. Además de su autenticidad y de su índole histórica, el tema encierra, por sí solo, todos los elementos de un conflicto cuya potencia dramática es indiscutible. Ocho personas privadas de su libertad humana, se ven obligadas a esconderse en un cuarto donde deberán reprimir hasta sus más elementales necesidades a modo de sobrevivir; su lucha es desesperada: no sólo

han perdido su contacto con el mundo exterior, no sólo se esconden del enemigo que se ha propuesto exterminarlos, sino que además tienen que enfrentarse a la naturaleza que les exige crecer, madurar, envejecer, respirar, alimentarse. Ocho personas, en medio de una civilización avanzada (que a su vez se debate en un momento de crisis), tienen que renunciar a ella y readaptar sus organismos a una vida semianimal y primitiva que fatalmente sólo logrará retardar por algún tiempo la llegada del destino y de la muerte. Es así como el tema recorre espontáneamente el proceso de una tragedia: del bienestar al descenso y la destrucción por el destino. Y es así también como requiere el tratamiento de un dramaturgo cuya profundidad y madurez de pensamiento le permitan dar al tema toda su amplitud dentro de un procedimiento teatral.

Por ello, la adaptación de *El diario de Anna Frank* hace resurgir una pregunta: ¿hasta qué punto es posible sujetarse a la fiel reproducción de los hechos que corresponden a una anécdota histórica sin convertir el procedimiento en una limitación del tema? ¿Hasta qué punto el verismo deja de ser un vehículo e impide que un conflicto tan universal como el de esta obra rompa la estrechez de la órbita doméstica en que se le ha encerrado y recobre la independencia que hará evidentes sus más determinantes consecuencias, implícitas en su naturaleza?

El espectador que asiste a la representación de *El diario de Anna Frank* no puede sustraerse a la idea de que lo que está viendo en el escenario es la reanimación de un suceso de la vida real. Y como si esto no bastara, está escuchando un diálogo dotado de todos los giros propios del más estricto lenguaje doméstico. La consecuencia es lógica: cada vez más, el espectador penetra en las intimidades de los personajes, los conoce mejor... y se compadece por ellos. Inevitablemente, el tratamiento lo ha alejado del verdadero problema y su sentimentalismo lo llevará a la simpatía, la compasión, la identificación de ocho personas solamente, no al conocimiento profundo del conflicto humano que las mismas simbolizan. El tratamiento de *El diario de Anna Frank* ha reducido así las posibilidades de un tema cuya índole ya ha quedado señalada.

Coloquemos entonces la adaptación de Goodrich y Hackett en su condición de drama doméstico, dentro de la cual, debe reconocerse su solidez y su eficacia. Pero si bien insistimos en juzgarla como una obra limitada, tanto más insistiremos en lamentar la dirección equivocada de Ricardo Mondragón, quien por un pretendido aligeramiento de la acción, echó mano de todos los recursos que supone una comedia, para llevar a cabo su trabajo. La versión que se presenta en el Teatro Jorge Negrete se opone abiertamente a las exigencias del texto. Y vemos entonces cómo el encierro angustioso de los ocho judíos se convierte en una sucesión de incidentes graciosos, provocados por la convivencia de dos familias y un médico soltero, ajenos entre sí. No cesan allí las equivocaciones. Algunos personajes fueron desvirtuados, como el matrimonio Van Daan (María Tereza Montoya y Miguel Arenas), a quienes el Sr. Mondragón consideró como grotescos y los privó de una dignidad que hubiera contrastado eficazmente con su derrota moral. Miguel Manzano logró encontrar, sin embargo, un tono decoroso (aunque superficial) para su interpretación de Otto



"giros del más estricto lenguaje doméstico"

Frank. Alicia Montoya sostiene una sobriedad muy justa en el primer acto, pero sucumbe ante el efecto fácil durante el segundo, y se pierde. Abraham Stavans es un actor joven que puso todo su entusiasmo en el papel de Peter, y logra hacerlo con veracidad. El resto del reparto se conforma con las equivocaciones de la dirección y naufraga.

Rebeca Pupko, a quien le adjudicaron el papel de Anna Frank, puso todo su empeño en hacer vivir a su personaje, pero, desgraciadamente, adolece de falta de preparación, de inexperiencia, y su debut nos pareció prematuro. He aquí una falsa oportunidad de éxito.

Otro culpable de las equivocaciones que se cometieron con la obra que comentamos es el escenógrafo, empeñado en utilizar el ciclorama de moda y en construir una ilustración de las torres de Amsterdam. El efecto de una habitación sin techo, detrás de la cual se ven los edificios vecinos y el cielo abierto, es contrario a la sensación de asfixia que expresa el diálogo. De tal manera, que cuando Anna recibe a un personaje que viene de la calle y le dice: "¡Qué hermoso! Huele a viento", el espectador tiene que perder las frases siguientes mientras piensa por qué la niña ha hecho esa exclamación.

¿Durante cuánto tiempo más tendremos que seguir soportando que las compañías teatrales mexicanas, en su mayor número, interpreten los textos al revés?

TORE SEGELCKE

Evidentemente, la presentación de Tore Segelcke en el Palacio de Bellas Artes, ha sido un acontecimiento extraordinario en la vida teatral de México. No son frecuentes las oportunidades que tenemos de ver una actriz tan consciente de sus medios de expresión como de su capacidad para recurrir a ellos con inteligencia y sentido dramático.

El espectáculo que ha elaborado Tore Segelcke para su presentación es muy interesante. Lo componen algunos fragmentos de obras de autores muy conocidos y frecuentemente representados, que ella actúa en inglés (*Casa de muñecas*, *Peer Gynt*, *Macbeth*, *La cerillera*, *Bergliot*) y en noruego (*De Haugtussa*, *Medea*). Esta variedad de escenas y personajes le permite a Tore Segelcke hacer una ilustración muy precisa de sus recursos técnicos y de su capacidad de expresión. La intención del programa se cumple. Vemos en este caso a una gran actriz, de estilo muy conservador y severamente reflexivo, que la ha llevado a desarrollar una asombrosa facilidad de transformación. Con la misma veracidad, Tore Segelcke puede ser *Medea* o *Nora* sin delatarse a sí misma. Es una actriz que no se adapta: se transforma, y es esta cualidad suya la que nos satisfizo principalmente.

La primera parte del programa nos presentó a una figura estática, sobria, de una dignidad que alcanzó su mejor punto en la escena final de *Casa de muñecas*. En esta escena, más que en ninguna otra, Tore Segelcke demostró el valor expresivo de la "economía" de movimientos y de su auténtico sentido de la velocidad en un escenario. Sentada, inmóvil, habló con la lentitud de una mujer que se ha enfrentado a una revelación y está encontrando las palabras que la expresan: una sola vez levantó las manos, para golpearlas tres veces contra su regazo en un movimiento que resumió toda la rebeldía de *Nora*.

En la segunda parte, representó *Medea*, de Anhouil. La transformación fue absoluta, y de la inmovilidad de sus anteriores actuaciones, pasó a un movimiento frenético y constante que, pese a su eficacia, nos pareció rebuscado y excesivo. La inteligencia y el sentido teatral de Tore Segelcke le permiten hacer veraces las versiones de los personajes que interpreta, y su habilidad llega al extremo de hacernos sentir la presencia de un interlocutor invisible (como en *Casa de muñecas*). Pero en *Medea*, la antiestética concepción de su vestido y de su peinado y la gestulación constante, contribuyeron a desligarnos del personaje para descubrir poco a poco los artificios convencionales a que recurrió la actriz. (Algo semejante sucede en su *Lady Macbeth*.)

Su presentación nos dio a conocer a una actriz de talento de la que ya hemos señalado las cualidades que más nos complacieron. Como solista, su actuación fue excelente. Pero necesitaríamos verla como parte integrante de un conjunto, en una obra completa, para saber si es o no la actriz excepcional que sus publicistas anunciaron.

LOS DUENDES

En la magnífica Sala "Xavier Villarrutia", puesta al servicio de sus alumnos por la Escuela de Arte Dramático del I.N.B.A., un grupo experimental formado por estudiantes de la misma escuela, ha llevado a escena la comedia de Luisa Josefina Hernández *Los duendes*.

En esta comedia (según el programa, escrita en 1952) Luisa Josefina Hernández experimenta con una forma que se aparta del sentido general de sus obras conocidas, que hasta ahora siempre habían sido estrictamente realistas, en el mejor sentido de la palabra. *Los sordomudos*, *La botica modelo*, *La llave del cielo* y, sobre todo, *Los frutos caídos* son magníficos ejemplos del absoluto dominio con que la autora aborda los problemas más significativos de la clase media, con una verdad, un sentido dramático y una belleza de forma, en el diálogo y en la construcción, poco comunes en nuestro teatro.

Los duendes, en cambio, es una comedia de imaginación, en la que sin dejar de tomar contacto con la realidad vital de

sus personajes, Luisa Josefina Hernández presenta el lado contrario de los mismos, recreando sus problemas desde un punto de vista opuesto: la realidad poética que se encuentra detrás de ellos. Para lograr esto, se vale de un medio muy sencillo: da forma y sentido a sus pensamientos ocultos, sus deseos no expresados, su dolor callado. Así, la vejez se parece a la infancia, el recordar una persona la convierte en "presencia"; los objetos se vuelven mágicos y se ponen al servicio de sus dueños; el amor transforma la vulgaridad y el sentido práctico en lirismo, y la sabiduría puede alcanzarse por medios inesperados.

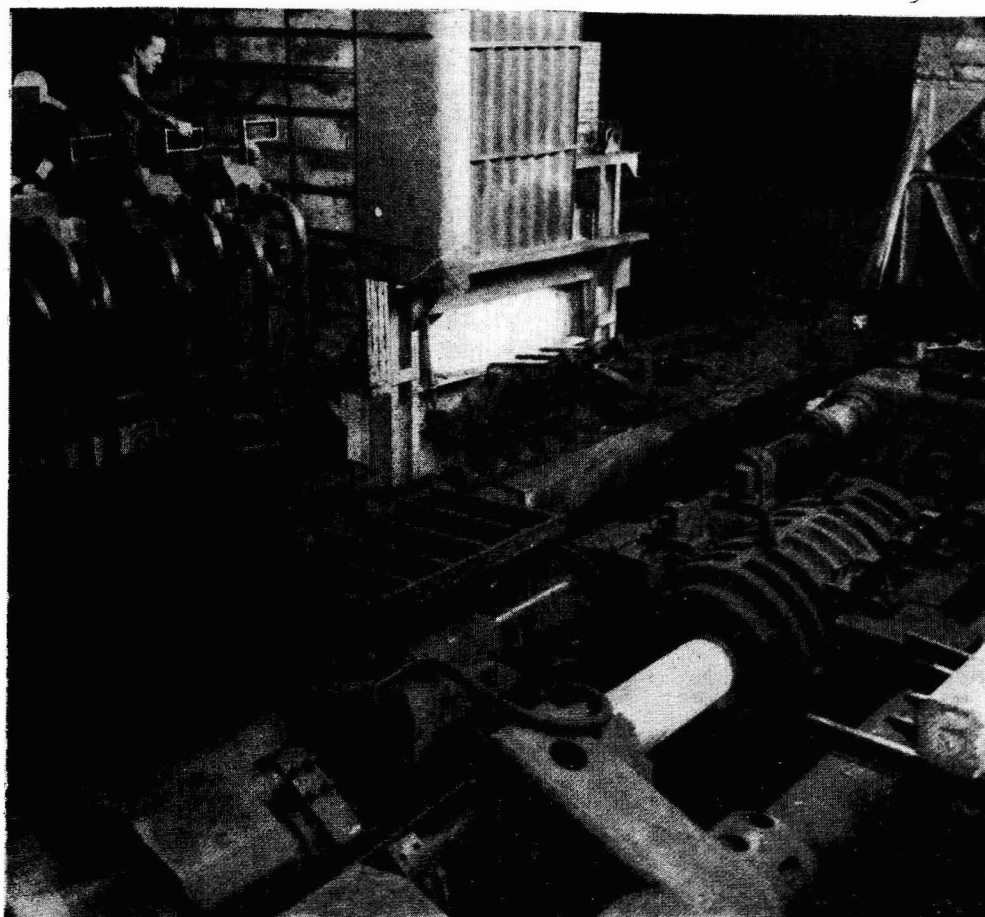
La acción, como en sus mejores obras realistas, consiste tan sólo en la evolución interior de los personajes, que avanzan de un sentimiento o un punto de vista hacia otro que los hará mejores; pero el medio en el cual se realiza esta evolución cambia notablemente. Al sacarlos de la realidad y aprovechar sólo su aspecto no revelado, Luisa Josefina Hernández convierte a los personajes en figuras representativas, símbolos, en los que la caracterización se sirve de su aspecto exterior y de los lugares comunes de su estado físico para diferenciarlos; así la abuela es una y todas las abuelas, en contraposición con Enrique Yach, el sentido práctico, o Arabella Golden, la sabiduría, que a su vez están frente a Francina y Gastón, románticos, impulsivos y sentimentales, aislados en su mundo infantil. Por esta razón, su evolución no sigue el camino común, sino que es provocada por lo inesperado o por súbitas revelaciones llegadas del exterior.

El diálogo traduce un lenguaje irreal plagado de imágenes ilógicas e inesperadas, lo que en la vida podía quedar expresado detrás de cualquier conversación racional. Es, por tanto, una trasposición mediante un artificio artístico, absolutamente válido en este tipo de obras, de la poesía contenida en la interioridad de los personajes. Pero al mismo tiempo satiriza la poesía del lugar común y el diálogo estereotipado, dejando claramente asentado que la poesía en el teatro debe desprenderse de las situaciones explotadas y no de la artificiosidad del lenguaje.



Los duendes— "una comedia de imaginación"

Revista "INGENIERIA"



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

En el número de abril de 1958:

- Fabricación y propiedades de los tubos de acero sin costura. Ingenieros F. Indaco, Hugo Keller y J. Gómez Llerena.
- Algunas consideraciones sobre el diseño sísmico y su relación con el partido estructural. Doctor Emilio Rosenblueth.
- La propulsión de vehículos automotores. Ingeniero Ignacio Avilez Serna.
- La ecuación de Kötter en el análisis de estabilidad de taludes simples formados por suelos cohesivos. Ingeniero Eulalio Juárez Badillo.
- Clasificación de suelos empleados en la construcción de terracerías de caminos. Ingeniero Manuel Bustamante y señor Raúl Arias Butze.
- Nota biográfica del doctor Diesel, con motivo del centenario de su nacimiento.

Precio del ejemplar: \$ 6.00

Suscripción anual (4 números) \$ 20.00. De venta en el Palacio de Minería, Tacuba 5. México 1, D. F. Tels.: 12-80-94, 21-30-95.

La Revista
Universidad de México

se encuentra a la venta

en las librerías,

expedios de publicaciones,

galerías de arte,

Ciudad Universitaria

y en las 3 tiendas

Sanborns Hnos.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



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

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO !





XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16
y Ciudad Universitaria

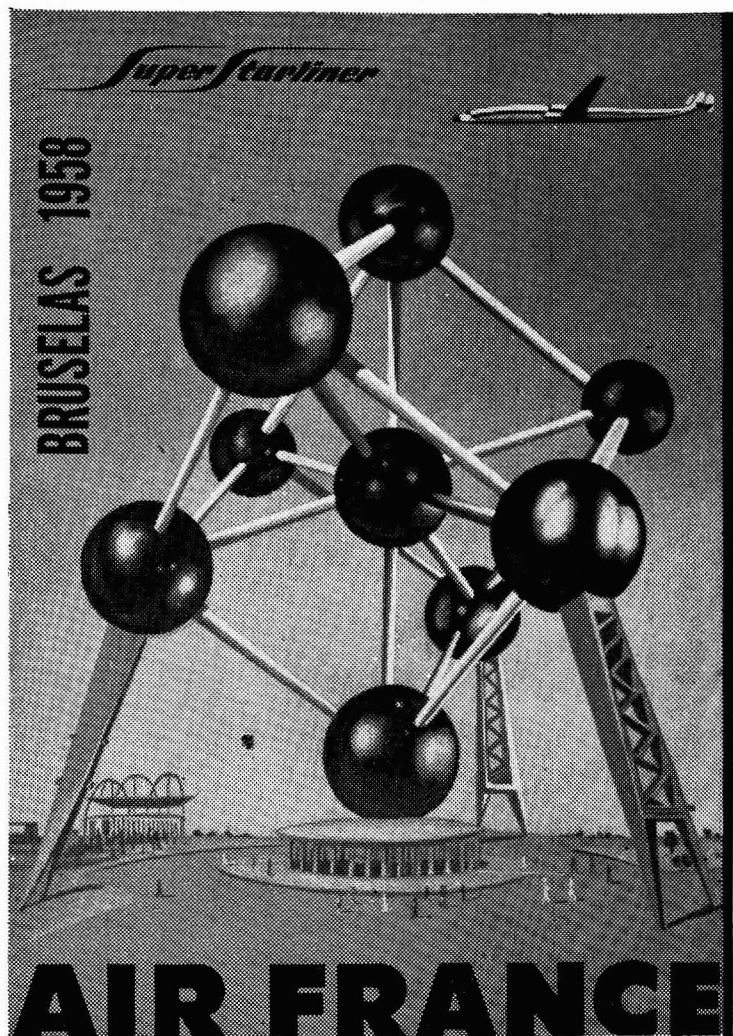
ESTUDIOS Y FUENTES DEL
ARTE EN MEXICO

- I. *Documentos para la historia de la litografía en México.* Recopilados por Edmundo O'Gorman. Con un estudio por Justino Fernández. 1955.
- II. *Pedro López de Villaseñor.* "Cartilla Vieja de Puebla." Texto preparado por J. I. Mantecón. (En preparación.)
- III. *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, Alarife que trazó la ciudad de México.* (Texto preparado por J. I. Mantecón.) Introducción de Manuel Toussaint. 1956.
- IV. *Textos de Orozco.* Con un estudio y un apéndice por Justino Fernández. 1955.
- V. *El Teatro en México en 1858.* Documentos. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza. Prólogo de José Rojas Garcidueñas.
- VI. *Arquitectura de los coros de monjas en México.* Por Francisco de la Maza. 1956.
- VII. *Panorama de la Música Tradicional de México.* Por Vicente T. Mendoza. 1956.
- VIII. *Una casa del Siglo XVIII en México. La del Conde de San Bartolomé de Xala.* Reseña, selección y notas de Manuel Romero de Terreros. 1957.

COLECCION CULTURA MEXICANA

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.*—Por Eduardo García Máñez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México.*—Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial.* (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica.)—Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la Filosofía.*—Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.*—Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.*—Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.*—Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.*—Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.*—Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.*—Por José Gao.
11. *La Mixteca. Su cultura e historia prehispánicas.*—Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.*—Por Luis Garrido.
13. *El hipocratismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
14. *El brownismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
15. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura.*—Por Miguel Bueno.
16. *A la mitad del siglo xx.*—Por Pedro de Alba.
17. *Ensayos sobre historia económica de México.*—Por Diego López Rosado.
18. *Historia y Medicina.*—Por Germán Somolinos d'Ardois.
19. *La ciudad mercado (Tlaxiaco).*—Por Alejandro Marroquín.
20. *Una villa mexicana en el siglo XVIII.*—Por Delfina E. López Sarrelangue.

Imprenta Universitaria



EXPOSICION UNIVERSAL E INTERNACIONAL DE BRUSELAS

Abril 17 a Octubre 19, 1958.

Cheque usted 2 veces ☒ con su Agente de Viajes las siguientes ventajas y elegirá AIR FRANCE.

- ☒ Unico servicio diario a Bruselas con sólo dos escalas desde México.
- ☒ Unico servicio diario turista y de lujo sin cambio de avión hasta París.
- ☒ Diariamente a Bruselas visitando París y Londres sin costo extra.
- ☒ Insuperable confort gracias a su radar atmosférico.
- ☒ Tradicional cocina francesa con champña y vinos legítimos sin cargo extra en clase de lujo.

Para mayores informes, sírvanse remitirnos este cupón a AIR FRANCE.

Nombre

Dirección

Teléfono

Fecha aproximada de salida

Su agente de viajes

BR-1

Consulte a

¡La red aérea más extensa del mundo!

AIR FRANCE

A la Vanguardia del Progreso

Reforma No. 76.

Tels. 46-91-40 y 35-16-05.



LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16 y Ciudad Universitaria

EDICIONES DEL

CENTENARIO DE LA CONSTITUCIÓN DE 1857

Serie conmemorativa publicada por acuerdo del doctor Nabor Carrillo, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigida por el H. Consejo Técnico de Humanidades.

1. *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856).* Luis Reyes de la Maza. Instituto de Investigaciones Estéticas.
2. *Leandro Valle. Un liberal romántico.* Alfonso Teja Zabre. Instituto de Historia. (Publicaciones del Instituto de Historia, N° 36.)
3. *La ciencia en la Reforma.* Eli de Gortari. Centro de Estudios Filosóficos.

Imprenta Universitaria

MUSICA



MEXICO EN LA CULTURA

Cuenta con los más autorizados críticos de música, y sus páginas dedican especial capítulo a esta manifestación del arte, cuyos adeptos suman miles y miles entre la gente culta de la República.

DE VENTA EN LIBRERIAS
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRÉLO
CADA LUNES

50¢

UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

CUPON

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

Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por
(un año — \$26.00) (seis meses — \$13.00) para lo cual adjunto
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE _____

ESTA ES MI DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____

Los duendes resulta así, dentro de su género, una obra espléndidamente realizada, que alcanza, y aun sobrepasa todas las posibilidades de este tipo de teatro.

Los actores encargados de escenificar esta obra cumplen satisfactoriamente con la frescura y la pasión que deberían tener todos los principiantes, aun cuando varias de las evoluciones de la anécdota se perdieron debido a una cierta inseguridad en la dirección. Estela Canaval proyecta con simpatía la figura de muñeca de Francina, Alicia Quintos dota del debido carácter a Arabella Golden; Magda Vizcaino recurre a su habilidad escénica para retratar a la abuela; y Antonio Alcalá, aunque debe reprochársele una excesiva impos-

tación de la voz, y Humberto Flores, a pesar de su dureza, alcanza un apreciable nivel como Gastón y Enrique Yach, respectivamente. La dirección de Oscar Ledesma, como se menciona antes, adolece de una parcial incomprensión del texto, que se refleja en el descuido con que siguió la trayectoria de la anécdota, lo que hace que el desarrollo de ella se disperse, oscureciéndose. Pero es exacta, en cuanto a movimiento escénico y saca el debido provecho de las características especiales de los personajes, componiendo siempre las figuras con un claro sentido plástico.

La escenografía y el vestuario: apropiados, sirven debidamente al texto y a la dirección, afirmando el carácter fantástico de la comedia.

raleza humana, o, únicamente representa una etapa dentro de la siempre cambiante actividad creadora de la vida.

La existencia y valor de la familia se ha enfocado de muy diversas maneras, según sean sus estudiosos: economistas, sociólogos, historiadores, etc. . . Enfoques parciales de las varias manifestaciones de la organización familiar que, con todo, "deben orientarse hacia un polo unificador". La familia además de los factores económicos, sociales o biológicos, puede tener como fundamento los psicológicos.

Dos tipos de leyes rigen a la sociedad familiar: las que le dan su estabilidad, y las que "le dan su aspecto variable y convencional". El hecho de que todavía desconozcamos nuestra naturaleza, es una barrera que dificulta la investigación acerca de las bases de la institución familiar.

El estudio psicológico del instinto sexual, la paternidad, la maternidad y el sentimiento familiar, llevan al autor a encontrar posibles soluciones al problema. "Aunque este estudio es, ante todo, psicológico" reflexiona filosóficamente acerca de la finalidad del hogar familiar, afirmando que éste se encamina hacia una finalidad última en donde encuentra su verdadera realización.

Al comparar la extensión de la obra con lo que el tema exige, notamos que este estudio es una síntesis de los problemas que puede suscitar el conocimiento de la organización familiar.

J. M. L.

GERMÁN SOMOLINOS D'ARDOIS, *Historia y medicina. Figuras y hechos de la historiografía médica mexicana*. Cultura Mexicana, 18. Imprenta Universitaria. México, 1957. 160 pp., y 17 fotograbados.

El autor ha reunido, y presenta sistemáticamente, informes y noticias "pequeñas y grandes que quedaban al margen de la historia, pero que eran consustanciales con ella", referentes a los hombres que han escrito la historia médica mexicana, muchos de los cuales "están valorados y ensalzados como clínicos o como cirujanos", "como arqueólogos, bibliófilos o polígrafos", pero sin que en muchos casos "nadie se haya detenido a considerar su labor en el campo de la historia médica".

Alude a la Comisión nombrada por don Casimiro Liceaga, dentro del Establecimiento de Ciencias Médicas (venerable antepasado de la actual Escuela de Medicina), para estudio de la historia de la medicina; al artículo publicado por el propio Liceaga en 1837 donde al tratar de la evolución médica universal dedica algunas páginas a la medicina mexicana de fines del siglo XVIII y principios del XIX; y también a dos artículos anónimos aparecidos en el tomo III del *Periódico de la Academia de Medicina* (1838), que considera el inicio de la historia médica mexicana.

Se conoce la presentación a la Academia Imperial de Medicina de París, en 1857, de un trabajo del doctor Leonardo Oliva, de Guadalajara, titulado *Histoire de la Médecine au Mexique*; manuscrito que desgraciadamente se ha perdido. L. Oliva es bien conocido en el campo de la farmacología, pero mucho menos en el de la historia médica; además del trabajo citado ya, se sabe que Oliva publicó una *Historia de la botánica extranjera e indígena* (1870) y además un manuscrito inédito titulado *Comentarios a la historia na-*

LIBROS

Antología de la Poesía Latina. Selección, versión rítmica, prólogo y notas de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño. Dirección General de Publicaciones. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Nuestros Clásicos, 1. México, 1957. 276 pp.

Con este texto la Dirección General de Publicaciones presenta el primer título de la colección Nuestros Clásicos que es, dentro de las publicaciones universitarias, una serie nueva. Su precio bajo, así como unas características tipográficas que llamarán la atención por su esmero, hacen que la Universidad principie con éxito un plan orgánico para difundir la cultura mediante libros destinados al pueblo. La colección Nuestros Clásicos se irá integrando por todos aquellos libros, que si bien fueron escritos para responder a urgencias de un tiempo y una época determinados, se han convertido en lecciones para la humanidad. Libros como los de Platón, Aristóteles, Cicerón, Maquiavelo, Erasmo, Descartes, Montaigne, Sarmiento, Juan Ruiz de Alarcón, que son clásicos por su interés humano y por su difusión universal, y que son nuestros porque nuestra historia se ha alimentado con ellos.

Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño son los responsables de esta *Antología de la Poesía Latina*, la cual da cabida, con texto latino y español, a los poetas representativos de Roma, sin más lagunas que la ausencia del drama, de la épica y tal vez de algún fragmento de Lucrecio. Toda antología tiene una limitación. En este caso, los autores se justifican con el criterio de querer proporcionar cantos con unidad de forma y de inspiración. Por lo demás, debe admirarse el conocimiento, la madurez, con que han sabido escoger los textos más vigorosamente poéticos, aquellos que apresaron en la palabra las inquietudes y los amores del hombre romano.

Más que la selección misma contribuye al acierto de la antología la traducción. Menos Horacio, para el que la devoción filial escogió las versiones insustituibles de Alfonso Méndez Plancarte, los poetas latinos son traducidos al español en versión rítmica, bajo el valimiento del consejo de Menéndez Pelayo: "advirtiéndose que los poetas jamás deben traducirse en prosa". Pero no se utilizan los métodos tradicionales de la versificación española, sino "una transcripción silábico acentual

de los metros latinos", consistente en trasladar al idioma español el ritmo del original latino, para lo que se toman en cuenta el número de las sílabas y las partes donde los romanos ponían los acentos. Consideraron los autores que de esta manera se acercaban "a los modelos lo más posible". A nuestro entender, el ritmo latino no resultó trasladable y la armonía de la traducción española, que la tiene en abundancia, es simplemente otra armonía. Nosotros pensamos que tal procedimiento ocasionó, unas veces, la pérdida de la agilidad de los textos latinos; otras veces, creó la necesidad de suprimir palabras esenciales a la inspiración o de hacer perífrasis que reprodujeron la idea, mas no la sensibilidad poética del original. Fallas que aquejan a toda versión y especialmente a la rítmica.

Pero las versiones de Amparo Gaos y Bonifaz Nuño son fieles del espíritu y de la letra de los textos. En muchas ocasiones alcanzan la grandeza de traducir literalmente, sin menoscabo ni para la lengua latina ni para la española. En todos los cantos existen unidades rítmicas poéticamente logradas, estilísticamente completas, que no será difícil que se conviertan en clásicas dentro del habla castellana. Por eso el lector encontrará en esta antología un florilegio de inspiraciones y de frases acabadas.

R. M. M.

LUCIANO DE LA PAZ, *El fundamento psicológico de la familia*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. México, 1957. 226 pp.

En vista de que la evolución del hombre no permite la estabilidad en ninguna de las formas que ha creado, la familia se nos presenta a través del tiempo, y actualmente, en muy variados aspectos. Este libro se pregunta si la familia occidental hoy en día es la más adecuada a la natu-



tural mexicana del doctor Francisco Hernández, que también ha desaparecido.

Somolinos menciona el re-descubrimiento del busto de Oliva conservado en el Museo de Historia Natural de México y que supone sea el original del que diversos autores mencionan como existente en la ciudad de Leipzig.

Otro de los iniciadores de la historiografía médica mexicana, contemporáneo de L. Oliva, es José María Reyes, especialmente con su trabajo *Estudios históricos sobre el ejercicio de la medicina* (1864-65). Menciona además brevemente a los doctores Ramón Alfaro, Juan María Rodríguez y José María Benítez.

Como aportaciones extra-médicas a la historia de la medicina, realizada sobre todo por los que denomina "historiadores generales", trata de Paso y Troncoso, García Icazbalceta, F. Fernández del Castillo y Jesús Galindo y Villa, con profusión de informes concretos al respecto.

Finalmente en este capítulo, que se titula "Los Iniciadores" y también entre quienes no eran médicos, se refiere Somolinos al licenciado y coronel Lázaro Pavía, autor de una obra donde reseña 34 biografías de los *Doctores en medicina más notables de la República Mexicana*; pero que según leemos "ni son todos los que están ni están todos los que son".

El capítulo III (44 pp.), está dedicado a la *Historia de la medicina en México* de Francisco Flores. Y termina la obra con 24 pp., tratando de la obra de Nicolás León acerca de la historia médica mexicana, donde no sólo estudia con detalle esta faceta de la actividad polígrafa del ilustre michoacano, sino también examina y trata de interpretar con gran acierto algunas de las características de la personalidad de Nicolás León.

En el Epílogo (8 pp.), se entra en lo que podría denominarse historia médica contemporánea y el doctor Somolinos con clara visión se abstiene de profundizar en este campo porque "sería remover pasiones aún no sedimentadas y peligrosas de manejar", y tampoco se reconoce con "autoridad ni conocimientos tan profundos del tema en los momentos actuales como para permitirnos juzgar a los que nos rodean"; se citan, sin embargo, los nombres de J. J. Izquierdo, Fernández del Castillo, Ocaranza, Chávez, Fastlicht, Guerra, Fournier, etc.

Es bien conocida la amplia preparación y dedicación del doctor Somolinos en cuestiones de historiografía médica mexicana; sus pacientes y exhaustivas investigaciones en torno a la persona y la obra del protomédico Francisco Hernández van a dar bien pronto su ópimo fruto. Por eso, y a pesar de que nuestro autor dice modestamente en el Prólogo que el libro que comentamos "no obedece a un plan preconcebido", creemos que es una muy valiosa aportación, documentadísima, con datos en gran parte inéditos.

J. C.

JAIME TORRES BODET, *Sin tregua*. Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 189 pp.

En 1928, Jaime Torres Bodet reunió en volumen algunas "notas de crítica" que había ido publicando en la revista *Contemporáneos*. En una de esas notas "Cuadro de la poesía mexicana" reprochaba a Enrique González Rojo "su desdén de la actualidad", su afán por alcanzar una

"condición inactual, eterna", y advertía que "sólo inundándose de la hora presente se logra, en poesía, una durable perfección". En ese llamado a la conciencia temporal y social del poeta, Torres Bodet definió su propia poesía.

En 1954, con la publicación de *Fronteras*, cumplió una decidida defensa de la dignidad humana y alcanzó una expresión lírica más justa, más perfecta si cabe, que la de sus *Sonetos* (1949) escritos "al fuego del dolor" más personal.

En *Fronteras* es el hombre "Un hombre nada más. Sin voz. Sin raza", el origen y el último destino de su poesía de solidaridad, de protesta viril por cuanto tiene de trágico y criminal la sociedad humana, de búsqueda del "hermano posible".

Sin tregua continúa esa ejemplar actitud de *Fronteras*:

Nunca me cansará mi oficio de ser hombre.
Hombre he sido y seré mientras exista.
... porque de todo cuanto el hombre ha hecho
la sola herencia digna de los hombres
es el derecho de inventar su vida!

pero se advierte en este nuevo libro cierto doloroso desencanto, cierta amarga comprobación del egoísmo:

Somos islas aliadas contra el tiempo.
... ¿Quisiéramos formar un continente
sin dejar de ser islas!

que le orilla en ocasiones a un retorno al pasado, al tiempo de una infancia luminosa y perfecta en el recuerdo. "Pero nada, en verdad, es como entonces" y el hombre, cansado de la lucha, medita en el silencio:

¿Hasta dónde hay que ir para ser tuyo
y merecer, un día,
tu vasto y franco olvido luminoso,
oh tierra incomparable...?

y se olvida, un momento, de llevar a su boca la palabra del amor y el grito de denuncia. ¿Es que el hombre no verá nunca su tierra prometida? Pero, con todo, el poeta no debe callar, rendirse. Detrás suyo le llama el corazón de un pueblo, grita un hermano que le alienta. Por ellos lucha y trabaja Torres Bodet y para ellos es ahora su poesía, cada vez más honda, más transparente, más honesta.

José Luis Martínez hablaba —hace ya tiempo— de la "implacable perfección" de su lengua poética, que hoy lo es más que nunca porque en ella la palabra, precisa y coherente, ilumina, no oculta, y con ella se muestra sin temor, limpiamente, a los hombres.

J. P. B.

ISIDRO FABELA, *Las doctrinas Monroe y Drago*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1957. 266 pp.

Aunque son dos trabajos completamente distintos, al aparecer juntos en este libro presentan un claro contraste entre el

abuso y el derecho. Con su sólida crítica de siempre y su profundo conocimiento de la historia, el autor sacude sin miramientos, desde las raíces hasta el último ápice, a la doctrina Monroe; y apoyándose en los más irrecusables datos históricos y en los juicios de los más eminentes tratadistas, exhibe en su verdadero ser a la famosa doctrina, en lo que respecta a su origen, a sus fines y a sus consecuencias.

La doctrina Monroe, como lo demuestra Isidro Fabela, no es tal doctrina, puesto que no tiene nada de científico y tampoco entraña una enseñanza, sino una resolución política; ni sostiene principios de aplicación universal, fundados en la justicia absoluta o basados en el interés de todas las naciones. Por la razón que le dio vida, debe considerársela como una medida de carácter defensivo. En cuanto a sus resultados reales, ha sido transformada en un inicuo instrumento del egoísmo y de la fuerza bruta.

Muy diferente es en su esencia la doctrina Drago. Toma nombre de su autor, el internacionalista argentino Luis María Drago, y tiende a controlar las reclamaciones pecuniarias por parte de los Estados fuertes contra los débiles. Formulada en 1902, sirvió para defender a la América Latina cuando las potencias europeas manifestaban renovados impulsos colonialistas, así como la doctrina Monroe sirvió en 1823 para defender a los Estados Unidos contra la Santa Alianza. La diferencia consiste en que la de Drago sí es una doctrina jurídica, la cual, después de discutirse en las Conferencias de La Haya, en los Congresos Panamericanos, y de ser tratada por los más ilustres internacionalistas, ha quedado incorporada definitivamente al Derecho Internacional Público.

Pero no ha de pensarse que por ser un trabajo técnico de primer orden, este libro queda exclusivamente al alcance de los especialistas. Al contrario, es una obra asequible a cualquier lector entendido, y que todo latinoamericano debería leer.

A. B. N.

FRANCISCO MONTERDE, *Presente involuntario*. América, Revista Antológica. México, 1957. 38 pp.

Francisco Monterde, conocido y reconocido dramaturgo, autor de la interesante pieza *Proteo*, ofrece ahora un experimento: *Presente involuntario*. Monterde ha calificado esta breve pieza de teatro de "evocación dramática en tres entrevistas". Al denominarla en esta forma, sugiere por anticipado el propósito principal que anima la obra: se trata de reconstruir mediante un conocimiento indirecto, a través de las palabras y reacciones de los personajes presentes en la obra, la figura de un personaje, que sin aparecer como tal dentro de la trama, la motiva y la dota del sentido que el autor desea. El hecho de haber calificado los tres actos como entrevistas indica la especial característica de la forma que usa Monterde; una forma en la que los acontecimientos propiamente dramáticos que se presentan en el transcurso de la trama deben tener una característica casi casual y tendrán como función principal dar marco adecuado a la revelación final, redondeando definitivamente la personalidad del personaje ausente, al que sólo se conoce por referencias, pero que cubre con su personalidad todo el desarrollo de la anécdota.



Esta, la anécdota, de la que se ha dicho que es casi un pretexto, es sumamente sencilla: un escritor, muerto, ha encargado a un amigo y colega, la publicación de su obra póstuma. El amigo, ayudado por un discípulo y una antigua amiga suya y del desaparecido prepara esta publicación. El empleo equívoco que el amigo dará a esta labor, permitirá conocer su verdadera personalidad, el conocimiento que de ella tenía el desaparecido, la habilidad con que la ha usado y unirá a los dos jóvenes que se encuentran mutuamente por medio del fervor que les inspira la obra del desaparecido.

Presentada así, la trama de *Presente involuntario* puede ser calificada de poco efectiva; a la caracterización puede reprochársele su extrema debilidad, los personajes sólo están vistos desde su función con respecto a la obra del desaparecido, lo que los hace débiles como tales; los sen-

timientos que nacen o mueren entre ellos no poseen la debida veracidad psicológica; pero la explicación de estas fallas aparentes se encuentran al aclararse la verdadera intención del texto que, además, tiene un diálogo lleno de indudables cualidades literarias que facilitan la lectura y hacen la obra atractiva y accesible, a pesar de que en algunos momentos adolece de una falta de fuerza dramática y roza el lugar común.

Lo verdaderamente interesante de *Presente involuntario* es el método usado por el autor para dar vida a una personalidad que no aparece en la obra y narrar una anécdota que difícilmente parece apropiada para la escena, y sin embargo, gracias a la habilidad de Monterde, entra absolutamente en sus exigencias, realizándose por completo el propósito del autor.

J. G. P.

A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

COMO PREPARO LA ACADEMIA SU

HACE EN ESTOS MESES precisamente sesenta y seis años que la Academia Mexicana de la Lengua dispuso la primera edición de su *Antología de poetas mexicanos*, que debió de imprimirse en las semanas iniciales del año en que se conmemoraba el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América.

Fue esta conmemoración, que empezó a prepararse en los países de habla española desde los años anteriores a ella, la que sugirió la formación de una antología de poetas en la cual quedarán representadas la épica, la lírica y la dramática de los cuatro siglos.

La iniciativa partió de la Real Academia Española que, con la anticipación requerida, invitó a sus correspondientes hispanoamericanas, según recordó la de México, a "que le remitiesen una Antología y una reseña histórica de la poesía castellana cultivada en sus respectivos países, desde la Conquista hasta nuestros días".

Proyectaba por entonces dicha Academia publicar, en dos tomos únicamente, una antología de poetas de Hispanoamérica en la cual quedarán reunidos los más importantes, entre los desaparecidos y los que aún vivieran al imprimirse esa antología.

El primitivo plan de aquella corporación, al limitar el florilegio a la "poesía castellana" de los hispanoamericanos, excluía desde luego la conservada por tradición oral, compuesta en algunas de las lenguas indígenas de América.

Aun con esta explicable limitación, que obliga a prescindir también de la poesía indigenista hispanoamericana escrita en cualquier idioma de los aborígenes, el proyecto original de la Academia Española tendría que sufrir después modificaciones que permitieran realizarlo.

La Academia Mexicana correspondiente de la Española aceptó la invitación de aquella, y designó a tres de sus individuos para que integrasen la comisión que se encargara de redactar la reseña histórica y de elegir las composiciones.

Antología de Poetas Mexicanos

La comisión quedó formada por tres académicos poetas; uno de ellos español radicado en México —de donde se ausentó algunas veces, para viajar por su patria—: Casimiro del Collado, y mexicanos los otros dos: José María Vigil y José María Roa Bárcena.

Vigil, como investigador y bibliógrafo a la vez que poeta lírico y dramático, se encargaría de redactar la reseña histórica, y sus dos compañeros, del Collado y Roa Bárcena, de hacer la selección de las poesías que debieran figurar en la antología solicitada.

Los tres miembros de la comisión nombrada por la Academia Mexicana, pensaron indudablemente que estaban obligados a ceñirse a las instrucciones contenidas en la invitación hecha por la Real Academia Española, sin pretender reformarlas en algún sentido, para que se adaptasen al medio.

Por haberse apegado al primitivo plan recibido de España, decidieron que, "conforme a la invitación referida, se incluyeran en la Antología composiciones de autores muertos y vivos, así mexicanos, como extraños que hubiesen residido y escrito en México".

Probablemente por sujetarse en todo a las instrucciones de la Real Academia Española, no incluyeron en la antología mexicana selecciones de dos poetas que se sitúan en el siglo XVII, por sus obras: el épico Bernardo de Balbuena y el dramático don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.

Nacido o no en la Nueva España —el nacimiento en Valdepeñas ha sido conjeturado por Van Horne y apoyado por quienes lo siguen—, Balbuena vivió aquí más de cuarenta años, y aquí escribió

la mayor parte de sus obras, aunque sólo la *Grandeza mexicana* se haya impreso en México.

En cuanto a don Juan Ruiz de Alarcón —que, si no nació en Tasco, pudo haber venido al mundo en algún lugar situado entre aquella ciudad y la cabeza y corte novohispana—, en México se formó y comenzó a escribir, aunque haya concebido todas sus comedias para el público madrileño.

Si del Collado y Roa Bárcena omitieron, en las selección de poesías, la descriptiva de Balbuena y la dramática de Ruiz de Alarcón, no fue quizás porque ignoraban que habían vivido y escrito en la Nueva España, sino porque al situar a ambos dentro de la literatura peninsular, la Real Academia había publicado algunas de sus obras.

La sugestión hecha por la misma Academia, en lo referente a la inclusión de "composiciones de autores muertos y vivos, así mexicanos, como extraños que hubiesen residido y escrito en México", quedó aceptada, por consiguiente, fuera de las dos excepciones —tan importantes— arriba mencionadas.

El académico del Collado y su colega Roa Bárcena, por decoro y modestia, no eligieron obras propias, y tampoco incorporó alguna de las suyas Vigil, a pesar de que los tres eran poetas; pero si escogieron varias de extranjeros que aquí habían vivido y escrito.

Sin contar el fragmento de la tragedia *El triunfo de los santos*, de autor —o autores— que eran aún desconocidos, la cual se consideraba por ello como anónima, la selección contenía obras de tres poetas españoles y de un cubano.

Entre los escritores hispanos incluidos en la antología por los seleccionadores se hallaba José Gómez de la Cortina. El Conde de la Cortina —a cuyos esfuerzos tanto debía el castellano en México— lo fue por adopción, ya que murió como español, en la península ibérica.

Cronológicamente, el primero de los poetas españoles que del Collado y Roa Bárcena escogieron para la colección de poesías, fue Hernán González de Eslava, a quien García Icazbalceta supuso andaluz —aunque, según Amado Alonso, bien pudo ser leonés o navarro.

Doña Isabel Prieto de Landázuri, poetisa lírica y dramática, que nació y murió fuera de México, pero que aquí tuvo hogar y escribió sus obras, fue la última que figurara entre los escritores españoles desaparecidos.

El cantor de "En el teocalli de Cholula", el poeta de origen cubano José María Heredia, que estuvo en México en su primera juventud y retornó para terminar aquí sus días, fue justamente incluido en la colección formada por los académicos, por hallarse vinculado con nuestra literatura, como autor y como crítico.

Los seleccionadores atendieron también la sugestión de la Real Academia Española al dividir la antología en dos partes: la de poetas vivos, situados por orden cronológico, y la de poetas muertos, alfabéticamente ordenados.

Treinta escritores del pasado aparecen dentro de la primera parte, y cuarenta y seis coetáneos de quienes la formaron, en la segunda, de la cual, según ya se dijo, se excluyeron voluntariamente José María Roa Bárcena, Casimiro del Collado y José María Vigil.

EVOCACION BREVE DE UNA GRAN HAZAÑA INTELECTUAL



INTENTO PRIMERO MÍO, al trobar las líneas que siguen, fue presentar a Hegel como observador de su época. Así pude hacerlo en otra ocasión con Goethe. De la lectura de su correspondencia, recientemente editada, me prometía, dada la familiaridad del género epistolar, atisbos curiosos ante los hechos de aquel gran período. Mas pronto me convencí que no eran sus Cartas remanso placido que me permitiera presentar al hombre íntimo, y no al filósofo de ceñido mirar que se expresa en sus libros. Pero esos libros ya eran "mirar" en su época, que era lo mismo que yo buscaba en su Correspondencia. En esos libros, como en sus Cartas no hay ni una sola línea que no refleje el palpitante de los hechos. Hegel mira el mundo no como turista o narrador, sino al modo como Maquiavelo vio en su época lo que pasaba y lo que ante sus ojos nacía. Hegel escruta lo que a su alrededor ocurre y lo penetra y recrea dándole sentido y significación. Toda su dialéctica está construida sobre el inmenso suceso de la Revolución Francesa. En ella la mediación falla y la enajenación y extrañamiento de lo humano no logra realizarse en substancia objetiva. Su fracaso lleva a Robespierre. Lo mismo ocurre en la sociedad civil burguesa, de reciente nacimiento. Esa sociedad del saber y del dinero, o sea de los gozadores de la cultura (Bildung) enajena al hombre en el poder o en la riqueza. Y así, por esa falsa substancia, la enajenación impide la afirmación substancial del Ser humano.

Al término de mi trabajo me doy cuenta de su carácter de sobra fragmentario y de sus fallas. Esta vez, no sólo por limitación de espacio sino por el temor de evitar confusiones conceptuales. Pero me basta el que estos breves apuntes eleven a mayor curiosidad. Porque sin esos dos fuertes trazos, que significa la hazaña de Hegel y de Marx, sería imposible nuestro pensar moderno. Nuestro mundo, que vio desvanecerse tanta hojarasca teórica del siglo XIX, sigue, quíralo o no, apresado, como afirmación o polémica, por el pensamiento de aquellas dos gigantescas figuras.

M. P.

LA DIALECTICA DESCUBRE EL SENTIDO DEL SUCEDER HISTORICO

Hegel, como nadie en Alemania captó con la mayor precisión y exactitud, la esencia de la Revolución Francesa y de la era napoleónica, pero además fue el único pensador que vio toda la importancia de la Revolución industrial de Inglaterra y supo aplicar el método dialéctico a la Economía clásica inglesa.

G. LUKACS

EL HOMBRE GENERADO EN EL TRABAJO

La gran importancia de la *Fenomenología* se debe a que considera la negación como el motor y único principio [del proceso dialéctico] que genera al hombre en un proceso de objetivación, que se expresa como relación de cosas en la que aquél se enajena... Y así explica la realidad del hombre como un resultado de su propio trabajo.

MARX, Cuadernos económico-filosóficos

SIN HEGEL NO HAY MARXISTAS

No se puede comprender a fondo *El capital*, y menos su capítulo primero, sin estudiar seriamente toda la *Lógica* de Hegel. De donde se infiere que durante un medio siglo ningún marxista comprendió a Marx.

LENIN

BREVE ATISBO DEL METODO DIALECTICO

El proceso del individuo que se cultiva se expresa como esencia general objetivada, o sea, como el proceso generador del mundo real y efectivo. El individuo produce ese mundo, pero éste, frente a la conciencia de sí, surge como algo que es extraño a la misma, de un modo inmediato, como forma de una realidad efectiva e inmutable. Lo que parecía energía del individuo no es en verdad más que la enajenación de su propio ser. El ser existente se transforma en substancia objetivada. Y así su cultura y su propia realidad se expresan en la realización de la substancia... Y este extrañamiento de sí es la esencia que sirve al mantenimiento del todo."

OBJETIVACION FALLIDA

El ser por sí se expresa como momento en la riqueza... La conciencia noble [la de la clase culta y dominante] no se refiere [en la riqueza] al objeto como esencia, sino como n ser para sí que le es extraño y así descubre a su ser propio como extrañamiento, como realidad fuertemente objetivada, que se debe a otro ser para sí. Lo suyo, como es cosa, se ha convertido en una realidad extraña que tiene a un ser propio para sí y una voluntad propia. Lo cual significa que el propio ser está ahora sometido a una voluntad extr.ña, de la que depende que así sea o deje de ser.

CRITICA DIALECTICA DEL "TERROR"

Rousseau concibe la voluntad en forma individual y a la voluntad general, no como racional, sino como un producto de las distintas voluntades particulares... Y así la voluntad, sin otra base que una razón imaginaria, se forma



"ese espíritu del mundo a caballo"

por abstracciones sin idea, lo que ha sido causa de los más espantables y crueles sucesos.

ESTERIL ENAJENACION

En la generalidad se niega el individuo como ser que existe. La única hazaña posible de la libertad general es la muerte, pero sin contenido... fría y vulgar, sin mayor importancia que el tajo a una cabeza de col, o un trago de agua.

ROBESPIERRE EJECUTOR INDIVIDUAL DE LA VOLUNTAD GENERAL

El Gobierno no es más que el punto fijo de la Voluntad General que se hace individuo... Voluntad determinada, y por lo tanto opuesta a la Voluntad General. La opinión de un individuo se considera como substancia.

UN COMENTADOR DE HEGEL EXPLICA LO ANTERIOR

Hegel comprueba el fracaso de la Revolución Francesa, que no se debe a que su principio fuera falso, sino al intento de aplicarlo abstractamente, es decir sin mediación. La conciencia de sí para verificarse necesita la mediación, no la logra sin enajenarse sin desarrollarse oponiéndose a sí misma, si no lo hace no podrá realizar en ningún mundo obra positiva alguna. El fracaso se expresa en el Terror.

J. HYPPOLITE

AQUÍ APARECE LA CONCIENCIA NOBLE

La sociedad civil en un actuar sin trabas, intensifica progresivamente la población y la industria... La riqueza se acumula, las necesidades de los hombres y la técnica que permite satisfacerlas. Por esta doble generalidad aumen-

tan las ganancias, pero por otra parte la división y la limitación del trabajo individual son causa de dependencia y de miseria... que excluyen del goce de otras aptitudes, en especial, de los beneficios de la cultura espiritual dentro de la sociedad civil.

Y AQUÍ, LA CONCIENCIA VIL

Quando una gran masa rebaja el nivel habitual de su modo de subsistencias... pierde el sentimiento del derecho, de la honra y del honor de existir por su propio trabajo y se produce la plebe, que ofrece mayores posibilidades para concentrar en pocas manos inmensas riquezas.

NAPOLEON O EL ESPIRITU DEL MUNDO A CABALLO

Vi al Emperador, ese Espíritu del Mundo, a caballo en revista de inspección. Que maravilloso sentimiento ver a un individuo que desde un punto concéntrico, montado a caballo, abarca y domina el mundo entero.

CLARO CONCEPTO DE LA SOBERANIA

El gran maestro de Derecho público está en París... Le dijo al Ministro de Wurtemberg: "He hecho de vuestro Señor un Soberano y no un déspota". Pero los príncipes alemanes no comprenden lo que es una Monarquía libre.

LA CAIDA

Han ocurrido grandes cosas a nuestro alrededor. ¡Qué extraordinario espectáculo ver cómo un enorme genio se destruye a sí mismo! Es la mayor tragedia que pueda darse. La gran masa de los mediocres con su pesadez de plomo, tira hacia abajo hasta conseguir que los grandes descendan a su nivel.

Pero yo predije el gran derrumbe, y puede alabarme de ello. En mi obra [*La Fenomenología*], terminada en la noche anterior a la batalla de Jena [1807] escribí: "La libertad absoluta, la abstracta pura y formal de la República Francesa que viene de la Ilustración, se aniquila en su propia realidad destructora, y pasa a otras tierras, y ya sabía yo a que tierra..." [El hombre nuevo, quiere decir, penetra en la filosofía alemana].

LA DIALECTICA SUFRE UN CORTO-CIRCUITO

Mi afán científico me llevó a eliminar de la filosofía todo lo que usurpa ese nombre y a demostrar la adecuación de la filosofía con aquellos principios fundamentales que el Estado necesita, y en primer término con aquellos que bajo el gobierno de S. M. el Rey y bajo la dirección de Su Alteza, han conservado, o tenido la suerte de conservar el Estado prusiano, al que me honro en pertenecer.

(Carta al Ministro Hardenberg sobre la *Filosofía del Derecho*)

LA REACCION LIBERAL

Mi *Lógica* y mi *Filosofía del Derecho* han despertado una gran oposición entre la demagogia popular.

Y SIN EMBARGO

La ciencia que expongo en la cátedra y en mis escritos provoca reacciones distintas que hacen muy delicada mi situación. Los chismes han llegado hasta las más altas esferas.

INGRATA SOBREMESA DE HEGEL CON EL KRONPRINZ

"Es un escándalo que el Prof. Gans trate de convertir en republicanos a todos los estudiantes [de Berlín]. Sabido es que explica vuestra teoría dándole un matiz liberal y hasta republicano."

HEGEL

Y VUELVE A DECIR J. HYPPOLITE

Si las consecuencias del sistema son conservadoras la marcha de la dialéctica es revolucionaria, sea cual fuere la intención de Hegel.

¡PELIGRO!

El renacimiento de Hegel en la filosofía clásica de la época imperialista... realiza en primer plano los motivos más reaccionarios, pero reniega de la dialéctica a la que tacha de reaccionaria.

G. LUKACS

COMO MUESTRA

"No quisiera equiparar a Hegel con su método dialéctico. Realzo la función de su pensamiento frente a la solución dialéctica, tan criticada y, acaso, insostenible."

H. GLOCKNER en 1954