

GENTE DEL PAIS DEL HULE

Por Gonzalo AGUIRRE BELTRAN

UNA CULTURA MADRE

LOS documentos históricos, tanto los manuscritos como los impresos, existentes en nuestros archivos y bibliotecas, nos han hecho

fácil la tarea de reconstruir en forma aceptable los antecedentes europeo y africano de los actuales pobladores del Papaloapan. No podemos decir lo mismo en lo que se refiere al antecedente indígena, cuyo establecimiento en la hoya, a más

de haber sido el primitivo, se pierde en las nebulosidades de la prehistoria americana.

¿Cuáles fueron los hombres que se aposentaron por vez primera en la hoya? ¿Eran, acaso, autóctonos o procedían de lejanas tierras? ¿A qué tronco racial pertenecían y cuál era su cultura? He aquí algunas interrogaciones, gestadoras de serios problemas de estudio y meditación, que se ofrecen a quien curiosamente trata de indagar los orígenes remotos. Desde luego, se acepta hoy, como un hecho definido, que el indígena americano no fué originario de este continente, sino que emigró a él desde el Asia. Quienes se han ocupado de estas cosas clasifican al amerindio dentro de la gran raza mongoloide, como una de sus ramas exuberantes. Para ello han recurrido a las analogías que asiáticos e indígenas presentan, y han llegado a conectarlos con ancestros del hombre tan antiguos como el *Sinanthropus* y el *Pithecanthropus*, seres que vivieron hace una infinidad de años. La cultura que portaban los primeros pobladores de América era en extremo sencilla; se dice que apenas conocían el pulimento de la piedra y, tal vez, la industria de la cestería; eran cazadores rudimentarios y recolectores y así perduraron durante largos siglos, ocupando las vastas llanuras de la América septentrional, antes de descender hacia el sur.

En nuestro México, el hallazgo más antiguo de este hombre arcaico tuvo lugar recientemente en el cementerio paleontológico de Tepexpan. El norteamericano De Terra y el mexicano Arellano, usando procedimientos apegados a todo rigor científico, lograron descubrir restos humanos fósiles que han hecho entrever la posibilidad de la existencia del indígena en México, cuando menos desde hace unos 8 o 10,000 años. Se piensa que el hombre de Tepexpan era un viejo cazador de elefantes que murió enterrado en el pantano, víctima de la lucha por las subsistencias. Es de suponerse que estos cazadores arcaicos, de los cuales el fósil de Tepexpan es el representante, no se limita-



... seguridad en el trazo y maestría en la ejecución ...

SUMARIO: *Gente del país del hule*, por Gonzalo Aguirre Beltrán • *La feria de los días* • *Hacia una ciencia de la administración pública*, por Catalina Sierra • *Los sueños*, un poema de Efraín Huerta • *Vox augustiniana*, por Rodolfo Usigli • *El idioma de los mexicanos*, por Antonio Alatorre • *El escritor y su tiempo*; *Los días de Alfonso Reyes*, por Mario Puga • *Cézanne*, por Paul Westheim • *Artes plásticas*, por Jorge Juan Crespo de la Serna • *El cine*, por Carlos Valdés • *Libros*, por Marcelino C. Peñuelas, Carlos Valdés, Eduardo Lizalde y Raúl Leiva • *Pretextos*, por Andrés Henestrosa • Dibujos de Vicente Rojo • Grabados de José Guadalupe Posada.

ron a merodear por la zona lacustre del altiplano, sino que también bajaron a las marismas de la costa atlántida y, con ello, a la hoya del Papaloapan. No tenemos, sin embargo, base firme alguna en que fundar esta suposición, y habremos de llegar hasta los años que precedieron inmediatamente a la era cristiana para encontrar pruebas evidentes de la ocupación de la hoya por el hombre.

Estas pruebas nos las suministra la arqueología; es decir, habremos de recurrir a los documentos estampados en la dura piedra para desentrañar un tanto el pasado oscuro de quienes, por vez primera, lograron forjar en las pantanosas tierras de la depresión una cultura diferenciada, un modo de vida que perduró al través de las vicisitudes de los años y fué capaz de resistir a la acción destructora de los elementos y de los hombres.

En los museos del mundo o aun inmovidos de los lugares donde un día fueron levantados, existen monumentos que hablan, dicen e informan de los pueblos que los construyeron. Data sólo de la mitad de la centuria pasada el descubrimiento de la cabeza colosal de Hueyapan, enorme bloque monolítico que reproduce rasgos físicos y culturales de gentes que representaban una incógnita inquietante. De entonces hasta apenas hace un lustro, hallazgos eventuales vinieron a sumar interrogaciones insolutas al misterio de esos pueblos antiguos; mas en 1939, el florecimiento arqueológico provocado por las excavaciones del notable arqueólogo norteamericano Mathew W. Stirling, hizo posible la resolución de no pocas dudas.

Era inconcuso que en la Cuenca del Papaloapan se habían asentado gentes que poseían una cultura importante y particular. En tres Zapotes, Tuxtla; en Cerro de las Mesas, Tlalixcoyan; en el Mesón, Angel R. Cabada; en Guasimal, Tesechoacán, y en Alvarado, fueron descubiertos ejemplares maravillosos que testimoniaban una alta organización: presente en las cabezas colosales, en las grandiosas estelas cuajadas de plenos y bajos relieves, en las grandes cajas de piedra labrada, así como en esa infinidad de pequeños objetos de jadeíta, serpentina, hematita y otras piedras finas que fueron arrancadas de sus sepulcros; imágenes y representaciones de personajes: enanos, monstruos, deidades, animales, figuras antropomorfas y, junto con ellas, hachas de diversas formas y tamaños, máscaras de hombres jaguar, orejeras, pendientes, collares, discos y demás motivos culturales. Habíase descubierto, al fin, a un pueblo legendario; se había dado, al fin, con las gentes del país del hule, con los ulmecas de que hablaban las viejas crónicas.

Las piedras hablan y ellas nos dicen cómo eran estos ulmecas, primitivos pobladores del Papaloapan. Covarrubias, que aún a su temperamento de artista una ciencia poco común y que, además, viene padeciendo, según propia confesión, de un patológico complejo ulmeca, ha puesto en claro que el arte de estas gentes era esencialmente realista. El lapidario indígena tallaba en jadeíta el tipo físico de su contemporáneo, esto es, un sujeto rechoncho y chaparro; la cabeza totalmente afeitada y artificialmente deformada en forma de pera, alongada hacia arriba, con una hendidura sagital; la frente alta y recta; el torus supraorbitario destacado;

los ojos mongoloides y de párpados abotagados; la nariz corta y chata con el septum perforado; la boca trapezoidal, con labios gruesos y las comisuras fuertemente contraídas hacia abajo, con el labio superior arriscado y protuberante, "como el de un jaguar gruñón". La barbilla prominente; las quijadas anchas, con los carrillos gruesos y flácidos, continuándose con el cuello abultado y excesivamente corto, hundido en la cintura escapular muy desarrollada. El tórax obeso, con mamas perfectamente señaladas, prolongándose con el abdomen pleno y las caderas amplias. Brazos y muslos gordos con manos y pies pequeños, feminoides. Aunque la mayoría de las figuras se representan desnudas, en muy raras ocasiones se talló el sexo del individuo.

Covarrubias dice haber visto este tipo con frecuencia suma entre los actuales mixtecas, zapotecas, totonacos y popolocas, y afirma que Weitlaner lo ha encontrado entre los mazatecos y chinantecas. Es decir, que entre los pobladores del Papaloapan aún persiste el tipo físico de sus remotos antepasados. Quienquiera que observe una de estas figurillas del arte ulmeca se ve tentado a admitir el dicho

que antecede; sin embargo, la mezcla de razas realizada en los últimos cuatro siglos hace demasiado aventurado este parangón.

Igual correlación podríamos verificar en lo que se refiere al tipo psicológico, si aceptáramos sin crítica la teoría biotipológica. El tipo físico ulmecoide antes descrito coincide en todos sus detalles con el que Kretschmer denomina pícnico; sabido es que este tipo ha sido relacionado con el temperamento ciclotímico, caracterizado por su extraversión, por su sintonía, por su contacto vital con la realidad, esto es, el tipo pícnico de temperamento ciclotímico sabe vibrar al unísono con quienes le rodean, es asequible, abierto. ¿Quien se negaría a afirmar que este tipo temperamental es frecuentísimo en el Papaloapan? ¿Será también una supervivencia ulmeca? Nadie se atrevería a afirmarlo.

LOS ULMECAS ARQUEOLOGICOS

Para dilucidar los datos e inquietudes que aportaron los descubrimientos de Stirling, la Sociedad Mexicana de Antropología convocó a una Mesa Redonda en que participaron sabios arqueólogos del Continente; uno de ellos, Alfonso Caso, fundamentó la opinión de que la cultura ulmeca era tan antigua que la consideraba "como madre de otras culturas, como la maya, la teotihuacana, la zapoteca, la del Tajín y otras". Es decir, el Papaloapan y las tierras que hacia el sur se continuaban, hasta el río Grijalva, fueron cuna y asiento de una civilización de donde más tarde surgieron pirámides austeras y monumentales, templos de una magnificencia deslumbrante, esculturas de un simbolismo hierático, pinturas de colorido y composición admirables, sistemas religiosos de profundidades sublimes, y una organización económica y social que permitió a los hombres que llegaron después dejar un recuerdo de asombro en quienes hoy contemplan los restos de nuestro pasado indígena. Todo ello lo contenía, en germen, la cultura que nació en las márgenes fecundas del río madre de la Mariposa, o había alcanzado ya una perfección tal, que jamás fué superada por las generaciones que se sucedieron en el amplio panorama del Cemanahuac.

Tres Zapotes y Cerro de las Mesas fueron, en la hoya pantanosa, los centros ceremoniales que obtuvieron un auge mayor. Formaron los dos pilares que sostuvieron en alto la cultura arqueológica de los ulmecas; el tercero estuvo constituido por el centro ceremonial de La Venta, en Tabasco, donde se han encontrado formas y rasgos aún no descubiertos en el Papaloapan.

Comunes a estos centros ceremoniales son las representaciones de un dios tribal, hecho a imagen y semejanza de los hombres que lo crearon, pero en forma sólo de una cabeza colosal esculpida en roca volcánica, en el duro basalto, que llega a medir dos y medio metros de altura y alcanza a pesar más de treinta toneladas. Conocedores, como ninguno, del valor incommensurable de la magnitud y del sentido majestuoso de las proporciones, los ulmecas arqueológicos esculpieron a su dios con una seguridad en el trazo y una maestría en la ejecución que hacen pensar

(Pasa a la pág. 13)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,

Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Número doble: „ 1.50

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

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

¿CRISIS LITERARIA?

DE tiempo en tiempo suele hablarse de una crisis en la literatura mexicana. Nosotros, en principio, desconfiamos de tales enjuiciamientos, que a menudo, entrañan caprichosas generalizaciones. No obstante, es obvio que la situación contemporánea de nuestras letras declara un común desasosiego, y que el aire ha comenzado a poblarse, así fuere sólo a través de premiosos balbuceos, con el asomo de una problemática y la urgencia de una renovación. No sabríamos aclarar si ello implica o no una promesa fecunda; lo cierto es que la literatura nacional afronta hoy una época de vacilaciones. O sea —digámoslo con la palabra manida: una indudable crisis.

EXIGENCIAS

DE cualquier modo que se miren las cosas, este es un momento pues, que exige decisiones radicales y el compromiso de una lucha sin reservas por la dignidad de nuestra cultura. Ningún esfuerzo encaminado a ese propósito resultará vano; y en cambio, la hostilidad o el desinterés arriesgarán el rumbo definitivo.

CIERTAS PREMISAS

PERO importa recordar aquí ciertas premisas fundamentales: la función específica del escritor es, justamente la de *crear* la literatura; lo que constituye y mide una realidad literaria no son los análisis constantes, por parte de quienes pudieren nutrirla, sobre su meta y su significado, sino la obra hecha, las ejecuciones sustantivas y concretas. Un escritor que diluye sus energías



en exclusivos merodeos es un escritor inoperante; una literatura que se cifra en la pura disquisición alrededor de sus posibilidades es una literatura estéril.

FORMULAS Y FRUTOS

BIEN está que los escritores mexicanos se empeñen en depurar las intenciones propias y las ajenas. Que no por eso, sin embargo, olviden ni releguen la tarea esencial, el ejer-

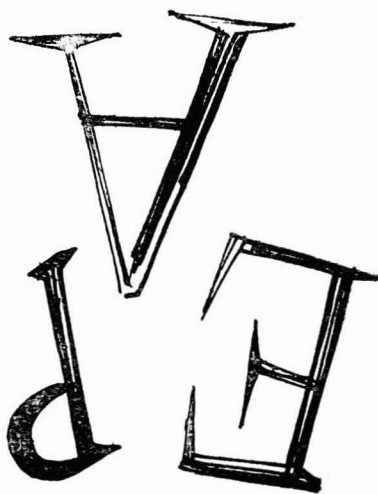
LA FERIA

DE

LOS DIAS



cicio inequívoco que se espera de su vocación. Porque a fin de cuentas, los frutos acabados —y no las fórmulas de cultivo— habrán de responder por ellos.



CREACION

EXPLIQUEMONOS. Naturalmente no se trata de uniformar los impulsos hacia la misma faena. Ni de excluir una labor en aras de sus vecinos. La crítica, es también un género necesario, y su frecuentación sistemática representa un factor eficaz en la recta marcha de la cultura; en consecuencia, precisa la formación de buenos críticos, en medida no menor que la aparición de buenos novelistas o poetas. Pero frente a la crítica creadora, apta para culminar en obra perdurable, hay otra vacía, que se esfuma en juegos malabares y en precarios mentideros. Aquélla, como los demás renglones de la auténtica creación literaria, merece los estímulos debidos; la segunda sugiere nuestras prevenciones.

MENOR APREMIO

MAS sobre todo, parece improbable el florecimiento de una crítica viva y actual si antes no se desenvuelve una materia prima que alimente semejantes menesteres. En este sentido los servicios de la crítica se antojan menos apremiantes; aunque desde otro punto de vista contribuyan a la higiene —siempre requerida— de cualquier afán literario.

EL DON

RECONOCEMOS que el trabajo directo que recomendamos no sería por sí sólo fuente segura del genio, ni aun del simple decoro estético. El don del artista, como tantos privilegios del espíritu, llega gratuitamente, sin que valga atribuir su presencia al mero tesón que la solicita.



DEVOCION AL OFICIO

A pesar de lo cual, es verdad asimismo —y verdad inconcusa— que la pereza ejecutiva cancela los mayores dones; que un clima de aplazamientos y desvíos frustra la virtud posible; y que por contraste, en la devoción práctica al oficio estriba la única actitud capaz de propiciar una cosecha positiva.

LA Ciencia o Ciencias Administrativas adolecen del mismo mal que afecta en general a las Ciencias Sociales, las que, relativamente jóvenes, no evolucionan al ritmo de los acontecimientos, ni ofrecen soluciones oportunas a los problemas que se presentan en el mundo contemporáneo, y que tienen que resolverse de inmediato, pues no hay tiempo de plantearlos científicamente.

Por ejemplo, a nadie escapa el hecho del crecimiento paulatino y constante de la Administración Pública a partir de las dos últimas guerras mundiales: creación de nuevas áreas administrativas; ampliación de las ya existentes a las que corresponden sendas instituciones gubernamentales, tanto las llamadas centralizadas como las descentralizadas, en gran auge en la actualidad; aumento de ese grupo humano, cada día más importante: la burocracia, y finalmente la erogación por el Estado de grandes sumas para poner en marcha toda esta maquinaria. La consecuencia inmediata y más importante de este crecimiento de la Administración Pública en el mundo, es la intervención cada vez mayor del Estado en la vida del hombre.

Y así, mientras la ciencia social se plantea el problema y crea la gran polémica de nuestro tiempo, de si el intervencionismo estatal, está limitando la conquista más cara del hombre occidental: su libertad, o si, como sostienen otras, en el fondo este intervencionismo es la única forma de defenderla asegurándole al hombre una mínima independencia económica, única posibilidad de ser libre. En estas condiciones mientras más acalorada es la discusión académica, el fenómeno es más complejo y el Estado más intervencionista.

Paralelo a este gran desarrollo de la función estatal ha ido creciendo en forma desordenada una ciencia incipiente de la Administración Pública, que a partir de las dos últimas décadas viene adquiriendo positiva importancia sobre todo en los Estados Unidos, con especiales características y peculiaridades.

Es útil aclarar, que si se habla de una nueva ciencia —la Administración Pública—, ello no quiere decir que no se hayan planteado y resuelto previamente problemas administrativos en general. Antes, e incluso actualmente en la Europa Occidental, las Ciencias Administrativas constituían un agregado del problema jurídico, integrando una rama del Derecho Administrativo.

En la actualidad se advierte la tendencia de crear una ciencia autónoma, así como —por primera vez— de adoptar una actitud rigurosamente científica frente al problema administrativo: manejo objetivo de los datos que ofrece, construcción de una teoría, y como la comprobación de la misma.

Uno de los rasgos que exhibe este aspecto de la realidad social que llamamos Administración Pública es que su campo de estudio encaja en el terreno de las ciencias sociales, pues participa en medio de un perfecto equilibrio, de las tres ra-

H A C I A U N A C I E N C I A D E L A A D M I N I S T R A C I O N P U B L I C A

Por Catalina SIERRA

mas fundamentales de la ciencia social: la Sociología, la Economía y la Ciencia Política. La Ciencia Política que explica la estructura y el funcionamiento formal de la Administración, la Sociología que proporciona los medios para analizar al gran grupo humano que lo integra, tan importante en el mundo contemporáneo: la burocracia; y, finalmente, la Ciencia Económica a través de cuyos principios se planea el desarrollo material del Estado Moderno. Estas razones nos llevan a concluir que la ciencia administrativa tiene por propio derecho, autonomía dentro del campo de la ciencia social.

En la actualidad existen dos corrientes diversas por lo que hace al planteamiento del método que debe aplicarse a la ciencia de la administración pública, por un lado el enfoque teórico y conceptual europeo y por otra el norteamericano, que es completamente distinto: negligencia por el aspecto metodológico conceptual, estudios únicamente pragmáticos de los hechos y ruptura con la supremacía tradicional de la orientación jurídica heredada de Europa.

Tanto la metodología como los valores que orientan el estudio de esta Ciencia están influenciados por una filosofía sui géneris según André Siegfried,¹ verdadero sustituto de moral social, compuesta de civismo protestante, de utilitarismo benthamiano y de devoción al progreso.

Esta doctrina del progreso dirigida hacia los problemas administrativos consta de los siguientes postulados: el ciudadano eficiente, el administrador experto, y la cooperación constante entre el ciudadano y el funcionario (public relations). El profesor francés Langrod² encuentra las siguientes deficiencias, en la ciencia administrativa norteamericana.

Por lo que hace al método empleado, piensa que es un método de investigaciones prácticas antes que de análisis cien-

tíficos, método instrumental que estudia los problemas en sí mismos sin referirlos a teoría alguna, a este método le suman toda la escuela de investigación psicológica, sobre "public relations", encuestas, métodos cuantitativos, estadísticos, es decir, los métodos contrarios a los que emplea la Ciencia Política y que por lo tanto son los que se utilizan en otros países, método antes que nada histórico, filosófico y hasta cierto punto jurídico.

El deseo de crear una nueva ciencia lleva a la ciencia norteamericana a erigir, teoremas inductivos y algunas hipótesis de trabajo de orden técnico en principios rígidos, dogmáticos y casi científicos, aspirando a ser leyes deductivas y verdades últimas de aplicación universal.

Otra característica muy peculiar de la ciencia Norteamericana de la administración y que no se presenta en ninguna otra parte del mundo es el trazo común con la esfera privada de los negocios, debido a su practicidad. De ahí la influencia del sector privado; todo se tiene que abordar como problema técnico, resuelto por los expertos y buscar como meta la eficacia.

Este conocimiento que tiene posibilidades reales infinitas en norteamérica persigue como punto de arribo los análisis puramente prácticos y utilitarios, el resultado es, como dice Langrod que esta ciencia se encuentra, "en los primeros balbuceos y no ha podido durante un cuarto de siglo que tiene de existencia autónoma, encontrar su orientación definitiva sobre el plano científico".³

Sin embargo en el mundo contemporáneo, y especialmente en el terreno de las Ciencias Sociales no nos podemos dar el lujo de la ciencia por la ciencia. Son demasiados apremiantes los problemas que hay que resolver. Sin embargo hay que tener sumo cuidado, porque la premura y el querer dar al conocimiento científico una aplicación inmediata, impide actuar con la calma y seriedad que requiere todo trabajo realmente científico.

Debemos aprovechar las diversas soluciones de orden práctico que ofrece esta pseudo-ciencia norteamericana a los problemas de carácter administrativo, pero tener presente que la similitud entre nuestra estructura gubernamental y la de los Estados Unidos —como advierte un escuchado jurisconsulto mexicano es "más teórica que real";⁴ nuestra visión del mundo distinta; y finalmente la orientación jurídica heredada de Europa que han tenido siempre en México los estudios administrativos.

1 Siegfried, André. *Les Etats Unis D'Aujourd'hui*. Paris, 1948, p. 176.

2 Langrod, Georges. *La Science et L'Enseignement de L'Administration Publique Aux Etats Unis*. Paris, 1954.

3 *Op. cit.*

4 Carrillo Flores, Antonio. "La Constitución y la Acción Económica del Estado." *Investigación Económica*. México, 1941, t. I, N° 3, p. 277-296.

Steele

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUÁREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.



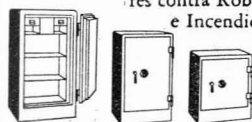
CAJAS
FUERTES

**Contra
ROBO
Contra
INCENDIO**
Steele

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

G. W. H. HEGEL: *Lecciones sobre la historia de la filosofía.* (3 volúmenes empastados, 1350 páginas. Con esta primera versión al español de la obra de HEGEL, que ya ha cumplido un siglo de su publicación, se inicia la serie Colección Textos Clásicos, de Filosofía, dirigida por José Gaos. \$ 100.00).

ALMA REED: *Orozco.* (Un volumen de gran formato, empastado, 352 páginas y 104 de láminas con 189 ilustraciones. \$ 90.00).

JULIO DURÁN OCHOA: *Población.* (288 páginas, ilustrado. \$ 30.00).

ROMÁN PIÑA CHAN: *Las culturas preclásicas de la cuenca de México.* (120 páginas, 75 ilustraciones. \$ 24.00).

A. H. BRODRICK: *El hombre prehistórico.* (Breviario N° 107. Empastado en tela, papel Biblia, título en oro, ilustrado. 424 páginas. \$ 15.00).

N. ABBAGNANO: *Introducción al existencialismo.* (Breviario N° 108. Empastado en tela, papel Biblia, título en oro. 184 páginas. \$ 7.50).

ELÍAS NANDINO: *Nocturna Suma.* (Tezontle. Poemas. 88 páginas. \$ 10.00).

AGUSTI BARTRA: *Odiseo.* (Tezontle. 268 páginas. Empastado. \$ 18.00).

H. HELLER: *Teoría del estado.* (336 páginas. Tercera edición. \$ 17.00).

REVISTA BIMESTRAL

"CUADERNOS"

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE
LA CULTURA

Núm. 15 Noviembre-Diciembre, 1955.

Jerusalén o la Historia resumida.

ALDOUS HUXLEY.

Historia de los ecos de un nombre.

JORGE LUIS BORGES.

Universalidad de Alfonso Reyes.

JORGE MAÑACH.

Páginas de recuerdos.

ALFONSO REYES.

Cosas y gentes.

SALVADOR DE MADARIAGA.

De Sevilla a Bandung.

RICHARD WRIGHT.

Pequeño tratado de la tradición.

MARIANO PICÓN SALAS.

El misterio de la superbomba.

R. E. LAPP.

Literatura y militarismo en la URSS.

I. LAZAREVITCH.

En la Alemania del Este.

F. R. ALLEMANN.

Otros textos de:

GERMÁN ARCINIEGAS, FRANCISCO AYALA, HERNANDO TÉLLEZ, LUIS ABAD CARRETERO, CARLOS SABAT ERCASTY, SALVADOR BUENO, DANIEL DE VIDART, ROBERT J. ALEXANDER, VICENTE BARBIERI, etc.

La mejor revista literaria, social y política del mundo democrático.

Pedidos y suscripciones a: LIBRERIA ARIEL,
Donceles 91, México 1, D. F.



REG. S.S.A. No. 45731 A P-1731/55 Y PP-1732/55

M-67

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SIES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO !

COMPANIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840.
Clavería Sur.

Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Mex. 38-24-65.

MEXICO 16, D. F.



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

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

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE
VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS
LEITZ N. Y., VIDRIO PARA LABORATORIO, REACTIVOS
MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

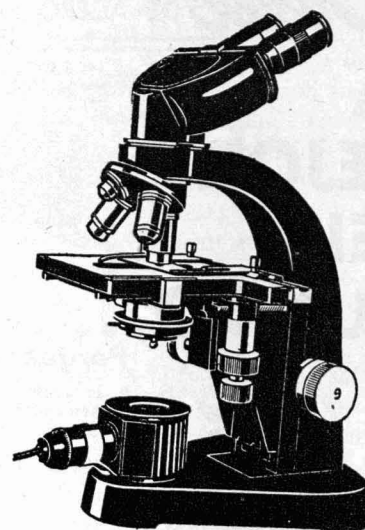
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

Tels. 35-81-16 35-81-17 14-55-81

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

INDUSTRIA

NACIONAL

QUIMICO

FARMACEUTICA,

S. A. DE C. V.

y sus

divisiones

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPANIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BHERING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero No. 174

San Juan de Letrán No. 24

Insurgentes Norte No. 200

Atenas No. 40

Av. de la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

Av. de la Paz y Tecoyotitla

Lomas de Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 185

Benjamín Franklin No. 146

LOS SUEÑOS

*Miro pasar las nubes de la noche.
Miro pasar tu cuerpo, tu sombra de laurel.
Oigo los sueños de la noche
(nubes también, o aves)
y conozco el misterio de lo eterno,
la sabia voz de lo desconocido.*

*Oigo ese sueño jubiloso de la mujer amada,
el negro sueño de los asesinos,
el sueño doloroso del niño que algún día será hombre.*

*Y no hay sueño en la noche
que no parezca ser mi propio sueño.*

*Miro pasar los sueños
como navíos cargados de esperanza.
Y hay un hombre en el sueño
y el hombre sueña rosas, sueña sangre,
sueña su propia infancia
y una lágrima turbia le corre por el rostro.*

*Un poeta que sueña
(viva imagen del sueño, estatua desolada)
gime en el sueño y pide
la nueva voz del ansia y el grito del amor.
Sean el sueño y la paz para el poeta.
Sean la dicha y el pan para el poeta.
La libertad para el poeta.*

*Miro el puro prodigio de los sueños.
El sueño de tu cuerpo, los laureles
de tu sombra en la sombra
de esta noche de encendidos perdones.*

*Oigo ese sueño amargo del traidor en su nido,
su aurora mutilada,
su larga noche de agonía,*

*su pasión de belleza y de martirio.
(Profunda noche o cabellera
para el ciego del alma.)*

*Oigo el suave nacer de los amores,
el suspiro anhelante, el beso despiadado.
Oigo ese fuego lento
de un pobre amor sin patria.
y de un amor tan noble como el llanto.*

*Oigo al amor en triunfo:
la estrella temblorosa en su trono de luz.
la enamorada música, la selva
de estremecidos pasos de gacela
y las hojas que caen
como abrazos perdidos.
¡Amor encarcelado, amor divino,
atormentado amor, espiga de dulzura!*

*No hay amor en la noche
que no parezca ser mi propio amor.*

*Van los navíos del sueño
por el profundo mar de la esperanza.
Los oigo navegar, ebrios, danzando
la danza de una noche constelada de espigas.*

*Va mi sueño en los sueños
de bondad; en los sueños
que despiertan al mundo, virginales,
y en el sueño marchito
y en el doliente sueño
de una infinita adolescencia.*

*Resplandece tu sueño,
tu sueño de laurel y mariposa,
y lo miro pasar
como a una espada en vuelo,
desnuda de dolor, virgen de heridas.*

*Y no hay vuelo en tu sueño
que no parezca ser mi propio vuelo.*

*Miro pasar un ángel,
y un silencio de bosques,
como una catedral de frías cenizas,
me envenena los ojos, los oídos,
y penetro en el alba
con los brazos abiertos al corazón del mundo.*

VOX AUGUSTINIANA

Para Alfonso REYES

HAY formas de arte bajas y formas de arte elevadas, como hay personas pequeñas y grandes, buenas y malas, morenas y rubias. Todas tienen derecho a vivir —sinfonía y chachachá— y para todas hay gustos, y en ciertos momentos casi todos preferimos lo peor a lo mejor, lo pequeño a lo grande. Es también nuestro derecho. Pero las formas de arte sobreviven, los seres que se immortalizan, aunque duren más con nosotros, nos comunican siempre una sensación personal de profundidad, de permanencia, de altura y de amplitud que, fuera de ellos, experimentamos sólo en los momentos efímeros e inolvidables del amor, del sacrificio o de la muerte.

* * *

Las formas bajas del arte divierten y agradan, y aligeran el espíritu, como la espuma del mar. Pero las obras altas *son* el mar y lo contienen todo — inclusive el divertimento superficial.

* * *

El pequeño creador se aplica el nombre de artista con más frecuencia y desenfado que el grande, que se llama, tímidamente, genio, o audazmente, aprendiz.

* * *

Entre una obra de arte alta y una baja media sólo una intención — como la nariz entre la risa y las lágrimas. Si hacemos caso omiso de la intención, hacemos caso omiso del juicio, y nos anulamos. Donde no hay juicio no hay persona viva.

* * *

Toda forma de arte, alta o baja, es sólo una metáfora. No dura tanto por su forma como por los materiales que la constituyen. Y hay la metáfora del momento y la metáfora de la eternidad. Por lo menos, de la eternidad como la mide el espíritu del hombre.

* * *

Cada vez que me quito el sombrero no puedo menos que pensar: "Entierran otra idea, otra tesis política, otra mentira, otro mito que murió temprano." Me pasa varias veces al día, y, cuando no llevo sombrero, siento en mí una como pausa silenciosa de tránsito: me detengo para dejar pasar el cortejo fúnebre.

* * *

Pensar es una función tan natural como respirar. Pero los hombres compiten con frecuencia para ver quién es capaz de contener mayor tiempo su respiración.

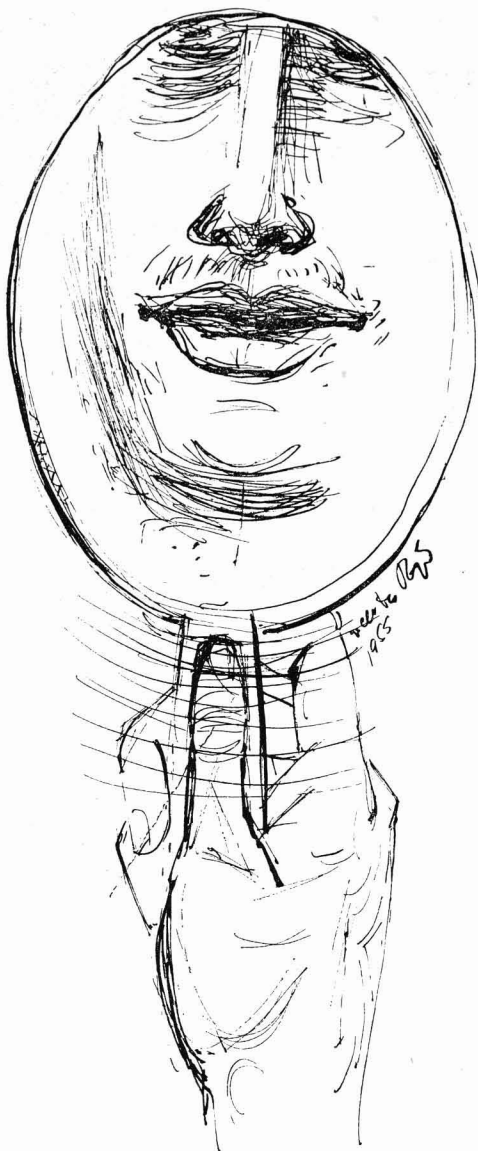
* * *

Nada puede mostrarnos el error mejor que el error mismo. La razón no tiene fuerza contra él. Nos damos cuenta sólo cuando lo repetimos.

* * *

El error único es más raro que la mayor virtud.

Por Rodolfo USIGLI



* * *

Hay una virtud en pecar. La humilde virtud de ser humano. Lo sobrehumano es, casi siempre, una pérdida de la medida, un divorcio de la naturaleza.

* * *

El superhombre es, en cierto modo, como el árbol de Santa María del Tule: una curiosidad que nadie puede, ni quiere, tener en su casa.

* * *

La razón más absoluta y perfecta reclama el privilegio de la duda. Es su alimento, su savia.

* * *

Toda la acción humana cabe en los movimientos pautados, y nonees que casi no llegan a tres, de esos autómatas que se fabricaban en el siglo XIX. Pero no todas las acciones humanas tienen la música de los autómatas.

* * *

El talento no es un privilegio, sino una servidumbre. La inteligencia es la libertad. Estar en inteligencia con todo lo que nos rodea —clima, geografía, geología, luz, sociedad, arte, vida y muerte— y variar al mismo tiempo que varía todo.

* * *

El talento es como una luz fija, que no puede proyectarse más que en un sólo sitio. La inteligencia está más cerca del genio que el talento. Por eso se habla del genio popular.

* * *

Hay mayor progreso en la permanencia de una idea justa que en toda la revolución industrial o atómica. De allí la permanencia del cristianismo.

* * *

La moral no consiste en vivir encerrado entre cuatro paredes religiosas o sociales, sino en perderse en el bosque de los instintos y salir con vida de él. La moral es acción.

* * *

Toda religión es buena — a sus horas.

* * *

Hace mucho que no escribía frases. La frase, como el epigrama y el ensayo, es la forma de diálogo de la soledad. Un monólogo dicho frente a un espejo.

* * *

Hace mucho, también, que no encuentro un buen clima humano. El que no congela, azota o despelleja. El que no, le transe a uno los huesos, o está lleno de moscas. Y el que menos, reclama quinina o penicilina — mentales.

* * *

Nada más deprimente para la dignidad propia que ver en otra persona nuestros errores. La gran cosa era creer que nosotros teníamos la exclusiva.

* * *

Al prenderse su sexo, el hombre, hecho vértigo, se pregunta: ¿Terminará alguna vez? Cuando se apaga, piensa que fué sólo un sueño que concibió hijos por obra del Espíritu Santo. Un sueño sin duración, sin dimensiones, sin realidad. El hombre olvida el placer mientras lo tiene. Echa tierra sobre su recuerdo cuando ya no lo tiene, porque no quiere saber que ha dejado de tenerlo.

* * *

La diferencia entre el placer y la tortura no es más que una cuestión de capacidad innata. Unos hombres convierten el sufrimiento en goce. Otros, el goce en sufrimiento. Para poder vivir. Así se equilibra todo. Es la salsa de la personalidad, aplicada, aunque no convenga, a todos los alimentos terrenos. El yanqui toma huevos con mermelada. El mexicano toma el pepino, la jicama y la naranja con chile.

* * *

—Yo creía que el sexo no tenía fin, dice el hombre en crepúsculo. Y el filósofo contesta—: No lo tiene. Lo único es que se desplaza. Como el pólen, que se convierte a su modo en mariposa.

* * *

La ironía es que todas las cosas del hombre —amor, dolor, sexo, amistad, pensamiento creador, éxtasis místico— son infinitas. Y que parecen serlo sólo por lo mismo que cada hombre es finito.

* * *

—Yo no quería nacer, y nací. No quiero morir, y moriré, ¿Es éste el resumen de la voluntad humana?

* * *

—No me digas lo que debo sentir, ni lo que debo pensar, ni lo que debo hacer. Existe sólo por cuanto siento y pienso y hago todo lo que no debo hacer, pensar ni sentir.

* * *

Sólo la rebelión conduce a Dios. La sumisión es una módica reproducción del infierno.

* * *

—No me salude usted, por favor. Todavía no me he visto esta mañana.

* * *

Las hojas pequeñas de papel son tan tentaderas como las mujeres de paso. Siempre queremos dejar un sello en ellas. El matrimonio es un grueso libro en blanco que quisiéramos dejar tal cual.

* * *

Estoy cansado. Lo único que me reanima es pensar que los demás pueden cansarse de mí.

* * *

Parranda de frases. La ilusión de que puede uno tenderse también, hasta el placer, en una cama estrecha — o en una palabra.

* * *

Toca al dramaturgo marcar el mutis de sus personajes y los telones de sus actos. Pero yo sigo escribiendo estas naderías porque ¿quién va a hacerme teatro a mí?

* * *

Las reflexiones breves, las sentencias, las frases, son como esos juguetes de barro policromado que el indio mexicano solía vender por un centavo. No son una pirámide, pero cada uno es único, bíblico en un sentido de semejanza, singular en la acepción de la gota de agua que no se parece a ninguna otra y, sin embargo, es igual a todas.

* * *

Leo un libro sobre Humboldt y comprendo por qué su estatua blanca, en el jardín del viejo convento de San Agustín, me inspiró siempre un curioso recelo: era homosexual. Pero era un homoxesual enamorado del Cosmos — no del gendarme de la esquina.

* * *

Lo malo de hacer frases es que nunca termina uno. Las comparé una vez a los

bocadillos y botanas que, tomamos en abundancia, nos impiden comer pero no nos alimentan.

* * *

Voy a enviárselas todas a Alfonso Reyes. Á él lo aburría un poco la cosa, pero a mí me liberará. Y, además, él podrá quemarlas.

* * *

Cuando le confiesa uno a su mujer legítima:

—¿Sabes? Yo soy el mismo que te seguía todas las noches hasta tu casa, y del que corriste una vez.

Ella contesta:—No lo creo. Yo te conté que alguien me seguía, y tú inventas eso ahora.

La realidad nunca llega a la altura del deseo. Nuestra esposa quiere seguir siendo seguida, pero no cree en la verdad porque no quiere que la sigamos nosotros. El derecho a la fuga.

* * *

En México existe nada más otro derecho: el derecho a la Ley Fuga.

* * *

Un amable profesor de Austin dice que aquí no hay más que dos estaciones: la estación de verano y la estación del ferrocarril. ¿No olvida una? La estación de morir, en Austin o en cualquier parte.

* * *

Los amigos muertos de esta temporada terrible nos hacen, por señas, una invitación amistosa. En vano. Podemos escribir versos por epidemia, frases por imitación, tener noviazgos o casarnos, o jugar a la lotería o invertir en bonos y acciones por concomitancia. Pero la muerte es algo demasiado personal para volverlo gregario, ni promiscuo. Es, glosando el viejo chiste sucio de nuestra infancia, el sitio "adonde el rey va solo."

* * *

Sólo y su alma, como dicen las comadres.

Austin, 11 de agosto de 1955.

EL IDIOMA DE LOS MEXICANOS

Por Antonio ALATORRE

SEGUNDA PARTE

EN la primera parte de este estudio * he esbozado un paralelo entre la conquista lingüística de México por los españoles y la conquista lingüística de España por los romanos. Me he referido, entre otras cosas, al sustrato náhuatl que hay bajo el español que hablamos en México, réplica del sustrato ibérico de la lengua de la Península, y al superestrato o adstrato in-

quiero señalar algunos aspectos característicos y vitales del idioma de los mexicanos, trataré de corregir ese desequilibrio. A decir verdad, los anglicismos, los "pochismos", no son —o no son todavía— ni característicos ni vitales. Tal vez sea un poco anacrónico decir esto, pero me imagino que en cierto momento la palabra *alcázar*, de origen árabe, fué en la lengua de Castilla un huésped tan incómodo y tan mal adaptado como es aquí, ahora, digamos, la palabra *roof-garden*.



glés a que ahora nos estamos viendo sometidos y que se asemeja curiosamente, en más de un aspecto, a la influencia árabe sufrida antaño por la lengua castellana.

Pero me he detenido más en el problema de los anglicismos que en el papel de los nahuatlismos en nuestra lengua. Y en las páginas que siguen, en las cuales

La lengua de Castilla, sin embargo, acabó por quedar teñida, impregnada de muchos centenares de arabismos, palabras que, vistas desde nuestra perspectiva, después de siglos, son tan vitales y tan características como las demás. Sentimos la palabra *azahar*, de estirpe árabe, tan

* Véase el número de octubre de *Universidad de México*.

castiza como la palabra *pájaro*, de origen latino, o como la palabra *arroyo*, perteneciente al substrato ibérico prerromano. Desde nuestro punto de vista, las tres tienen idéntica carta de naturaleza. Es imposible saber si algún día ocurrirá otro tanto con los anglicismos.

Los nahuatlismos, en cambio, son connaturales al idioma de los mexicanos. Cuando hacemos la "conjunción" de *chile* y *tortilla*, no nos damos cuenta de que la primera es palabra náhuatl y la segunda española; sentimos las dos igualmente mexicanas. Pero algo rechina si hacemos la "conjunción" de un *hot-dog* y un jarro de *tepache*... El *hot-dog* es todavía, material y lingüísticamente, un advenedizo. Y cuando se avergüenza de su origen y trata de presentárenos traducidos al español como "perro caliente", creo que es peor; su posición es más incómoda aún.

Los nahuatlismos están en el polo opuesto de estos advenedizos. Lo cual quiere decir, por otra parte, que ya no "advienen", que ya no penetran nuevas palabras de cuño náhuatl en la lengua que hablamos. Al contrario, es evidente que muchos de los nahuatlismos que se usaban corrientemente en la época colonial son ahora casi desconocidos. He aludido, por ejemplo, a la palabra *piciete*, derrotada por la palabra rival *tabaco*; otras voces nahuas desaparecieron porque desapareció el objeto que denotaban, o porque este objeto acabó por ser designado con una palabra española.

camente nahuatlizado: nombres de poblaciones, comenzando con el propio nombre de México, nombres de animales, de plantas, de alimentos, de bebidas, de muebles e instrumentos varios, etc., etc.

Ahora bien, ¿qué uso hacemos de los nahuatlismos? Ante todo, hay que decir que muchos no son de empleo corriente: designan plantas, alimentos, objetos con los cuales sólo tienen familiaridad de-



CANTINFLAS
... olfato idiomático ...

terminadas poblaciones rurales, sobre todo las indígenas. Además, muchos de esos nahuatlismos revisten todavía una forma tan "cruda", tan alejada del español, que para los mexicanos mismos resultan impronunciables. No es raro, pues, que no se oigan muy a menudo palabras como *tlalantacuitlapil*, *tlacotéquilizpacle*, *tepecuitazote*, *zacapelosúchil* o *chompiligüispatli*. Sin embargo, los restantes, aunque hablando en términos absolutos no sean muy abundantes, se emplean tanto, pertenecen de tal modo al habla diaria, que su presencia en el español que hablamos en México llama inmediatamente la atención. Y no sólo porque se refieren a objetos de la realidad en que nos movemos, sino además porque tienen una extraordinaria vitalidad en la creación de giros típicos, de comparaciones muy usadas en el lenguaje afectivo. Muchos de los nahuatlismos están continuamente en trance de metaforización. Uno de los constantes recursos del pueblo para dar viveza y precisión gráfica a lo que dice es, en efecto, el empleo de metáforas. De ese modo se realiza, anónimamente, una labor análoga a la del poeta (distinta sólo por la intención). La metáfora, sin embargo, se desgasta pronto y pierden su viveza original: se "lexicalizan". Entonces se crean nuevas metáforas o comparaciones. En este aspecto, es notable la predilección del mexicano por las palabras de origen náhuatl: llevan una referencia tan exacta y vívida a la realidad del medio, que se



... dicen y repiten sus expresiones, deleitándose en ellas ...

Así, pues, el número y la extensión de los nahuatlismos se conocen más o menos con todas sus circunstancias, y un diccionario como el de don Cecilio A. Robelo los contiene prácticamente todos. En las zonas en que se sigue hablando el náhuatl —sobre todo los Estados de México, Puebla y Tlaxcala— son quizá más abundantes los nahuatlismos que en otras partes, pero los que haya allí de más son de uso regional y restringido. El náhuatl ha dejado de ser fuente activa de vocabulario. Sin embargo, el mundo del mexicano ha quedado permanente y orgáni-



CLAVILLAZO
... el río de la moda lingüística ...

prestan admirablemente para su objeto. *Cabeza de chorlito* es un giro español que sólo conocen en México las personas cultas, pero que al pueblo no le dice nada, puesto que no conoce ese pájaro que en España se llama chorlito. En cambio, al tonto y caprichoso puede llamarlo de manera gráfica *cabeza de tenamastle*. También *guaje*, designación del tonto, es metáfora lexicalizada. Junto con su carácter gráfico y concreto, las expresiones de este tipo suelen llevar una intención satírica, cuando de una mujer que sale a la calle como excesivamente pintada y maquillada dicen que *se le pasó la mano de tlapalería*, o de la que se adorna demasiado con cintajos, collares, etc., que *se cuelga hasta la mano del metate*. El muy rubio tiene *cabeza de jilote*, y la mujer de piernas flacas las tiene de *popote*. El pelirrojo es



güero enchilado, la persona enojada está *enchilada* o *enchiladísima*, y del que llega furioso a tomar una venganza se dice que viene *más bravo que un chile piquín*. A base de *atole* hay gran número de expresiones. Una persona anciana o una cosa muy antigua son *más viejas que el atole*; el de piernas delgadas tiene *zancas de chorro de atole*; la persona desabrida es *un pan con atole*, y de la flemática e indolente se dice que *le corre atole por las venas*. Nuestra expresión *¡A la culebra atole!* es análoga al giro español "¡A otro perro con ese hueso!" Y hay un refrán que invita a no cambiar las cosas cuando éstas son más o menos aceptables: *Si con atolito vamos sanando, atolito vámosle dando*.

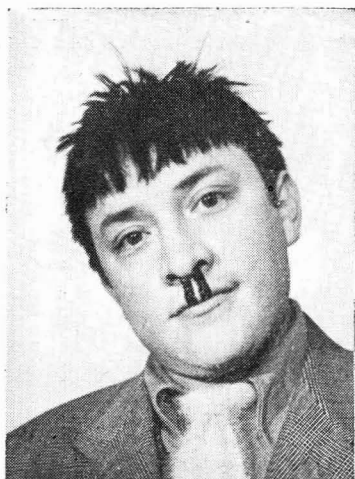
Con razón decía Pedro Henríquez Ureña: "La abundancia del vocabulario náhuatl a influido en la riqueza léxica del español de México, que contrasta con la limitación del vocabulario corriente en diversas regiones de América. No hay sólo riqueza por suma de léxico: hay riqueza de matices, costumbre de distinguir y disociar, empeño de establecer divisiones y subdivisiones en las cosas materiales y sus elementos; no es aventurado atribuirlo a perpetuación de hábitos mentales y tradi-

ciones culturales indígenas, en colaboración con la alta cultura de las ciudades del virreinato." Esta riqueza de vocabulario que tanto impresionó a Henríquez Ureña, y que se debe sobre todo a la abundancia de matices, de giros metafóricos, de expresiones figuradas, también le ha llamado la atención, recientemente, al maestro Tomás Navarro.

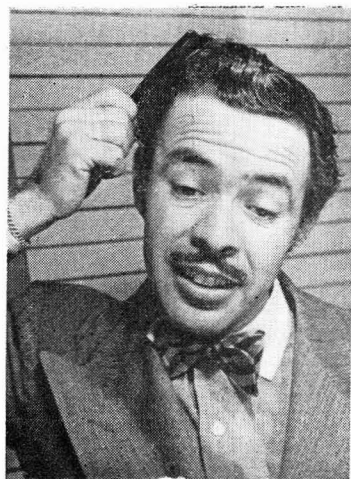
Pero sólo he mencionado la presencia del náhuatl, lo cual podrá parecer un tanto parcial. En efecto, en el territorio mexicano se hablaban en el momento de la conquista unas ciento treinta lenguas dis-

tintas, de las cuales subsisten todavía más de la mitad. Algunas de ellas, como el maya, el zapoteco, el tarasco y el otomí, se hablan en regiones extensas y pobladas. Sin embargo, casi no han dejado huella en el español general del país, sino únicamente en las regiones respectivas. La influencia del maya sobre el español de la península de Yucatán es muy fuerte (basta pensar en la pintoresca pronunciación de los yucatecos); pero los mayismos de Campeche y Yucatán casi no han trascendido al resto de México. Tampoco del otomí, lengua de extraordinario interés en sí misma, hemos tomado ninguna palabra. El tarasco es la única que ha producido mexicanismos de uso general. El más conocido es la palabra *huarache*. ¿Por qué prosperó y se generalizó así el tarasquismo *huarache*, a pesar de que en náhuatl existía la palabra *cactli*? Es un misterio. El nahuatlismo *cactli* (*cacle*) subsiste, por cierto, pero sólo para designar los zapatos —el calzado urbano— de manera humorística.

No he hecho más que esbozar ligeramente el papel de los indigenismos en el idioma de los mexicanos. Sería bonito tema para una investigación amplia. Pero es evidente que, en el conjunto de la lengua



BOROLAS



TIN TAN



SOTO



RESORTES

...un lenguaje flotante, nervioso, que no conoce el sosiego...

que hablamos, el vocabulario de origen náhuatl no es, numéricamente, muy importante. Conviene, pues, que nos detengamos en lo que es, ahora, el idioma español hablado en México, lo que es el lenguaje vivo de todas las gentes y todas las circunstancias. En otras palabras, conviene que examinemos —y esto es quizá lo que tiene más interés— qué cosa hace el pueblo de México (empleando la palabra “pueblo” en su acepción más amplia) con ese instrumento, ajeno en un principio y ahora ya plenamente suyo, que es la lengua castellana; cómo lo adapta a sus propias necesidades expresivas, cómo le imprime, en suma, el sello de su peculiar humor, de su actitud ante la vida, de sus preocupaciones, odios e ideales. Escogeré, para esto, algunas zonas del lenguaje que me parecen representativas. (Habría que tomar *todas* las zonas, y no sólo algunas; pero para esto hacen falta muchos años de estudio y muchos estudiosos. Y las investigaciones lingüísticas, en México, están en mantillas.)

Viene publicándose una colección de libretos, muchos de ellos interesantes, y algunos hasta buenos, intitulada “México y lo mexicano”. Su objeto es analizar lo típico, lo característico, lo diferencial del mexicano. En esa colección no ha aparecido hasta ahora un libro que enfoque la cuestión desde el punto de vista del lenguaje, lo cual es fácil de comprender: nuestros conocimientos dialectológicos son aún insuficientes para determinar a ciencia cierta las peculiaridades nacionales. El profesor Charles E. Kany, en su excelente libro sobre la sintaxis hispanoamericana, recuerda cómo los primeros dialectólogos de Hispanoamérica, autores casi siempre de diccionarios de chilenismos, de peruanismos o de mexicanismos, solían considerar como típicas de sus países ciertas expresiones que pertenecen al lenguaje vulgar de todo el mundo de habla española. Todavía queda mucho por hacer, comenzando con España, de manera que es muy fácil incurrir en esa misma equivocación. El mexicano está convencido de que *rajarse* es un verbo típica y exclusivamente mexicano; es natural que Octavio Paz, en una valiosísima meditación acerca de nuestras peculiaridades, se apoye en el verbo *rajarse* para elaborar una especie de teoría de la mexicanidad. Pero quien hojee el *Diccionario de americanismos de Santamaría* sentirá sorpresa al ver que también en Cuba se usa el verbo con el mismo sentido, y más sorpresa experimentará cuando se entere, al hablar con un español o un argentino, de que tanto en España como en la Argentina *rajarse* se emplea con una acepción muy parecida, si no idéntica. Hay que andar, pues, con mucho cuidado, y no pretender, por ahora, que al estudiar el habla de México tenemos un medio seguro de conocer la idiosincrasia del país.

Antes de entrar en materia, será bueno señalar, a grandes rasgos, las distintas capas que constituyen el habla “popular”. No es una división muy precisa, pero creo que servirá para entender un poco los mecanismos de creación y de difusión del lenguaje. Los llamaré grupo A, grupo B y grupo C.

El primer grupo es, cuantitativamente, el más importante. Está constituido por la clase media de las ciudades y por la población provinciana en general. Los hablantes de este grupo son tradiciona-

listas. Así como es muy frecuente encontrar en sus casas objetos antiguos, retratos de pintores ingenuos del siglo pasado, preciosos juguetes y adornos de barro y de vidrio y toda clase de muestras de las artes populares mexicanas, así también abundan en sus labios las expresiones, a menudo pintorescas, de otros tiempos. ¡Feliz el filólogo que encuentra un buen informante de este grupo! Su cosecha será abundante. No importa que algunos de los giros que recoja ya no sean usuales, como tampoco se fabrican ya ahora esas maravillas del arte popular de tiempos pasados. El lenguaje del grupo A es la base estable del habla popular del país, el fondo permanente. Los hablantes de este grupo dicen y repiten sus expresiones, deleitándose en ellas, sin temor de fastidiarse. Son los que al tacaño le dicen *cuentachiles*, o que *ahorra en las sopas del perico*; los que a propósito del que anda comiendo antojitos a toda hora comentan: *parece puerco plácero*; los que llaman *ajonjolí de todos los moles* al amigo de fiestas; los que califican al entrometido diciendo que *anda de metesillas y sacabancos*; los que dicen de quienes todo lo pretenden saber y de todo hablan que *son de chile, de dulce y de manteca*. En su boca abundan calificativos como *acomedido*, *argüendero*, *chimiscolero*, *azopilado*... El habla de este grupo A como que nos traslada al siglo XIX, al mundo de las novelas de Inclán o de Riva Palacio.

El grupo B está formado por las clases bajas urbanas; más exactamente, por el pueblo bajo de la ciudad de México. Es un lenguaje mucho más fértil, mucho más aficionado a la creación y a la renovación de las expresiones. Algunos de sus elementos están en contacto inmediato con el hampa y con el lengua del hampa, el argot o caló. Y, del mismo modo que el caló, evita la excesiva repetición de un giro. Es, pues, un lenguaje que constantemente se renueva. A diferencia del grupo A, el B tiene un lenguaje flotante, nervioso, que no conoce el sosiego. Los cómicos más populares —Cantinflas, Paillo, Clavillazo, Borolas, Tin-Tan— lo representan fielmente. Gran parte del éxito de esos cómicos se debe a su olfato idiomático, a una especie de instinto que les hace adivinar por dónde va corriendo el río subterráneo de la moda lingüística. Ellos escuchan al pueblo, se enteran de las últimas “puntadas”, y logran que llegue a sus manos las monedas lingüísticas más nuevas, recién acuñadas, relucientes todavía. Y, a su vez, son ellos los que marcan la dirección del río, son ellos los que ponen en circulación nuevas monedas. Cuando un cómico se repite, pierde el favor popular, hecho bien conocido en todas partes; y aquí, el agotamiento de la fuerza cómica suele estar relacionado con el agotamiento lingüístico. Los cómicos se suceden vertiginosamente en el pedestal de la fama. Ahora ya nadie habla de Roberto Soto, del Chino Herrera, de Medel, de Donato, que fueron ídolos en un tiempo. Nada de raro tiene que el habla de este grupo B abunde en expresiones humorísticas, satíricas, a veces crueles e hirientes. Creaciones espontáneas y nacidas en el momento o bien giros ya divulgados, son muchas veces lo que un par de banderillas en manos del torero: el actor hace su número de destreza y exhibición, la víctima sufre el escozor, y el público se divierte. Este

vocabulario es enorme, literalmente inagotable, pero también efímero. Algo sobrevive, sin embargo, algo se adhiere a lo que he llamado base estable, al lenguaje de la clase media y de la población provinciana, y así se eterniza.

El grupo C es el hampa, el mundo variado de los criminales y viciosos de toda la-ya, la excrecencia vergonzosa de las grandes ciudades. Su lenguaje, el caló, es aún más efímero, y también más “exclusivo”, que los otros dos: es un lenguaje que sólo deben emplear los hampones entre sí, y las palabras que trascienden de ese círculo deben sustituirse inmediatamente por otras. Es curioso comparar el primero de los estudios que publicó el romanista Max Leopold Wagner sobre el argot mexicano (*Mexikanisches Rotwelsch*, 1918) con un diccionario relativamente reciente del caló del hampa, publicado para uso de la policía del Distrito Federal. Algunas de las palabras registradas por Wagner se siguen empleando, pero son muy pocas; otras han pasado sencillamente a la historia, y algunas son ahora de uso corriente y han perdido su carácter esotérico. Es seguro que muchas veces los cambios se efectúan en el más absoluto secreto, esto es, que gran parte del vocabulario del hampa se olvida y se sustituye sin que na-



da trascienda al exterior. Lo que sí trasciende es lo que adopta el habla del grupo B, y que en algunos casos puede llegar hasta el grupo A. Si no fuera por esta circunstancia, no habría razón para considerar el lenguaje del hampa como una de las capas del habla popular: estaría en la misma situación que la jerga de los médicos o la de los ingenieros electricistas.

Hay, pues, puntos de contacto entre las tres capas, y muchas veces es difícil precisar las fronteras. Además, habría que pensar en el habla de la clase rica y aristocrática, la que desde hace algunos años se llama clase *popoff*. La sociedad *popoff* tiene a menudo el gusto de las palabras pintorescas y picantes de las clases inferiores; es —me imagino— un remedio contra el aburrimiento, como el ir de parranda, una noche, no al cabaret elegante y conocido, sino al tugurio desconocido y sospechoso. Y también el lenguaje *popoff* suele pasar a las capas populares, como las prendas que las catrinas dan a sus criadas cuando están ligeramente pasadas de moda.

* * *

Véamos ahora algunos de los procedimientos de que se sirve el mexicano de

hoy para modelar, matizar, vivificar el lenguaje. Hay que hacer constar, sin embargo, que los procedimientos en sí mismos son —en gran parte por lo menos— los mismos que en todas partes, los procedimientos estudiados por la estilística del lenguaje vivo.

Toda lengua logra siempre su máxima vitalidad en el aspecto afectivo, emocional. La indignación, el júbilo, la sorpresa, la admiración, el desprecio llevan constantemente a la creación de palabras y formas nuevas, que una vez envejecidas dejan su lugar a otras de expresividad fresca e intacta. Es sobre todo el grupo B el que práctica sus facultades lingüísticas creadoras y renueva las interjecciones, los juicios ponderativos, las comparaciones, los giros que designan vicios y tachas (rara vez virtudes) de personas y de cosas.

Para dar salida al enojo o al desconcierto provocado por algún suceso desagradable, por alguna contrariedad, los mexicanos suelen exclamar desde hace mucho (desde tiempo inmemorial, iba a decir): *¡Me lleva la...!* Y cómo no siempre es posible decir la palabra que sigue, la expresión toma una forma más inocente: *¡Me lleva... el tren!* Pero este giro, desgastado por el uso, ha dado lugar a la creación de toda una familia de



(aunque el método de acortamiento, frecuente en inglés, no lo es tanto en español); también se emplean combinados ambos métodos. Los ejemplos son infinitos, sobre todo en el caló, donde *acá* pasa a ser *a-cántaros*, el *bote* (la cárcel) pasa a ser, curiosamente, *boticheli*, y *alcahuete* da *cacahuete*, *ahuchuete* ("ahuehuete milenario" si el alcahuete es "millonario"), *alcanfor*, *alcanforado*, *alcohol*, *alcalde*, *alcasétzer*, etc. Abundan también en el lenguaje coloquial más general: el monosílabo de afirmación, *sí*, se convierte en *simón*, *simondor*, *silverio*, *silao*, *cintarazos*. Al bizzo se le llama *bizcocho*, *vizconde*, *Vizconde de Mirachueco*, *bizcornete*, *vitrinas*...; al viejo, *vejancón*, *vetarro*, *veterano*, *viernes*, etc. En muchos países de habla española se nos llama humorísticamente *cuatro ojos* a los que usamos gafas; para acentuar la burla, el mexicano suele transformar la expresión *cuatro ojos* en *cuatro milpas*; pero *cuatro milpas* no



exclamaciones equivalentes, en que se conserva el *Me lleva* inicial, la *t* de *tren*, y además el recuerdo de la palabra original, la que no se pronuncia ante personas de respeto. Así, por ejemplo: *Me lleva la trampa*, *Me lleva la trompada*, o bien *Me lleva la tía de las muchachas*.

Otro ejemplo: La palabra *suave* ha tenido en México, también desde hace mucho, una extensión de significado, y designa una cosa bonita, agradable y satisfactoria; se dice *Qué muchacha más suave*, o *Qué casa tan suave tiene fulano*, expresiones totalmente desconocidas en España o en la Argentina. Pero *suave* es también una interjección con que se acepta una propuesta o invitación: *¡Vamos al cine?* —*¡Suave!* La interjección parece haberse debilitado un tanto al correr de los años; se ha sentido la necesidad de reforzarla, de restaurar su relieve, y se ha creado *Suave l'aroma*. Ya iniciado el proceso de alargamiento, se convierte *suave* en *su-avena*, y luego, alargando cómicamente (¿tintanescamente?): *Su-avena y su arrozito con leche*.

Tenemos aquí dos métodos de crear expresiones nuevas: la elaboración fantástica (la *trampa*, la *trompada*, la *tía de las muchachas*) o la variación de la palabra usual, alargándola o acortándola



...la base estable del habla popular del país...



basta; el giro, alargado, se convierte en un grito de vendedor de billetes de lotería: *cuatro mil para hoy*.

El procedimiento es a veces más complicado, porque supone todo un proceso de razonamiento. En muchas lenguas del mundo, *burro* equivale a "tonto"; y al tonto, en México, le dicen también *guajolote* (a su vez, alargamiento probable de *guaje*, que es como decir "calabaza"). Pero muchos no dicen simplemente *burro*, sino algo más complicado: "Fulano no anda en cuatro patas porque se enojan los burros": es decir, los burros son más inteligentes que él, y no le permiten andar en cuatro patas para evitar confusiones; quieren que se guarden las distancias. Y también: "Fulano anda en dos patas por imitar al guajolote": es decir, camina sobre dos pies como las personas, pero en realidad eso se debe a pura coincidencia: la verdadera razón es su afán de parecer-

se en todo a los guajolotes, animales bipedos.

Una cosa ciertamente notable es la constante referencia burlesca a las imperfecciones de carácter y sobre todo a los defectos físicos del prójimo. Esta actitud parece, en general, incomprensible a los europeos y a los norteamericanos. Aquí nos encontramos, sin duda, ante una profunda diferencia psicológica. El hecho es que en gran parte de Hispanoamérica abundan las designaciones de defectos físicos. Max Leopold Wagner, que ha estudiado en época reciente este fenómeno (en un artículo de nuestra *Nueva Revista de Filología Hispánica*) lo explica por "las creencias y supersticiones indígenas, en las cuales es muy grande el papel de estas enfermedades y deformaciones". Lo que Wagner dice está plenamente atestado por la arqueología mexicana: abundan, en las distintas culturas prehispánicas, las estatuillas de cojos, jorobados, etc., y además las de seres físicamente monstruosos. Según parece, para la mentalidad mítica (o "teológica", como diría Comte), el individuo marcado con un defecto físico estaba señalado por los dioses, tenía un carácter mágico; había, pues, una preocupación colectiva con respecto a ellos. Las designaciones que examina Wagner en ese estudio son las que ter-

caso particular de mestizaje psicológico?

Así, pues, la mayoría de las expresiones citadas son de carácter despectivo, burlesco y aun cruel. El pueblo hace gala de humor para satirizar y ridiculizar a flacos y gordos, bizcos y narigudos, jorobados y calvos. En este aspecto del vocabulario puede verse en plena acción su facultad inventiva y los diferentes métodos de que se sirve —inconsciente y automáticamente, desde luego— para formar nuevas expresiones humorísticas. La gente se complace en las exageraciones más descabelladas. Del individuo delgado dice que *si se pone de perfil no se ve*. Al flaco y alto lo llama *kilómetro parado* (jugando con *kilómetro cuadrado*), y el bajo de estatura es *pedazo de retazo de hombre*, es *pulga*, *piojo*, *microbio*. El hombre alto es *inspector de azoteas*; el "chaparro", *inspector de sótanos* o *pariente del suelo*. Ya he recordado las expresiones *piernas de popote* y *zancas de chorro de atole*. Basta que alguien tenga la boca un poco más grande de lo normal para que se afirme que *la tiene tan grande, que se aconseja solo* (esto es, que puede hacerse confidencias a su propio oído). O bien, son comparaciones gráficas, como cuando se llama *cara de coladera* al que la tiene picada de viruelas, o cuando se dice que el camina con los pies para fuera *anda*

mo Paul Westheim y Justino Fernández. Y del mundo europeo ha venido la tradición de las danzas de la muerte. Pero el producto actual es muy distinto. No hay nada de hierático, de solemne; no es tampoco algo puramente macabro o escatológico. La danza de la muerte no es una danza pausada y grave, sino un "huateque" chocarrero y desenfrenado. El tema es de enorme interés, pero como rebasa de tal modo el aspecto lingüístico no podemos detenernos en él. Lo que nos interesa es que en el lenguaje, como en las representaciones plásticas, se pone de manifiesto ahora una actitud que podríamos llamar irrespetuosa ante la muerte. El mexicano, a lo que parece, no le tiene miedo ni horror, sino que la ve cara a cara y le habla de tú. Y la ve, además, como personaje grotesco; se complace en representársela como un esqueleto guasón, y la llama *la calaca*, *la flaca*, *la huesuda*, *la pelona*, *las patas de alambre*, *la dientuda*, y en Jalisco, por lo menos, le echamos encima un epíteto de lo más chusco: *la muerte ciriquiciaca*. Basta recordar los grabados de José Guadalupe Posada y las calaveras que se imprimen el Día de Difuntos para ver la estrecha correspondencia que hay entre la creación verbal y la artística. (Yo estaba en París en los días de la gran exposición de arte mexicano, y recuerdo a los buenos franceses, *profondément choqués* ante las calaveritas de azúcar.) Nada de trágico, tampoco, en las expresiones que sustituyen al verbo "morirse". Además de *estirar la pata*, común a otros países hispánicos, recuerdo éstas: *irse para el otro barrio*, *irse a la difuntería*, *cerrar los ojitos*, *entregar el equipo* o *la herramienta*, *liar el petate*, y más escuetamente *petatearse*. *Liar el petate* es fácil de entender, pero en *petatearse* hay un proceso lingüístico más misterioso: *petate* ha producido directamente un verbo reflexivo, tal como *enojar* ha dado *enojarse*. Pero si *enojarse* es "llenarse de enojo", ¿cómo interpretar *petatearse*? Es una creación ilógica, irracional, que de una identidad muerte/petate ha sacado la identidad morir-se/petatear-se.

Más siniestras e inadmisibles para la mentalidad europea son las expresiones con que el pueblo bajo describe un asesinato: *le dió mate*, *le dió matarile*, *le dió su agua* (o *su agüita*), *se lo quebró*, *se lo quemó*, *se lo tiró*, *se lo echó al plato*, *le dió su guardadito*, *su aplaque*, etc.

No me alargo más. Pero importa observar que, si el mexicano parece afanarse en dar la impresión de que no teme a la muerte, la abundancia misma de expresiones y la creación constante de nuevos giros demuestra que la muerte sí le preocupa, como también le preocupan, evidentemente, los defectos físicos. Hay sin duda en cada pueblo, como en cada persona, un grupo de temas que lo obsesionan, y el lenguaje es la manifestación patente de tales obsesiones. (Me dicen que en el Paraguay, país de fortísimo porcentaje de sangre indígena, la palabra nefanda por excelencia, la que jamás se dice en sociedad, significa "indio viejo": eso simplemente; ni más, ni menos.)

Otra de las obsesiones es en México el "machismo", el afán de alardear hombría. Renato Rosaldo (en una revista norteamericana) y más recientemente Alfred Bruce Gaarder (en una tesis de la Universidad de México) han llamado la atención



minan en el sufijo *-eco*, como *cachureco* y *patuleco*, y el filólogo alemán explica ese sufijo, prácticamente desconocido en España, como adaptación de un sufijo análogo que existe en Náhuatl. (He hablado de las huellas fonéticas y de las huellas léxicas del náhuatl en el español de México; hay que añadir ahora, de pasada, las huellas morfológicas.) Desde luego, es evidente que donde existen esos adjetivos es en México y en Centroamérica, zonas de sustrato náhuatl. Ahora bien, es explicable la abundancia de tales designaciones de las anomalías físicas, pero no el carácter hiriente, ridiculizante, despectivo que han adquirido. Esto, según me parece, coincide con la actitud española. No creo que en España abunden notablemente las designaciones de defectos físicos, pero la actitud hacia ellos es tan poco compasiva y caritativa como en México (recordemos al pobre de don Juan Ruiz de Alarcón). Reconozco el peligro de las grandes generalizaciones, pero ¿no se podría explicar la modalidad que tienen las designaciones de defectos físicos en el lenguaje mexicano como un

como *perico en alfombra*. Siguiendo por este camino se suele llegar a la creación de expresiones que son verdaderas adivinanzas, enigmas que requieren explicación para el no iniciado. Imposible saber, por ejemplo, por qué se llama *campeona de natación* a una flaca. ¿Acaso las flacas son mejores nadadoras? No, la flaca es campeona de natación porque... "nada por detrás y nada por delante". Otro ejemplo: una expresión española humorística para "morir" es *estirar la pata*. Pues bien, una de las designaciones del cojo, del que tiene una pierna encogida, es en México *el Inmortal*, porque es alguien que *no puede estirar la pata*...

Con esto llegamos a otro de los temas en que más se ejerce la creatividad lingüística del mexicano, un tema tan incomprensible como el anterior para toda mentalidad "occidental". Es el tema de la muerte. Aquí es también indudable la confluencia indígena y española, el mestizaje psicológico. De los antiguos mexicanos ha llegado la herencia de su peculiarísima concepción de la muerte, estudiada, en sus manifestaciones artísticas, por críticos co-

sobre la riqueza léxica producida por esa preocupación. Se manifiesta en muy diversas formas. En primer lugar, toda la serie de expresiones con que el hombre alardea de ser muy masculino, *muy macho*: *Soy padre de más de cuatro*, *Soy hombre de pelo en pecho*... o afirma su superioridad denigrando disminuyendo al prójimo: *Fulano no me sirve ni para el arranque*, *Zutano me hace los mandados*. Se trata de hacer más pequeño al otro *ningunearlo* (otro verbo muy significativo: convertirlo en ninguno en cero); es el medio más eficaz de afirmarse a sí mismo.

Dentro del complejo lingüístico creado por el tema obsesivo del machismo está, desde luego, la exaltación del valiente y el desprecio por el cobarde; son muchas las expresiones que designan a ambos. Del valiente se dice, por ejemplo, que es *bragado*, *broncudo*, *atravesado*, *entrón*, *muy gallo*, *muy gancho*, *picudo*, *pantera*, o *muy plantado*. Pero aún más que el valiente, despierta admiración el listo, el astuto, el que nunca se deja engañar; muchas expresiones combinan ambos sentidos: listo y valiente: *templado*, *planchado*, que *se las trae*, que *tiene agallas*, etc. Aún más, el tipo de hombre que goza de la admiración del pueblo no sólo es listo y valiente, no sólo *no* se deja engañar, sino que *sabe engañar*, es taimado y tramposo, es *una lanza* o *muy lánqara*, es *rete abusado* (o *aguzado*), *trucha*, *aprovechado*. No hay para qué decir que el individuo engañado, el que se deja engañar, o simplemente el que se deja, el *dejado*, es objeto de burla, porque al caer la trampa ha demostrado su escasa virilidad. Se dice que *lo hicieron tonto*, que *lo hicieron tarugo*, *pendejo*, *maje*. De este último adjetivo ha nacido otro verbo muy mexicano, *majear*. A la víctima de un fraude se le dice a guisa de consuelo: "¡Te majearon!" O sea: Mostraste tu inferioridad; más vale que no hables del asunto, para que no acabes de hundirte. El mismo desprecio, por supuesto, para el afemina. do. Bernal Díaz del Castillo dice que, cuando los españoles salieron huyendo de Tenochtitlán en una noche aciaga, los mexicanos les gritaban: "¡No huyáis, *cuiloni*!" Esta palabra náhuatl denotaba al invertido sexual, al prostituido, y todavía se llama *cuilón* al afeminado y al cobarde. (¿No es verdaderamente curiosa, para el psicólogo y para el lingüista, la supervivencia de este indigenismo? Sobre todo si se considera que los nahuatlismos que han quedado designan casi siempre objetos materiales y concretos, y raras veces son calificativos.) Las designaciones del invertido son extraordinariamente numerosas. Alfred Bruce Gaarder contaba veintinueve; yo he contado cuarenta y tres, y seguramente no son todas. Se trata, pues, de otro tema obsesivo.

En torno al machismo se agrupa, por consiguiente, una enorme cantidad de palabras y giros populares, que se van renovando y sustituyendo sin cesar. Se pueden dividir en varias categorías: por una parte, términos para valiente, para listo, para astuto y tramposo, para engañador; por otra, términos para insignificante, para tonto, para cobarde, para homosexual. Es un campo riquísimo, fecundo sobre todo en palabras cargadas de connotación emocional, de admiración enfática o enfático desprecio; palabras fuertes, tan grasas y ofensivas que van

creando en torno suyo toda una nube de sustitutos y eufemismos.

* * *

En el artículo anterior y en éste he tocado sólo algunos aspectos del "idioma de los mexicanos". Nuestra realidad lingüística *total* es infinitamente más compleja. Que conste, la parcialidad y el fragmentarismo de los dos artículos. Lo que me ha movido a escribirlos es ante todo mi interés por la lengua que hablamos, pues el estudio del lenguaje, como el de la literatura, se justifica por sí

mismo. Pero ¿quién negará que tiene aspectos útiles para el conocimiento o la mejor comprensión de otros fenómenos? Creo que, si se desarrolla y ahonda lo que aquí he dicho, si a las materias que he tocado se añaden muchísimas otras y se tratan todas con método riguroso, no sólo tendremos una imagen más clara de ese hecho apasionante que es el lenguaje, sino, además, una contribución importante para la psicología y la sociología mexicanas. Porque el lenguaje es quizá, entre las obras humanas, la que con mayor fidelidad revela a su creador el hombre.

EL COLEGIO DE MEXICO.

GENTE DEL PAIS DEL HULE

(Viene de la pág. 2)

en los largos siglos que debieron transcurrir para el logro de tal perfección.

El dios Cabeza Colosal de Hueyapan asienta en las proximidades de la serranía de Tuxtla; no hay dificultad por tanto para imaginar grandes problemas de transportes desde el sitio donde pudo haber sido labrada hasta el lugar donde hoy todavía se encuentra inamovible; en cambio, otras cabezas, como las de La Venta, fueron acarreadas a más de cincuenta kilómetros de los lugares donde hay piedra, y esto al través de ríos, esteros, lagu-

nas y marismas y en una época en que el brazo del hombre era la única fuerza de tracción disponible; quiere ello decir, la necesaria existencia de una gran población.

A primera vista, los rasgos físicos del dios Cabeza Colosal parecen negroides; especialmente la nariz ancha y aplastada y los labios gruesos, sensuales y arriscados dan la sensación de querer representar características somáticas negras; sin embargo, todo esto no es sino una ilusión. Hemos dicho ya que la migración de individuos pertenecientes a la gran raza ne-



... cabeza colosal esculpida en roca volcánica...

gra, en el Papaloapan, en México y en América, tuvo lugar después del Descubrimiento. En otro lugar hemos expuesto, con toda amplitud, las razones que nos llevaron a negar la posibilidad de migraciones negroides anteriores a tal acontecimiento. La nariz chata y la boca gruesa de labios prominentes del dios Cabeza Colosal señalan tan sólo el típico gesto de jaguar gruñón, que más tarde hallaremos reproducido en todo su simbólico realismo en las pequeñas deidades talladas en jadeíta, pertenecientes a esta misma cultura. Todavía más, en alguna de las cabezas colosales, animada por un gesto grotesco, se adivina ya la sonrisa que iluminará las mascaritas rientes de los alfareros de la Mixtequilla; según bien lo dice Toscano. Los ojos de párpados abotagados del dios Cabeza Colosal, vuelven a aparecer en las hachas votivas, clásicamente ulmecas, pero con una inclinación expresivamente mongoide. Desafortunadamente, el cuero cabelludo de los colosos se halla cubierto totalmente por un casco que impide apreciar las características del cabello que, ciertamente, serían un índice definitivo: en ninguna de las esculturas contemporáneas de estas cabezas, que muestran el cráneo libre, ha podido señalarse algo que pudiera suponerse representación o símbolo del cabello lanudo y ensortijado del negro. Los rasgos físicos del dios Cabeza Colosal son, pues, indudablemente indígenas.

¿Cuál fué la razón, cuáles las asociaciones mentales que llevaron a los ulmecas arqueológicos a representar a su dios de mayor magnitud en forma de una cabeza separada del cuerpo?

Ciertamente, no lo sabemos; en cambio, esta forma de representación parecen haberla transmitido los ulmecas a pueblos históricos que, por estar más cerca de nosotros, son mejor conocidos.

Una de las esculturas más notables de la civilización nahua que se exhibe en el Museo Nacional de Arqueología es la de Coyolxauhqui, la luna, quien conforme al mito murió a manos de Huitzilopochtli, el joven sol del amanecer. Esta diosa esculpida como degollada representa la lucha cósmica entre la luz del día y las sombras nocturnas. El globo lunar estilizado en una cabeza decapitada es un símbolo cuya ocurrencia fué seguramente anterior a los aztecas.

De la misma cultura nahua es el conjunto de asociaciones mágicas que llevaron a concebir al fruto del maíz, con sus largos haces de estigmas surgiendo de entre la cobertura, como una cabeza degollada y cabelluda, como la imagen misma del dios del maíz, Cinteotl. En las fiestas y ceremonias que se hacían en las calendas del undécimo mes, que se llamaba Ochpaniztli, nos cuenta Sahagún que una mujer con los atavíos de Toci, Nuestra Abuela, era sacrificada: "y de que había llegado al lugar donde le habían de matar, tomábala uno sobre las espaldas y cortábale de presto la cabeza". Más adelante, al seguir describiendo la ceremonia, dice que unos sacerdotes que se llamaban quaquacuiltin iban cantando y tañendo un instrumento a manera de teponaztli, pero de una sola lengua, que tenía como resonador un tecomatl, yendo la procesión hasta el templo de Cinteotl, "al lugar donde espetaban las cabezas". Toda esta escenificación donde intervenía el degollamiento de Teteo innan, la diosa madre,

realizada por sacerdotes rapados "dejando algún pelo en la cabeza, a manera de cullebra enroscada", y que tocaban un tecomatl, fruto en forma de cabeza, parece ser una representación mágica propiciatoria de la pizca del maíz.

¿Fueron los ulmecas, inventores del cultivo del maíz, quienes primero lo idearon?

Hay todavía en la mitología nahua otra deidad decapitada que para el Papaloapan tiene importancia especial por haber dejado eternizado su nombre en algunos toponímicos; nos referimos a Tzontecomatl o Quatecoma, que dió su designación mítica: 1) a Tzontecomapan; 2) a Cua-



...una alta organización...

tecomapa; 3) a Tecomapan, y 4) quizá también a Tecomaxuchitl.

Tzontecomapa es el nombre indígena de una ría cercana a San Andrés Tuxtla, que hoy recibe la designación híbrida de San Tecomapa, un santo inexistente en la hagiografía católica, que muestra la acción de un proceso de sincretismo que, en casos que estudiaremos en su oportunidad, resulta más aparente que ilustrativo. El vocablo se compone, según Peñafiel, de tzontli, cabello; tecomatl; cráneo y apan, ría. Molina, en su Vocabulario, sin embargo, nos dice que tzontecomatl significa: "cabeza cortada y apartada del cuerpo." Tzontecomapa viene a decir "Ría del

Decapitado". Como héroe legendario "El Decapitado", aparece en los Anales de Quauhtinchan conduciendo a los Acolhuaca-chichimecas en su peregrinación, desde el fabuloso vientre materno de Chicomoztoc hasta tierras nonohualcas del valle de Puebla. Muñoz Camargo casa a Tzontecomatl con Coyo'li y maquiz, mujer hermana del señor de Xicalanco, y de este matrimonio hace nacer a Acol, caudillo mítico de Acolhuacan. En ambas versiones "El que tiene la cabeza cortada y separada del cuerpo", aparece conectado con gentes ulmecas históricas; lo que sugiere la hipotética posibilidad de que Tzontecomatl fuera un dios ulmeca, supervivencia y remembranza del dios Cabeza Colosal.

Cuatecomapa es la designación de un lugar que en tiempos precortesianos pertenecía al calpulli de Tlazintla, del cacicato de Tlacotalpan; hoy es una ex hacienda dentro del municipio de Angel R. Cabada. Fray Alonso de Molina vierte quatecoma como "cabezudo de gran cabeza". Cuatecomapa, según esto, sería: "lugar del Cabezudo de Gran Cabeza". Cuatecomapa se encuentra situado en la precisa región donde asienta la cabeza colosal de Hueyapan, y nada extraño sería que el dios Cabeza Colosal de los ulmecas recibiera entre los nahuatl la designación de Quatecoma. Si bien es cierto que para la época en que los nahuatl llegaron a la hoya Tres Zapotes y Cerro de las Mesas eran sitios tan arqueológicos como lo son hoy día, seguramente que la existencia de la cabeza colosal no pasó inadvertida para indígenas que conocían palmo a palmo su territorio.

Tecomapan es el nombre de un río que hoy se llama El Tecomate, río que conecta el Michapan con la laguna de Tequiapa, antes de que ésta vierta sus aguas en el Papaloapan. El Tecomapa está contiguo al río Hueyapan, en cuya cuenca asienta la cabeza colosal. Tecomatl es el nombre del fruto de una cucurbitácea y de la planta misma; el fruto seco y ahuecado se usa, entre otras cosas, como recipiente para guardar agua; quizá por eso Molina lo traduce por "vaso de barro como taza honda". Ya hemos visto que Peñafiel le da la significación de cráneo, y no va errado en ello, pues para nuestros indígenas el tecomate les semejava una cabeza humana. Caso, hablando de la forma peculiar de la cabeza ulmeca arqueológica, la compara con el ahuate; empleando la típica expresión indígena diríamos que semeja en su aspecto al tecomate.

Tecomaxuchitl es el último de los locativos de la hoya que lleva en su composición la raíz "cabeza". Lugar perteneciente a Cozamaloapan "Flor en forma de cabeza", es el nombre de una planta usada por la medicina mágica azteca para "cuando estuviere envarado el pescuezo", sitio específico del degollamiento. Sahagún la describe así: "Hay unas flores que se llaman tecomaxuchitl; son amarillas, y son hinchadas como vejigas que están hinchadas, son olorosas y hermosas, y bébenlas con cacao; también la hierba en que se hacen se llama tecomaxochitl; encáramase esta hierba por los árboles y por las paredes. También esta flor se llama Chichiualxochitl, porque es la manera de teta de mujer".

La existencia de los anteriores toponímicos en la hoya, en una región donde floreció un pueblo que rendía culto a una cabeza colosal decapitada, segura-

mente que no es tan sólo una curiosa coincidencia. En 1580, el Alcalde Mayor de Tlacotalpan, Juan de Medina, al interrogar a los ancianos de Tuxtla sobre la significación de este nombre le contestaron: "cabeza ancha, porque en el tiempo de la infidelidad cuando nacían les apretaban la cabeza las madres y las parteras, y así quedaban las cabezas anchas".

EL TIGRE Y EL AGUILA

Cuando los españoles llegaron a las playas de Chalchiuhcuecan se asombraron al ver cómo los nativos trocaban con alegría y facilidad los cañutos de polvo de

precioso para los españoles era el oro, lo valioso para los indígenas era el jade y las piedras similares. En ellas, desde tiempos ancestrales, habían depositado su más alta estima y esta herencia imponderable había dado al jade una función sagrada. El corazón, manjar de los dioses y órgano, el más noble, de la anatomía indígena, era simbólicamente substituído por el jade en los funerales de los grandes hombres, de aquellos que en las llanuras misteriosas de los trece cielos iban a gozar de la presencia de las divinidades. Cuenta Veytia, siguiendo a Ixtlilxochitl, las ceremonias mágicas realizadas a la muerte del gran usurpador Tezozomoc y nos

dios jaguar con su boca trapezoidal, de comisuras deprimidas, labios arriscados y encías desprovistas de incisivos y caninos, dibuja el gesto de fiera y terror que, en tiempos posteriores, reproducen en todo su rígido hieratismo los rostros de Chac, Cocijo, Tajín y Tlaloc; deidades que en las mitologías maya, zapoteca, totonaca y nahua presiden las lluvias y, en lo general, las aguas en sus variadas formas.

El dios jaguar de los ulmecas, en las mitologías hijas, se convierte en un dios cu'ebra. Covarrubias ha logrado demostrar gráficamente cómo la boca del tigre gruñón va, paso a paso, transformándose en las bocas unidas de dos serpientes de aguzados colmillos que, al retorcer los cuerpos serpentinos, van a formar las típicas anteojeras de Tlaloc, "El que hace engendrar la tierra." En el Papaloapan, y en otras regiones del país, el dios jaguar enano sobrevivirá en esos diosescollos de las aguas, duendes de los bosques, chocarreros espíritus de nuestros días, que los campesinos de la hoya llaman Chanques, y a quienes, para aplacar, es menester arrojarles baldes con agua, el alimento mágico.

En la "Historia de los Mexicanos por sus pinturas" se cuenta cómo Quetzalcoatl destronó como sol a Tezcatlipoca, "le dió con un grande bastón y lo derribó en el agua, y allí se hizo tigre". Tezcatlipoca, el dios hechicero de los Acolhuas, que tenía por nahual al tigre, mismo disfraz que usaban y usan los brujos más poderosos del Anahuac, era el dios de la tierra; como también lo era una de sus advocaciones, el desollado dios de la primavera y de la vegetación en perenne renovación, Xipe Totec.

En el Códice Borgia, Tepeyollotl, Corazón del Mundo, dios mixteca que, según Burgoa, sostenía a la tierra en sus membrudos hombros, aparece en dos formas: con la de su disfraz o nahual, un tigre empenachado reposando en una cueva, y en su humana materialización, hombre barbado, con gruesas cejas en forma de placa y con un motivo de piel de jaguar alrededor de la boca; vestido con el traje del dios de la lluvia, "solamente le falta la máscara azul para ser idéntico al Tla'oc", dice Covarrubias, quien luego agrega: "Todos estos dioses tigres: Xipe, Tezcatlipoca, Tepeyollotl, Tlaloc, presentan un interesante desdoblamiento de un concepto muy antiguo, tal vez el hombre-jaguar olmeca, en varias deidades que adquieren caracteres individuales debido a una larga y variada adopción por distintos pueblos."

No obstante el importante papel que jugó el tigre en la mitología olmeca y sus culturas hijas; a pesar, también, de que los tigres de carne y hueso abundaron en la hoya, sólo dos localidades llevan en el Papaloapan el recuerdo de su nombre: una de ellas en jurisdicción de Tlacotalpan, llamada Autzeloapan; la otra en tierras de Cozamaloapan, conocida por Ocelotla.

Mejor suerte corrieron las deidades ave, cuyo culto se hallaba ya presente en los arqueológicos tiempos de los ulmecas. Una feliz casualidad permitió el hallazgo, en San Andrés Tuxtla, de uno de esos dioses disfrazados de ave. Se trata de una estatuilla en jade verde, verdadera obra de arte que hoy posee el Museo Nacional de Washington, y que tiene como carac-



"El luchador". Escultura en piedra. Cultura olmeca

oro por baratijas de vidrios de colores, especialmente por las que tenían un color verde semejante al jade. Más tarde exigieron a esos mismos indios, por la amenaza y la tortura, que mostraran sus tesoros escondidos y los naturales entregaron a sus vencedores piedras de jadeíta, talladas en obras de arte algunas de ellas maestras y, de nueva cuenta, aquellos vidrios de colores que poco antes habían trocado por el oro. Los conquistadores dieron señal de gran enojo ante lo que consideraban una burla inconcebible; no había tal, todo se debía a una distinta apreciación, al uso de una particular tabla de valores en culturas diferentes. Lo

dice entre otras cosas: "Le pusieron una gran esmeralda dentro de la boca". El uso sagrado del jade no venía, desde luego, de tan reciente acontecimiento; los ulmecas arqueológicos, en los principios de esta cultura madre, habían tallado y modelado sus deidades en este material con tal soltura y alarde técnico que hoy se les considera como el pueblo por antonomasia de los escultores de jade.

Evolucionando el tipo físico-metafísico que habían plasmado en las cabezas colosales, crearon un dios jaguar, extraño, naniforme, que reprodujeron en los numerosos jades que en la actualidad enriquecen los museos del mundo. El enano

terística más interesante el llevar grabada una de las fechas más antiguas encontrada en monumento alguno: 162 años después de Cristo. El dios ave —dice Toscano— “representa a un sacerdote que viste indumentaria para la ceremonia del juego del volador, juego precolombino que todavía sobrevive y en el cual los jugadores, con atavíos de ave, parecen representar el disfraz del sol que desciende y se explaya en la tierra”. Como veremos en su oportunidad, este dios ave persistió en la hoya en muy diversas formas; la más importante fué, tal vez, la del dios Toztli o dios Papagayo, que dió su mítica designación a la región de los tuztla.

Para los habitantes del pantano la multitud de pájaros de preciosos colores que brotan exuberantes en esteros y lagunas no podía pasar inadvertida. Motolinía, que dice conoció el Papaloapan y se enamoró de sus aguas providenciales dice: “en el río hay otros muchos géneros de aves, en especial unas aves muy hermosas, a que los indios llaman teoquechul, que quiere decir dios quechul. Estas así por su hermosura como por loar su preciosidad, los indios las tenían por dioses”. Numerosos toponímicos de la hoya apoyan esta afirmación; los dioses aves dieron su nombre, en forma indeterminada, a Totolapa, Totoltepec, Tololinga y Totutla; y en la de pájaros específicos como la garza a Aztateopan; el pato a Canahualtepec; el faisán, a Coxoliapa; el águila, a Cuautla y Cuautitla; el gavilán a Cuitlotepec y Tlolecochan; el jilguero, a Chiquimulcingo; el guajolote, a Huajalapa; el colibrí, a Huitziltepec; el rojo picó-cuchara, a Quechocoyan; el buho, a Tecolapan; el tordo, a Zanatepec; y el zopilote, a Zenzopitla.

Esta preponderancia de las aves sobre el jaguar costeño se explica por una influencia alteña. En la Leyenda de los Soles, el águila, a semejanza del dios Nanahuatl de cuya combustión nació el sol al arrojarse a la hoguera del autosacrificio, también se lanzó a la pira, “por esto viene el plumaje todo oscuro y quemado”. El tigre, en cambio, según el mismo sitio, saltó antes de consumirse en el fuego “por esto solamente tiene la piel manchada”. La mayor valentía del águila sobre el tigre quedó así patente. Para Kirchhoff, esta pugna entre los míticos animales reproduce la lucha entre las tribus cazadoras del altiplano y las agricultoras de las costas; y sabido es que las primeras resultaron vencedoras.

LOS ULMECAS, HISTORICOS

Las excavaciones realizadas en los centros ceremoniales ulmecas nos informan, además de un culto a los antepasados que dió origen a objetos diversos, cuyo verdadero significado ha sido causa de grandes y luminosas lucubraciones. De estos objetos, los yugos y las palmas han merecido una atención especial, ya que muchos de ellos reproducen, con extrema finura y realismo artístico, animales terrestres, acuáticos y anfibios, que, seguramente, fueron motivo de particular veneración. Los totonacos, herederos a este respecto de los conceptos y habilidades ulmecas, no les fueron en zaga a sus antecesores y maestros ni en la concepción, ni en la maestría para cuajar en piedra palmas y yugos de belleza extraordi-



...un dios extraño, naniforme...

naria. Comunes a las culturas ulmeca y totonaca son también esas maravillosas cabecillas sonrientes, cuyo foco, de difusión parece estar localizado en la Mixtequilla y que, probablemente, representaban deidades.

En todo este conjunto de nuevos hechos que las exploraciones arqueológicas han venido suministrando, merece un sitio especial un primitivo culto de Estela. Fueron en estos monolitos donde los ulmecas dejaron grabadas imágenes de héroes y dioses, jeroglíficos y, lo que es más importante, fechas. Ya hemos dicho que



“Hacha”. Cultura del Golfo

en uno de los monumentos de piedra, la Estela C de Tres Zapotes, Stirling leyó uno de los más antiguos cómputos de tiempo. Se piensa que los ulmecas fueron los inventores de ese sistema numeral a base de puntos y barras que más tarde fué ampliamente usado por los mayas; ello, a más de fijar el arcaísmo de esta cultura, ha permitido señalar su carácter matriz que los trabajos estratigráficos de Ducker y Weint han venido a corroborar.

Se supone también que los ulmecas arqueológicos tuvieron mucho que ver con la invención del calendario; en apoyo de esta hipótesis se trae a cuento el hecho de que algunos nombres de días, como cipactli, lagarto, ozumatli, mono, y cozcacuah-tli, zopilote-rey, determinan a especies propias de la tierra caliente.

Aunque poco se conoce de la estructura social de estos ulmecas arqueológicos, los restos de su cultura dejan entrever una alta organización y un sedentarismo agrícola que pudo haberlo dado el conocimiento del cultivo del maíz; por ello se dice que fueron ellos quienes inventaron este cultivo, hipótesis en la que coinciden numerosos investigadores; no así en lo que se refiere al sitio preciso donde por vez primera la hibridación del teocintle produjo la especie zea. Quieren, unos, que haya sido en las feraces tierras de la Huasteca, y, otros, en el trópico maya. Cualquiera que haya sido el punto originario, el hecho fué que el cultivo del maíz creó la base para el florecimiento de esta maravillosa cultura, que iniciando su auge años antes de la era cristiana alcanzó los albores del año 1,000; para luego sucumbir, víctima de una catástrofe desconocida.

El prestigio de esta cultura fué tan grande que otros pueblos tomaron su nombre y tejieron una serie de mitos y leyendas que perduraron en códices, anales y crónicas. Estos segundos ulmecas, que bien pueden llamarse protohistóricos, decían haber llegado a Mesoamérica procedentes de lugares situados al Norte. Motolinía, en la epístola proemial de su Historia, cuenta cómo los indios tenían por costumbre poner por memorias el suceso y generación de los señores y linajes principales, y narra una antiquísima tradición que oyó en boca de un viejo harto hábil, donde se daba noticias y relación del principio y origen de los naturales. Los indios, afirmaba, traen su principio de un pueblo llamado Chicomoxtoc, cuyo señor hubo siete hijos que pasaron a poblar el Anahuac. El tercero y cuarto vástagos, llamados Olmecatl y Xicalancatl por Mendieta, vivieron en las provincias donde hoy se levanta la ciudad de Puebla, “adonde hubieron grandes batallas y reencuentros, según que en aquel tiempo se usaba, y poblaron también adelante, adonde ahora está un pueblo de gran trato, a donde se solían juntar muchos mercaderes de diversas partes y lejas tierras, que van allí a contratar, que se dice Xicalanco”.

Veytia añade que los dos caudillos Olmecatl y Xicalancatl, navegando en balsas y canoas chatas, costa a costa, desembarcaron en Pánuco, de donde pasaron al mítico Tamoanchán y luego al valle de Puebla, el cual conquistaron de sus ocupantes, los fabulosos Gigantes. “Señores ya de la tierra, los nuevos pobladores comenzaron a extenderse por todo el territorio que hoy es Tlaxcallan, Puebla de los Angeles, Atlixco y Itzacán, y por el otro

lado hasta Tepeiac, Tecamachalco, Quecholac y Teohuacan". Estos ulmecas fundaron el centro comercial y religioso de Cholula y en él un templo pirámide. A diferencia de los ulmecas arqueológicos, esencialmente escultores, los ulmecas protohistóricos fueron, en lo fundamental, constructores. La pirámide Cholulteca es alarde y bella muestra de técnica arquitectónica; su altura, además, supera a cualquiera de sus similares en México. Para nosotros esta pirámide tiene capital importancia por estar primitivamente dedicada al culto y adoración del Dios Mariposa, cuya imagen aun se conserva en una decoración al fresco que tiene este santuario.

La pirámide, y con ella estos ulmecas protohistóricos, pronto sucumbieron. En el código Boturini, postcortesiano, el debidamente aculturizado intérprete indígena informa que el templo fué construido por los ulmecas para preservarse del diluvio; en castigo de lo cual fué destruido San Miguel, arcángel patrón de la neófito provincia. Veytia, inconforme con la versión, afirma que la pirámide fué destruida por un terremoto; y terremoto —o ciclón, como quiere Jiménez Moreno— fué en verdad la invasión del valle apacible por las bárbaras tribus de cazadores chichimecas. Vencidos los ulmecas, se dispersaron hacia el sur y hacia el este. Alguna de sus gentes bajó a poblar a la costa atlántica y al río prodigioso que forma el eje de la hoya objeto de nuestra atención, y puso por nombre a éste, Pa-

paloapan, río de la Mariposa, o río del Dios Mariposa.

Al llegar los Españoles a la Hoya, esta se encontraba ocupada por pueblos indígenas de distinta filiación étnica; todos recibían la denominación de ulmecas. ¿Eran todos o algunos de ellos directos descendientes de los ulmecas arqueológicos o protohistóricos?

El padre Sahagún, en el capítulo etnográfico de su obra, al hablar de los ulmecas dice: "estos tales así llamados están hacia el nacimiento del sol"; y les da la triple designación de olmeca, uixtotin, nonoualca. Seler, traduce nonoualca por "donde varía la lengua", derivando la voz de nonotli, mudo; término que les aplicaron gentes que no entendían el idioma que hablaban. Huixtotin ha sido vertido por "de las salinas", y olmeca, en fin por "habitante del país del hule". Salinas, caucho y una lengua distinta, fueron rasgos culturales que llamaron la atención de las tribus del altiplano, que fueron las que aplicaron las designaciones, y los tres calificativos convienen al país y a los habitantes sureños de la costa del golfo. Ulmeca fué el término que tuvo mayor aceptación entre los cronistas coloniales y con este gentilicio dieron noticias sobre el grupo.

Pero, cabe insistir: ¿el gentilicio ulmeca determinaba a un grupo étnico específico? Lehman, presuntamente, lo cree así, y trata de identificarlo con el popoloca, tanto con el grupo establecido en Puebla —chocho popoloca—, como con

el que asienta en Veracruz —mije popoloca. Por extraño designio, el "país del hule", el lugar que produce la sagrada resina con que se teñía el amatl incinerado a los dioses, no tiene en el Papaloapan un solo lugar que lleve en su raíz el radical Ul, de ulli. El lingüista Peñafiel, primero, luego el también lingüista Dávila Garibí, han querido traducir Uluapa, la famosa hacienda del célebre clérigo Valdés, situada en pleno corazón de la zona popoloca, por "río del hule". Si los eminentes filólogos se encuentran en lo justo y Uluapa no significa "ojo de agua", y "no de los olotes" como pensamos nosotros, Uluapa sería el único locativo de la hoya que lleva la misma raíz que Ulmeca; lo cual sería un punto de apoyo, bien débil por cierto, de la teoría de Lehman.

Sin embargo, la opinión del sabio alemán no ha sido aceptada generalmente y Jiménez Moreno, con sobra de razones a nuestro juicio, encabeza la corriente contraria, es decir, aquella que afirma que el gentilicio no es en realidad sino un adjetivo que determina a tribus cuyo hábitat se encontraba en la región del sur del estado de Veracruz. Según esto, el término ulmeca calificaba a un conjunto de pueblos que, en el transcurso de milenios fecundos, ocuparon la zona comprendida entre el Papaloapan y el Grijalva. Un siglo después de la conquista coexistían en la hoya del río de la Mariposa tres grupos étnicos perfectamente definidos; eran estos los ulmecas históricos.

• Halldor K. Laxness, a quien ha sido otorgado este año el Premio Nobel, nació en Reykjavik (Islandia) el 23 de abril de 1902, de padres campesinos. Publicó a los 17 años su primera novela: "El hijo de la naturaleza".

• De 1919 a 1929 Laxness viajó por Europa y residió algún tiempo en el convento benedictino de San Mauricio Clervaux (Luxemburgo), con la intención de tomar los hábitos. De esa época es su primera novela importante: "El gran tejedor de Cachemira" que escribió en Taormina (Sicilia) y en la que luchan Dios y la mujer, considerando a ésta como la única rival posible del Señor en el corazón del hombre.

• Pero la evolución espiritual de Laxness le llevó por otro camino y abandonando la solución religiosa entró resueltamente en la vía del socialismo. Publicó, en 1930, "Salka Valka"; "Gente independiente" en 1934; "Luz del mundo" —su obra más importante— en 1937; "El castillo del verano", en 1938; "La casa del poeta" en 1939; "La belleza del cielo", en 1940. Hace dos años, "Gente independiente" fué un *best seller* en los Estados Unidos. Halldor Laxness vive actualmente en su finca de Mosfellsveit, cerca de Reykjavik.

• José Bergamín intentó volver a España, desde París, donde vive en el pabellón mexicano de la ciudad universitaria; el gobierno de Franco le ha negado la entrada.

• El idioma español ocupa el tercer lugar entre los que se estudian en Alemania. Como es natural, le preceden el francés y el inglés.

• Los modistos parisienses —Dior, Fath, Lanvin y Patou— intentan conseguir el reconocimiento del derecho de autor de sus creaciones e impedir la copia desvergonzada de sus modelos por modistos norteamericanos.

• Vicente Gaos ganó el segundo premio del concurso de novelas del Ateneo, de Madrid.

• Entre los citados para recibir el premio Nobel por la prensa especializada: Saint-John Perse, André Malraux, Ramón Menéndez Pidal, el

griego Kazantzakis, Alberto Moravia, Alfonso Reyes y Cholokov, autor del "Don apacible". Y aún se llegó a decir que la Academia Sueca, bajo la influencia de uno de sus miembros eminentes, el señor Dag Hammarskjöld, premiaría a un escritor indio u otro de la China popular.

• Carmen Laforet, que se hizo célebre con su novela "Nada", en 1944, acaba de ganar el premio literario español más importante —el más cuantioso— con "La mujer nueva". Es la historia de una conversión; se dice que autobiográfica.

• Han sido descubiertas 550 tumbas del principio del tercer milenario antes de Cristo en Stalingrado, en el emplazamiento de una futura estación hidroeléctrica.

• En su discurso de ingreso a la Academia Francesa Jean Cocteau se comparó a un equilibrista.

• Murió el editor francés Bernard Grasset.

• Del 31 de octubre al 6 de noviembre, se celebró en Madrid un "Congreso Universitario de Escritores jóvenes".

• Acaba de inventarse un nuevo aparato, el "belinófono", destinado a grabar comunicaciones telefónicas en ausencia del usuario. Un disco de acero registra magnéticamente la voz. A su regreso, el interesado no tiene sino escuchar los mensajes transmitidos.

• "Veinte mil leguas en submarino" película de Walt Disney, se ha estrenado con ocasión de una gran exposición en honor de Julio Verne.

• La Universidad de Moscú ha celebrado su segundo centenario.

• Falleció Thomas Mann, en Suiza; al igual que Alberto Einstein, se había convertido en ciudadano norteamericano, para su mayor comodidad.

• En la bienal de Sao Paolo las retrospectivas serán en honor del pintor francés Fernand Léger, del inglés Sutherland, de la suiza Sofía Tauber y del venezolano Reveron.

• El Sexto Congreso Internacional de teatro que tuvo lugar en Dubrovnik, ha decidido crear un teatro internacional permanente, en París.



EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

LOS DIAS

DE

ALFONSO REYES

Por Mario PUGA

EN la planta alta de la gran estancia que aloja la biblioteca —más de cuarenta mil volúmenes—, el amplio escritorio, detrás del cual don Alfonso Reyes se ocupa, desde las primeras horas de la mañana, en diversos manuscritos. Nos recibe con sonrisa generosa. Su proverbial amabilidad triunfa aun ahora que su salud no es perfecta, aun ahora que interrumpimos su labor.

Don Alfonso Reyes nació en Monterrey, Nuevo León, el 17 de mayo de 1889, hijo del general don Bernardo Reyes y de doña Aurelia Ochoa de Reyes. Perteneció a una de las más antiguas estirpes de Guadalajara, ciudad ésta que, como Monterrey, comparte el afecto y los recuerdos de don Alfonso.

Las "Obras Completas."

Sobre el escritorio se abren diversos ejemplares de sus primeras publicaciones en prosa. El maestro satisface nuestra curiosidad: —En estos días dedico más atención a la tarea de preparar mis *Obras Completas*, que el Fondo de Cultura Económica editará por motivo de mis cincuenta años de ejercicio literario. Es un acto que me llena de gratitud.

Don Alfonso nos indica los anaqueles que, a su espalda, ocupan los libros que ha publicado en su fecunda vida. Una veintena de títulos en verso, no menos de 120 títulos en prosa, además de un buen número de documentos y relaciones que forman parte de su archivo particular. Su obra de crítico e historiador de la literatura mexicana, de exégeta e investigador de la cultura griega y de la literatura española, y sus observaciones sobre la literatura contemporánea, forman el sector más importante, con no menos de setenta títulos. Su obra de creación novelística es menos abundante, pero tan valiosa como la primera por la originalidad del ingenio y la elegancia del estilo. Por último, los prólogos y los comentarios a ediciones de clásicos, ocupan un espacio considerable. Tal es su imponente labor.

—La revisión de las primeras ediciones, para las *Obras Completas*, es cuidadosa pero no exagerada, nos dice. Respeto mis ideas de juventud. Me detengo sólo en la corrección del lenguaje. Respeto mi pensamiento y aun el modo peculiar de expresarme entonces, en cuanto no hieran a la gramática.

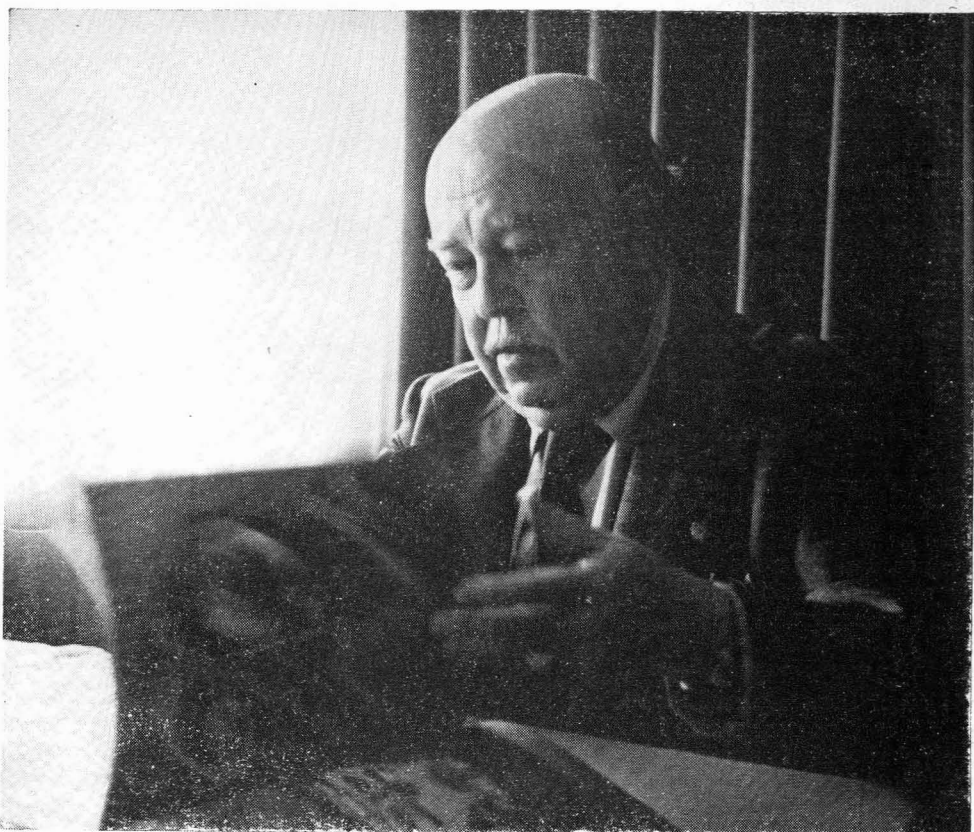
Le recordamos que en *Historia Documental de mis Libros* se encuentran con alguna frecuencia anécdotas personales, pasajes de su vida. ¿Este hecho no invade el campo de sus memorias personales que inició con *Parentalia*?

—En cierta medida. Pero esas anécdotas son, en todo caso, externas al asunto de las memorias personales. Aquí, naturalmente, sigo el desarrollo cabal de mi vida y no sólo la crónica de mis libros. A *Parentalia* seguirá *Enseña de Occidente* que relata pasajes de la vida de mi padre en la región occidental del país; su vida militar; después vendrá *Crónica de Monterrey*, en que al fin vengo yo al mundo. La historia continúa con *La toga pretexta*, correspondiente a mi vida en la Preparatoria y en la Universidad, hasta mi graduación de abogado, en julio de 1913. Por

busco condiciones especiales de tiempo o de lugar. Para escribir todo momento es bueno. Un pequeño descanso entre las tareas de estudiante o diplomático, fué siempre aprovechado. Mis libros nacieron entre tareas oficiales, entre menesteres de vida social, entre las obligaciones de todo orden que hacen el tejido de la vida. Mi tiempo es, en cierto sentido evidente, más extenso, de más cabida, que el tiempo de quienes esperan el toque de la inspiración en el momento adecuado.

Servicio a México.

Don Alfonso Reyes sirvió a México en el cuerpo diplomático desde 1913 hasta 1938, salvo un paréntesis de los años 1915 a 1919. Alcanzó el rango de embajador y mereció misiones especiales con facultades plenipotenciarias en España, Francia, Argentina y Brasil. En todas partes labró amistades profundas con es-



...respeto mis ideas de juventud...

último, vendrán los años de ejercicio diplomático y literario y lo demás.

Trabajo a toda hora.

Paseamos la vista por los atestados anaqueles de la biblioteca. Aquí y allá retratos de don Alfonso por José Moreno Villa, gran poeta, gran español recién desaparecido; por el genio japonés Fugita, por Roberto Montenegro y otros. Dos amplios paneles de vidrio contienen la hermosa colección de mariposas que formó don Alfonso en Petrópolis, estación de montaña en la vecindad de Río de Janeiro. Millares de volúmenes ordenados. Es trabajo sistemático atendido por su esposa, doña Manuela M. de Reyes. La clasificación es mixta, geográfica, y por materias y autores. Todo está, así, a la mano de la erudita consulta del maestro.

En estas tareas el tiempo fuga veloz.

—Desde mis años del bachillerato, trabajo asidua, metódicamente. No es otro el secreto. El trabajo explica mi obra. No

críticos y artistas, se incorporó a la vida cultural, colaboró en revistas, dictó conferencias y publicó libros.

Don Alfonso mereció la gratitud y el reconocimiento de los gobiernos ante los cuales fué acreditado. Recibió, entre otras, las condecoraciones de la Orden de Isabel la Católica, de España, en el grado de Gran Cruz; de Comendador de la Legión de Honor francesa; Gran Cruz de la orden de Cruzeiro do Sul, de Brasil; Gran Cruz de la orden de Boyacá, de Colombia; Comendador de la orden Carlos Manuel de Céspedes, de Cuba, y Gran Cruz de Vasco Núñez de Balboa, de Panamá.

Pero, siendo importantes y numerosos estos reconocimientos, don Alfonso ha servido infinitamente más a México con la obra de su talento y su ingenio, con su cultura humanista que brilla igual y fiel. En don Alfonso, el pensamiento libre y el espíritu universitario encontraron la más alta comprensión y estímulo, no sin

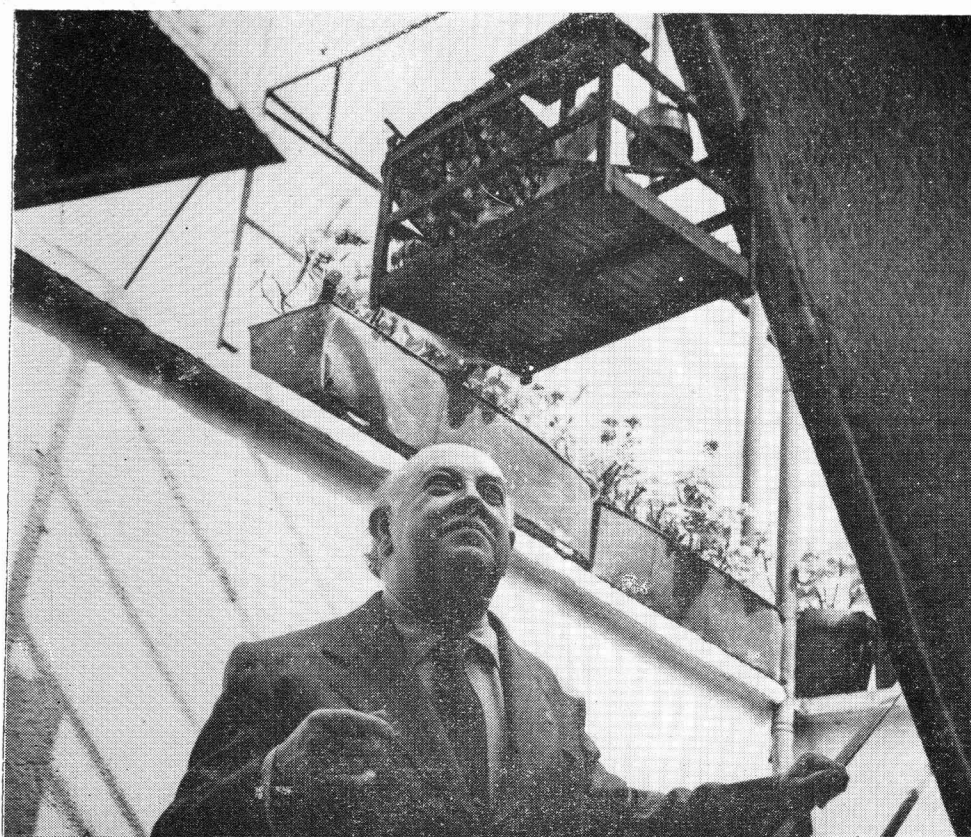
que él, en su profunda tolerancia, sonría indulgente a los excesos de la exaltada juventud. Ahí están los doctorados *honoris causa* de universidades extranjeras: Princeton, La Habana, Harvard, California, Tulane, etc., y de varias universidades Mexicanas.

—En aquellos años, nos dice, la vida social era intensa. Se unía al deber de la representación, el mundano del trato con gentes distinguidas. Ahora, esta vida social ha terminado. Guardo mi tiempo con más celo. Salgo un rato diariamente para menesteres de *El Colegio de México*. Desde 1939 resido aquí de modo estable, fuera de cortos viajes a los Estados Unidos, a la La Habana, a Francia, y a veces descanso en Cuernavaca. Trabajo con entusiasmo, porque cada día aprendo. Sólo mediante el trabajo se adelanta en este aprendizaje inacabable...

Le recordamos que en *El Colegio Na-*



...don Alfonso y Manuelita...



...he servido a mi patria, no a banderías fugaces...

cional sostuvo hasta comienzos de este año su período de conferencias.

—En adelante no será necesario. Hace pocas semanas se acordó la jubilación de los miembros del Colegio con 65 años de edad. La jubilación beneficio a Diego Rivera, Manuel Toussaint, José Vasconcelos, y a mí. Esta no impide que el jubulado ofrezca conferencias en la institución, que dejan de ser obligatorias. Pienso, por mi parte, ofrecer algunas.

Don Alfonso ha renunciado, cada vez más, al mundo exterior. ¡Cuánta distancia media entre los años brillantes de vida social, diplomática y literaria en Madrid, París, Buenos Aires y Río de Janeiro, y estos últimos! Desde que en 1951 sufrió grave dolencia cardíaca, don Alfonso redujo esa actividad.

Los amigos.

—En mi vida he tenido amistades profundas. En México como en Madrid, Pa-

ris, Río de Janeiro y Buenos Aires, los amigos alternaron con las horas de trabajo y con los debates más graves. Discutimos los problemas de la cultura y de las artes. De mis primeros años de letras en México, recuerdo a Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Julio Torri, Martín Luis Guzmán y otros.

Hace una pausa. Como le miramos interrogantes, sonríe.

—Nunca fui político —nos explica—, aunque pertenezco a una familia de notoria posición política. Usted sabe, mi padre, el general Bernardo Reyes era uno de los dos opositores más importantes al grupo científico. Yo me mantuve fuera de la contienda de partidos, pero dispuesto a servir a mi patria. La sirvo sin tregua ni condiciones...

En el servicio de México llegó a París, en julio de 1913, comisionado *ad-honorem* de la Secretaría de Educación Pública y Secretario de Legación. A fines de 1914 se encuentra en Madrid, donde vive de su pluma cinco años. Hacia 1920, retorna al cuerpo diplomático. En total, diez años residió en Madrid. Don Alfonso Reyes se amista con Enrique Díez-Canedo, y trabaja junto a Federico de Onís, Tomás Navarro, Américo Castro y otros más, bajo la dirección de Menéndez Pidal, en la sección de Filología del *Centro de Estudios Históricos*. Su amistad con don Manuel Azaña fué de las más cercanas.

—A Manuel Azaña no se reconocía su verdadero valor literario —nos dice—. En los años 1915-1920 ocupaba su tiempo entre el periodismo, algún cargo burocrático y la secretaría del *Ateneo de Madrid*. Su primer libro fué *Pepita Jiménez de don Juan Valera*. Fui yo quien publicó esta obra. Con Díez-Canedo y Moreno Villa creamos los "Cuadernos Literarios", y allí se dió ese librito a la estampa.

En Hispanoamérica.

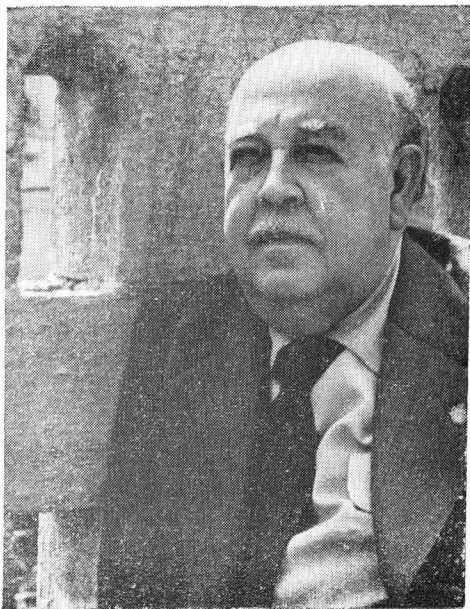
—Algunos de mis buenos amigos hispanoamericanos los hice en París. Es el caso de *Francisco García Calderón*. El hombre más ecuaníme y fino, de juicio más penetrante y lúcido que he conocido. Era Francisco García Calderón tan notable por su equilibrio y finura, que impresionó al más duro de los hombres, Rufino Blanco-Fombona, que manifestó su admiración por este excepcional escritor.

Don Alfonso habla con devoción del escritor peruano. Recuerda sus amables visitas dos veces por semana, las tertulias de sobremesa en las noches del París otoñal. Varios años después, los difíciles momentos de las negociaciones entre Perú y Colombia con la mediación de Brasil. El constante conflicto entre Ventura García Calderón (hermano de Francisco) y la actividad y la perspicacia diplomática del otro delegado, Víctor M. Maurtua.

—Conocí hace muchos años a Víctor Andrés Belaúnde, orador brillante, inteligente. Ahora, he sabido se refugia en la iglesia y continúa su vida oficial.

Le ha dejado huellas muy profundas Río de Janeiro. Edad de oro en la vida del escritor y del diplomático, la riqueza colorista de la bahía, el imponente Pan de Azúcar, la incitación sin desmayos del clima, la vegetación exuberante, la vida que bulle apasionada.

—Río de Janeiro fué para mí, por más de un momento, el paraíso encontrado,



...la obra de su talento y su ingenio...

Edén maravilloso en el que la vida se desbordó pletórica de pasión.

Recuerda con vivo afecto al llorado Ronald de Carvalho, a Manuel Bandeira, a Amoroso Lima y a otros escritores, quienes formaban la avanzada de la literatura brasileña.

Y luego, está Buenos Aires. La ciudad europea, la urbe gigante y cosmopolita en cuyo vientre se fragua la nación argentina. De ella surge una rica y bella literatura, donde acaba la pampa y el gaucho encuentra al ciudadano.

—Jorge Luis Borges —nos dice don Alfonso— es el más alto exponente de las letras hispanoamericanas. Ningún escritor como él, dueño de tan limpio y alto estilo. Su obra es múltiple y erudita.

Entre los amigos argentinos recuerda a Victoria Ocampo, animadora de *Sur*; a Silvina, esposa de Adolfo Bioy Casares, el cual fué descubierto por Borges; y al poeta Ricardo Molinari, María Rosa Oliver, María Rosa Lida, etc. El ya fallecido Amado Alonso, con quien estuviera en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, comenzaba a enseñar filología en Buenos Aires, siendo después gran maestro en la filosofía del lenguaje, con inestimable provecho para las letras hispanas.

Otros recuerdos.

Miramos los retratos de don Alfonso. No existe uno pintado por Diego Rivera. ¿Es que no son amigos?

—Con Diego Rivera guardo antigua amistad, desde sus comienzos en México, desde los días de la *Savia Moderna*, en que se agrupaban Gómez Robelo, Cravito, etc. Diego era amigo del grupo. Una beca del gobernador Dehesa (Veracruz), le permitió trasladarse a París. Pero, en cierto momento, debido a los cambios revolucionarios, cesó la beca. Diego se quedó en difícil situación. Años después José Vasconcelos logró reanudarle la pensión, trasladándose a Italia para que estudiara el Renacimiento y al fin volviera a México. Diego me presentó en París, a Ilia Ehrenburg. De gran imaginación y perspicaz, interrumpía los razonamientos de los contertulios para adelantar las conclusiones que aún no habían sido expuestas por el interesado. Diego ejercía evidente influencia sobre Ehrenburg, cuando éste escribía su *Julio Jureño*...

Diego Rivera es tres años mayor que don Alfonso. En los días de la *Savia Moderna*, éste era el "Benjamín", hasta que ingresó en el grupo Julio Torri, un mes menor que don Alfonso.

Los años de París le traen el recuerdo de la primera esposa del pintor Rivera. Angelina Beloff, finlandesa de origen, pintora excelente que al fin se radicó en México, cuya nacionalidad ha adoptado. Don Alfonso nos muestra grabados, tintas, óleos de esta artista, primera compañera de Rivera en las horas difíciles.

Política y creación.

—Don Alfonso —preguntamos—, ¿Ha sido usted hombre de partido? ¿Ha sido hombre de escuelas literarias, de cenáculos?

El maestro niega con un movimiento de cabeza. Contesta reposado:

—He servido a mi patria, no he servi-

do a banderías de tránsito, fugaces en la vida de los pueblos. Y he procurado hacerlo lo mejor posible y honrando la investidura que se me otorgó.

Hace una pausa.

—Esto mismo explica mi desapego por filiaciones literarias. Interesado en el estudio, me desintereso de las capillas. Esta conducta es temperamental. Si me la hubiese propuesto racionalmente, no lo hubiera logrado. Mi curiosidad de escritor y estudioso está más allá de esas facciones.

Pero esto no quiere decir que don Alfonso Reyes ignore la política, como no ignora escuelas y modas literarias. Quiere decir que el humanista Alfonso Reyes ha vivido más profundamente; los asuntos y problemas que le ocuparon son de

los calificados esenciales y permanentes.

Hemos privado de dos largas horas a don Alfonso. Nos despedimos. Al salir, nos llama la atención un bello retrato de la señora de Reyes pintado por Portinari, el gran artista brasileño a quien don Alfonso impulsó y ayudó fraternalmente hacia 1923, en Río. En el lienzo central del muro interior de la gran estancia vemos un escudo en bronce. No, no es un escudo, es el ingenuo y bello apunte con que don Alfonso distingue su papel de carta y aún le sirve de *exlibris*. Don Alfonso complace nuestra curiosidad.

—El grabado es una sorpresa que me dió mi esposa. Sí, mandó hacerlo copiado de mi apunte de *Monterrey*, mi Correo Literario.

C E Z A N N E

Por Paul WESTHEIM

C EZANNE es un conocimiento y una enseñanza.

El conocimiento de lo que es la creación artística. La enseñanza de que los medios expresivos de que dispone el pintor: la superficie pictórica, el color, los contrastes colorísticos, son elementos funcionales, que el artista debe aprovechar para construir esa unidad óptica y espacial que es el cuadro. Para Cézanne, como para Giotto, Miguel Angel, El Tintoreto, El Greco, la obra de arte es una vivencia espiritual a que llegamos al través de los sentidos. Para él, como para todos aquellos maestros, la realidad no es el objeto en sí, sino la transmutación del objeto en forma plástica, la transmutación de la percepción óptica en conocimiento espiritual. El hombre es capaz de tal conocimiento gracias a una propiedad que lo distingue de todos los demás seres: su espiritualidad. El medio de que se sirve el artista en aquel proceso de transmutación, es la forma; lo que tiene que decir en lo artístico y en lo espiritual,



Autorretrato



Naturaleza muerta

sólo lo puede expresar por la forma. No existe obra de arte que no esté hecha con formas y valores formales. No hablo de esos cuadros que se fabrican día por día y que en el mejor caso se convierten en una mancha simpática —o fea las más veces— en la pared. Hablo de la creación artística.

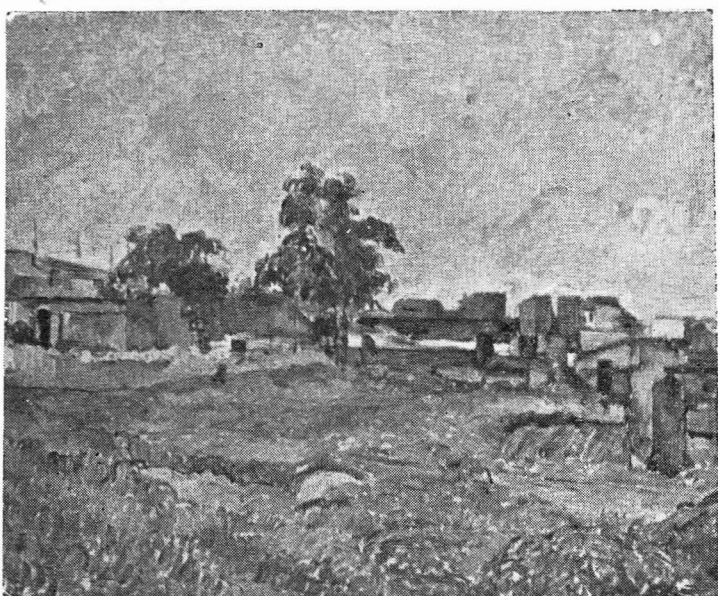
El hombre, para comunicarse con sus prójimos, se ha creado el lenguaje, la palabra. La palabra designa las cosas, es decir es un signo, un signo abstracto, que, al ser pronunciado, evoca en nuestra mente la imagen de determinado objeto. La palabra ocupa así el lugar de la realidad, se constituye ella misma en realidad, a través de la cual comprendemos las representaciones que quiere transmitir el que habla o el que escribe. También la pintura es un lenguaje. Sustituye las realidades por signos, signos plásticos, o sea formas.

El problema de toda creación artística, no importa lo que se represente, no im-

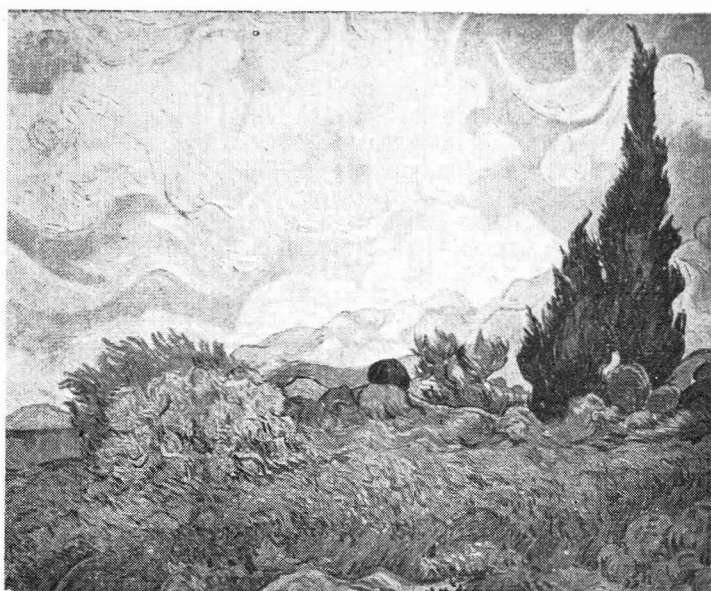
Les muestro una de las naturalezas muertas de Cézanne. Una mesa con una taza, una concha, un florero, un limón. El mantel cae en pliegues que forman en el primer plano tres zonas blancas. Al fondo un reloj. Unos cuantos colores: el amarillo del limón, en la concha una raya de bermellón y algunas manchas verdosas, el negro del reloj y el blanco del mantel. Colores apenas suficientes para caracterizar los objetos; colores empleados sobre todo para desplegar un ritmo cromático y organizar con él la unidad colorística de la superficie. Un conjunto extraordinariamente discreto, sin un solo acento fuerte. Los colores, todos ellos apagados, están referidos al gris blanquecino y al blanco azulado del mantel, cuyas amplias superficies constituyen el elemento dominante en esta composición.

Uno de los paisajes de Cézanne llamado "L'Estaque", muestra una aldea del sur de Francia, tierra de sol deslumbrante, de vigorosos contrastes de luz y som-

tica del pintor. Casi no pinta otra cosa. Ocasionalmente algunos retratos, sobre todo su autorretrato y una y otra vez la efigie de su mujer. En sus comienzos crea un corto número de cuadros que narran algo: un asesinato, un bajá en medio de su harén, etc. Pronto abandona este terreno. Se pone a pintar las cosas más sencillas, más cotidianas, más intrascendentes. Sujetos vistos a millares, pintados a millares. Temas que como tales no tienen significación. Temas que por carecer de un interés extraartístico no desvían la atención de lo que para él es lo esencial: la creación artística. Lo revolucionario en Cézanne —y subrayo la palabra "revolucionario", pues Cézanne es uno de los grandes revolucionarios espirituales en el desarrollo de la historia del arte—, lo revolucionario en Cézanne, decía yo, es su esfuerzo por convertir la experiencia artística de nuevo en lo que había sido en las grandes épocas del arte y que volverá a ser en las grandes épocas ar-



Un paisaje de Cézanne



Un paisaje de Van Gogh

porta qué ideología se quiera interpretar, es el desarrollo de un lenguaje formal que llegue a la vez a los sentidos y a la conciencia. No es suficiente trasladar a la superficie pictórica la forma natural, así como el sonido natural todavía no es música.

La realidad es múltiple, tiene infinitas facetas y aspectos. Cada uno la interpretará en forma distinta, según su capacidad de percepción. En la obra de arte ya no hay vaguedad, ni pluralidad de aspectos y facetas. Crear una obra de arte es dar sentido, dar un solo sentido a alguna realidad. La vivencia que inspiró al artista a crear su obra, esa misma vivencia debe convertirse en vivencia del espectador. Cézanne llama esto "realizar". Por lo menos creo yo que éste es el verdadero sentido de aquella enigmática palabra "realizar" que emplea tan a menudo.

"Todo lo que vemos —escribe Cézanne— se dispersa, se volatiliza. La naturaleza es siempre la misma, pero nada queda de ella, nada queda de los fenómenos que percibimos. Es nuestro arte lo que da duración a la naturaleza, a todos sus elementos y a todos sus cambios".

Clive Bell, conocido escritor inglés, ha dicho que el arte de Cézanne es "un nuevo continente de la forma".

¿Por qué?

Este será el tema de nuestra charla.

bra. Un trozo de la naturaleza visto objetivamente. Esta objetividad de Cézanne y su esfuerzo por lograrse resaltan aún más claramente al contemplar un cuadro de Van Gogh, que representa un paisaje de Arlés no lejos de la tierra de Cézanne. Van Gogh proyecta a la naturaleza su temperamento apasionado, ese éxtasis suyo, que convierte los cipreses en llamara-da, que hace ondular las mieses como un mar azotado por el huracán. Van Gogh dramatiza a la naturaleza. Lo que él representa ya no es propiamente el paisaje, sino la pasión que alienta en su propia alma, su mística entrega a la naturaleza, el fuego que brota de él y se vuelve expresión. Cézanne, en cambio, es el observador frío y consciente. No se deja arrebatar por el impulso. Registra los hechos y construye pausadamente una superficie, contraponiendo raya a raya, color a color, masa a masa. También en la obra de Cézanne la naturaleza aparece transformada, pero lo que la transforma es la conciencia ordenadora. Para él la vivencia no es la emoción ante la naturaleza, ni tampoco la naturaleza como proyección y reflejo de su propio sentimiento. Su vivencia es la creación artística, la organización de una unidad plástica mediante los recursos pictóricos.

Recordemos la serie de las "Bañistas". Y con esto ya conocemos toda la temá-

tísticas del porvenir: en experiencia del espíritu.

Los problemas que lo ocupan, que no dejan de atormentarlo durante toda su larga vida de pintor de sesenta y siete años son:

1) La unidad de la composición pictórica; la estructuración del espacio pictórico mediante colores, masas de colores y contrastes de colores.

2) El valor funcional de los medios de expresión.

3) La identidad de la realidad natural y la realidad pictórica.

Les puedo mostrar en un ejemplo de qué manera transformaba Cézanne la naturaleza. Vemos un cuadro suyo, el "Mont Sainte Victoire", cerca de Aix, que ha pintado a menudo. Y abajo la fotografía del paisaje original, hecha por el pintor norteamericano Earle Lorrain, que publicó un libro titulado "Cézannes Composition". La primera impresión, al comparar estas dos imágenes, es: "¡Caramba, qué poco expresiva es la naturaleza y qué caótica! ¡Qué claro, intenso, grande es el cuadro de Cézanne!" ¡Mucho más grande por su estructura, su unidad que la naturaleza! Esta, tal como se le presenta, no le basta a Cézanne. La transforma, la organiza. En la fotografía se ve entre las rocas un negro profundo, que parece un hueco y destruye la unidad del conjunto,



Bañistas

Cézanne lo elimina. Cierra la línea de las rocas, colocando en ese lugar un peñasco que está sombreado un poco, sólo un poquito en comparación con las rocas a la derecha y a la izquierda. Sobre el peñasco a la derecha la fotografía registra una hilera de árboles, toda una confusión de rayas delgadas. Este caos queda suprimido en el cuadro. El tronco y las ramas deshojadas de uno de los árboles entran en el hueco. Cézanne traslada aquel árbol más hacia la orilla del cuadro. Allí se convierte en bambalina que se alza a través del lienzo y como masa pesada, le confiere profundidad. Es decir, hace que las montañas y el cielo parezcan más corpóreos, más espaciales. Los árboles del lado opuesto, otro revoltijo anárquico, por el cual se transparenta la claridad del cielo, forman una masa verde, pesada y unida, desde la cual surge la montaña, se eleva con dinámico empuje hacia arriba, mientras que en la fotografía la cumbre de la montaña da la impresión de hundirse. En la naturaleza, la montaña aparece aplastada; en la obra de arte es grande, grandiosa. Con mucha razón Cézanne pudo decir que re-creaba la naturaleza. O para usar otra de sus palabras: "la natu-

raleza se piensa dentro de mí." Rainer Maria Rilke, el gran poeta lírico austriaco, dijo en cierta ocasión ante uno de esos cuadros del Mont Sainte Victoire: "Desde Moisés nadie ha visto así una montaña y Moisés, para ver tan grandes las montañas, tuvo el pretexto de Jehová. Este viejo en cambio no tiene ninguna excusa."

Contemplemos el primer plano. En la naturaleza aparecen a la derecha sombras pesadas, a la izquierda un matorral, encima de él, planas como una pared, dos rocas. Miremos ahora la disposición colorística del cuadro. Cézanne coloca delante del muro de piedra una cinta homogénea de árboles, cuyo verde frío y fuerte produce un contraste impresionante con el anaranjado de las partes rocosas, preparando así el vigor del macizo de montañas al fondo. Este contraste de colores cálidos y fríos: amarillo, anaranjado y verde se repite a través de todo el cuadro, en el conjunto y en los pequeños detalles. Con él Cézanne crea movimiento en profundidad, dinamismo espacial.

He aquí uno de los problemas fundamentales por cuya solución Cézanne se esfuerza ardua y constantemente. Des-

arrollar movimiento dentro del espacio pictórico, que tiene estructura estática, equilibrio armónico. No reproducir una escena movida, como lo hacen los artistas académicos al representar una batalla turbulenta, sino crear movimiento espacial dentro de la superficie pictórica. Mediante el desarrollo de contrastes colorísticos se crea una fluencia constante, un movimiento hacia atrás y hacia adelante, que a diferencia de la reproducción del movimiento corpóreo es movimiento formal. De Van Gogh dije hace un rato que dramatiza la naturaleza; Cézanne dramatiza el proceso creador.

Para desenvolver profundidad espacial en la superficie de las dimensiones la pintura europea inventó en el siglo xv la perspectiva. Cézanne procura librarse de la representación de los objetos en perspectiva, que destruye la superficie pictórica y la convierte en una especie de escenario en que penetra la mirada del espectador. El recurso que aprovecha aquel invento renacentista, es la línea; la línea que guía la mirada hacia un punto supuesto detrás de la superficie pictórica. Cézanne, excelente observador que es, descubre que en la realidad no percibimos las líneas; que la línea es una ficción a que recurren los artistas para conferir mayor claridad a la representación. Dice, en una conversación con el pintor Lévy: "Una forma existe tan sólo gracias a las formas contiguas." El ojo percibe masas y colores. El contraste de luces y sombras con que suele trabajar la pintura es igualmente un recurso artificial. El pintor tiene, para expresarse, una sola cosa: el color. El color no sólo sirve para caracterizar el objeto, no sólo indica que una falda es azul o roja; el color es también y ante todo un elemento funcional. La extensión de una masa de color, su contraste con las otras masas de color a que se halla contrapuesta, determinan su valor para la composición de la superficie. El color cálido, como se expresan los pintores, es decir, amarillo y rojo, color de la sangre, de la vida, aproxima el objeto al ojo; el color frío, azul, verde, blanco, lo aleja. El color cálido le da pesadez, el frío le confiere ligereza y transparencia. Por medio de la contraposición de colores cálidos y fríos, como lo hemos visto en el cuadro del Mont Sainte Victoire, se desarrolla una representación en perspectiva que corresponde a la condición natural de nuestra capacidad visual. Los cuerpos que se despliegan en el espacio —y ésta es la única cuestión interesante para el artista, que no sea "un servil copista de la naturaleza", como obra suya—, se estructuran con ciertos elementos básicos, de que tiene que partir el pintor. Dos años antes de morir, Cézanne escribe una carta al pintor Emile Bernard, carta que se ha hecho célebre porque es compendio y suma de sus conocimientos. Dice: "Permítame que le repita lo que ya le he dicho aquí: A la naturaleza hay que tratarla partiendo del cilindro, de la esfera y del cono, para que cada lado de un objeto, o de una superficie conduzca a un centro. Entonces las líneas paralelas al horizonte dan la extensión horizontal de un trozo de la naturaleza o, si usted lo prefiere, de un trozo del espectáculo que el Pater omnipotens aeternae Deus extiende delante de nuestros ojos. Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad. Es cierto que la naturaleza es para nosotros



Mont Sainte Victoire

los hombres más profundidad que superficie horizontal y de ahí la necesidad de mezclar en nuestras vibraciones luminosas reproducidas por los tonos rojos y amarillos, una cantidad suficiente de tonos azules, para alcanzar el efecto de la atmósfera."

Veamos una representación diferente del Mont Sainte Victoire. Diferente no sólo en cuanto al punto de vista desde el cual se pintó, diferente sobre todo en lo que concierne a la estructura plástica. Nos preguntamos: ¿Qué es lo que determinó a Cézanne a crear este cuadro del Mont Sainte Victoire tan por completo distinto del otro? Evidentemente —y esta es la única respuesta que puede tener esa pregunta—, para crear con otros recursos plásticos una unidad pictórica nueva y disímil. El árbol que vemos a la izquierda en el primer término, representa la vertical, es decir, indica la profundidad: un enorme espacio articulado por una sucesión de líneas horizontales, que aparecen y desaparecen y vuelven a surgir luego en otro lugar, en una superficie más alejada, por ejemplo, en el puente que vemos a la derecha. Podríamos decir que se trata de ir penetrando en aquel espacio hasta donde las líneas horizontales se amontonan formando una masa vertical: las dos colinas del fondo. Y este movimiento en profundidad lo hacen suyo las ramas de los árboles, que se extienden sobre todo el horizonte en un ritmo dinámico netamente barroco. Recordemos que el punto de partida para el joven Cézanne fué el arte barroco. Admiraba al Tintoretto y copió al Greco. Por lo demás, Cézanne fué, más allá de las fronteras de España, el primero en redescubrir al Greco.

Cézanne no se da por satisfecho con la mezcla de los tonos, con la adición de tonos azules a los tonos rojos de la que habla en su carta. A fin de evitar que el color destruya la superficie, lo emplea no para modelar el objeto sino como elemento creador de espacio, como valor funcional de la superficie pictórica. Colocando un segmento de superficie contra otro, desarrolla el movimiento en profundidad y al mismo tiempo lo retarda para impedir que el conjunto se vuelva demasiado plano y para no caer en un decorativismo privado de vida espacial. Lo que actúa en la obra de Cézanne es ese "sens constructif" de los franceses, esa disciplina de la creación artística que toma como modelo al arte clásico de Italia —pensemos en Poussin, en Chardin, en Ingres— y que en Francia se ha apreciado siempre como una gran cualidad.

Ya un poco familiarizados con las bases teóricas del arte de Cézanne, contemplemos ahora ese otro cuadro suyo "Los jugadores de naipes", conservado en París, en el Louvre. Tenemos aquí la típica composición clásica: un eje central, fuertemente acentuado por la botella de vino. Es casi simétrica la disposición de las dos figuras a la derecha y a la izquierda de ésta. Los ángulos que los brazos forman adelante, son más o menos iguales. Los dos cuerpos están dispuestos en un plano paralelo a la arista de la mesa en primer término y al respaldo del sofá al fondo. Así surgen tres zonas, que son cortadas por las masas, de tendencia vertical, de los dos cuerpos. Estas dos verticales tienen que cumplir la misma función óptica que le tocaba en el cuadro del Mont Sainte Victoire al árbol del primer plano.

Unen entre ellas las tres zonas y, lo que es lo esencial, hacen que ya no estén una encima de la otra, sino una detrás de la otra, es decir, de nuevo se produce un movimiento en profundidad. El colorido del cuadro sirve a la misma estrategia estructural. En la indumentaria de los hombres notamos como colores un verde grisáceo, un gris que tira a un moreno rojizo y un poco de blanco. El blanco de los cuellos, también la pipa blanca de barro y las superficies blancas de los naipes. Son pues, exclusivamente colores fríos, que según la observación óptica de Cézanne alejan al objeto representado del ojo, en dirección de profundidad. Las superficies horizontales, o sea la arista de la mesa y el forro de felpa del sofá están pintados en colores cálidos: color mamey y rojo. Por lo tanto estos planos tienden ópticamente hacia adelante y son empujados hacia atrás por la masa de los cuerpos. Otra vez, movimiento hacia adelante y hacia atrás; movimiento de unas masas contra otras; movimiento en profundidad que se vuelve movimiento espacial. Aquello que la pintura europea desde Mantegna y Leonardo procura lograr mediante la perspectiva, se alcanza aquí sin destruir el carácter de superficie de la superficie. La botella como tercera vertical dentro de esta composición hace que la pared del sofá retroceda aún más, se ve claramente cómo crea distancia entre mesa y sofá y confiere corporeidad a las figuras representadas como planas. Cé-

zanne escribe en otra carta a Bernard: "En el contacto con la naturaleza se educa el ojo. Mediante tanto ver y trabajar se vuelve concéntrico. Quiero decir con esto: en una naranja, una esfera, una cabeza existe un punto que es el más alto de todos y este punto más alto se encuentra siempre más cerca de nuestro ojo, a pesar del efecto extraordinariamente intenso de la luz y las sombras y a pesar de los efectos del color. Las orillas de los objetos se mueven hacia un punto central, que se halla a la altura de nuestro horizonte." El papel de este punto más alto, de cuya significación habla igualmente Corot, está aquí reservado a un requisito aparentemente insignificante: la botella con su corcho café claro. Una disposición muy meditada que sabe emplear conscientemente el efecto funcional de los valores óptico-plásticos.

Esto significa otra cosa más: El pintor incita al espectador, hace activo el ver del espectador. En la obra de Rafael o de Murillo se ofrece al contemplador una belleza preformada por el artista, captable inmediatamente para el ojo. Se exige de él tan sólo que la reciba o, expresándolo con una frase usual, "que se entregue a la obra de arte". Es más fuerte la exigencia que nos impone una obra de Cézanne. Con ayuda de las indicaciones formales que se le dan, el espectador tiene que transformar en emoción propia la emoción expresada por la obra. Es de-

(Pasa a la pág. 32)

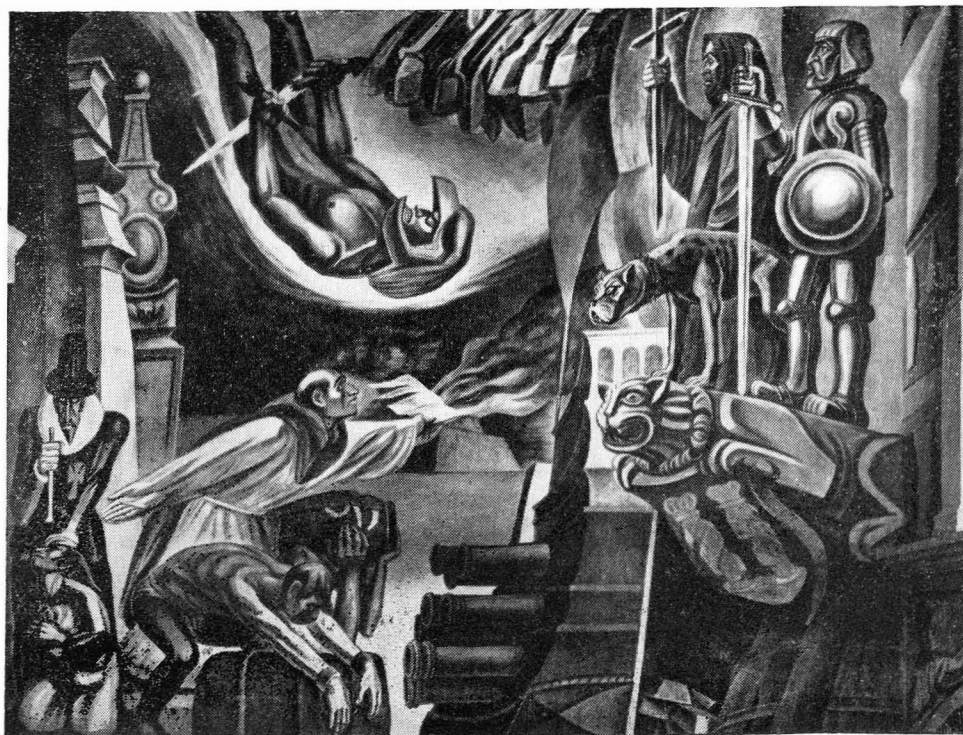
ARTES PLASTICAS

Por Jorge CRESPO DE LA SERNA

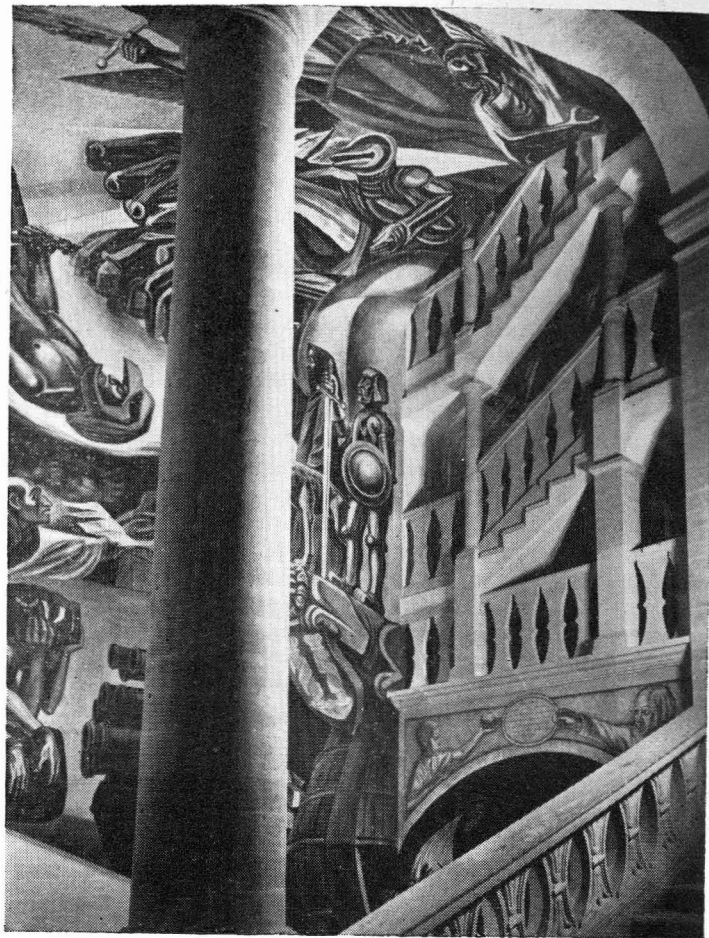
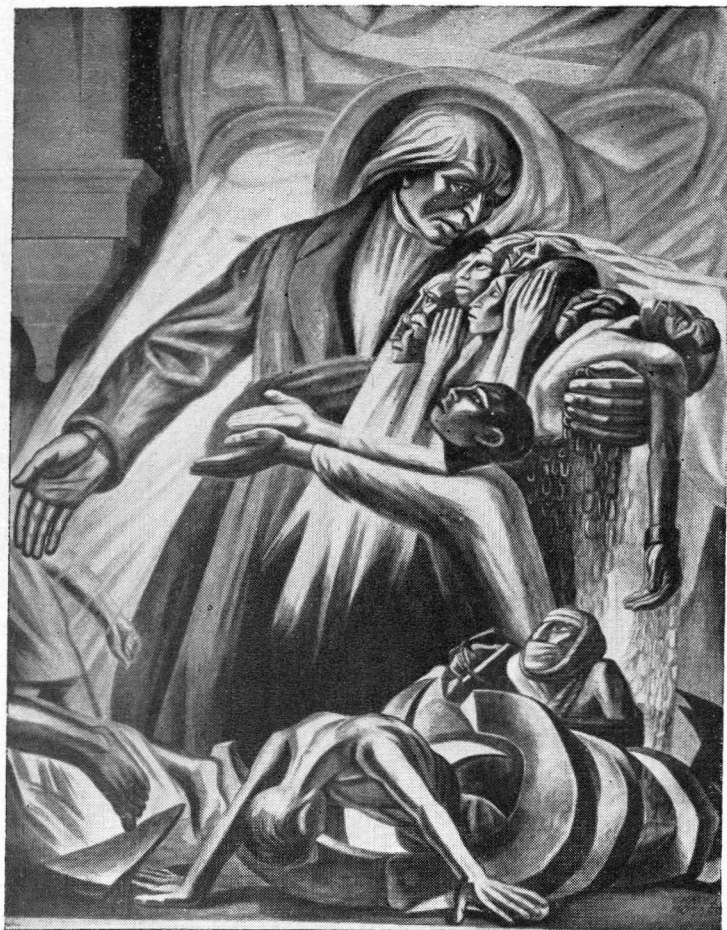
JOSE CHAVEZ MORADO EN LA ALHONDIGA DE GRANADITAS

GRAN problema para un pintor el recibir el encargo de una composición pictórica mural en un edificio como la Alhóndiga, cuyo sólo nombre evoca el período más dramático y culminante de nuestras guerras de independencia. José Chávez Morado

ha tenido la decisión y el ánimo indispensables para realizar tal empresa. Y la ha cumplido, con tal fervor y conocimiento de su noble oficio, que la obra puede y debe ser considerada, desde ahora, como suma perfecta de todo lo que sugiere y hace evocar este lugar, de tan emocionante historia. Su tono está en absoluta correspondencia con el espíritu, grave y austero, de la arquitectura del



J. Chávez Morado: Paño lateral del fresco en la Alhóndiga de Granaditas



Lienzo central del fresco de Chávez Morado y vista conjunto del mismo

edificio, y con las gestas que en él se desarrollaron. Es un tono heroico, de verdadera epopeya.

El hermoso fresco ha sido pintado en una de las dos escaleras —de dos tramos sencillos— que conducen a la parte alta del edificio de severas líneas neoclásicas, casi escurialescas, por así decir. Los arcos abovedados —como el del arranque de la escalera— los polígonos irregulares formados por la intersección de las diagonales de los dos tramos y sus correspondientes balaustradas —los paños de la pared central y los laterales; el techo de bóveda; y la partición efectuada por el eje de sostenimiento y dirección de las dos diagonales y el descanso de la escalera; así como las dos secciones de la bóveda, a que da lugar esta distribución simétrica, han sido aprovechados por el pintor en la organización rítmica, dinámica, de los diversos “momentos” históricos o simbólicos, con los que analiza y detalla, ampliándolo, el concepto central de la obra, o sea la “abolición de la esclavitud” por el Cura Hidalgo.

No ha representado al “iniciador” como al adalid que empuña la bandera y lanza el grito de guerra, sino como al padre que ha dedicado sus vigilias a la



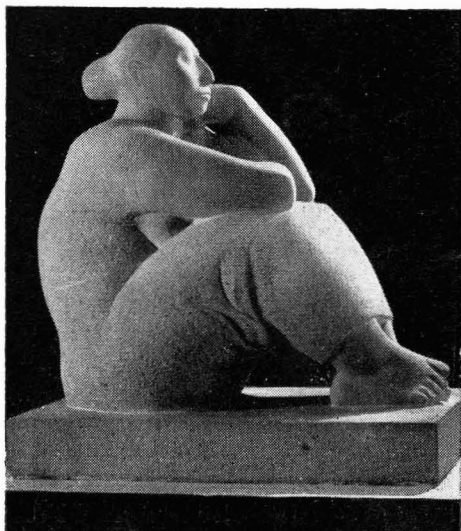
Sección del gran díptico central

educación del indio, y que siente en su propia carne, el hierro de las cadenas que aherrajan voluntades y domeñan justos anhelos. La figura concebida por Chávez Morado tiene un gran carácter de originalidad. Al interpretarla en su aspecto más importante acaso, la ha hecho más humana, y de un aliento más elevado que la connotación anecdótica que tradicionalmente le ha acompañado. Juzgo este Hidalgo comparable, con honor, con la estupenda versión de Orozco en el Palacio de Gobierno en Jalisco, y al cuadro de Alfredo Zalce, en que aparece el libertador en una vestidura blanca, con la dulzura y a la vez la energía de un profeta bíblico.

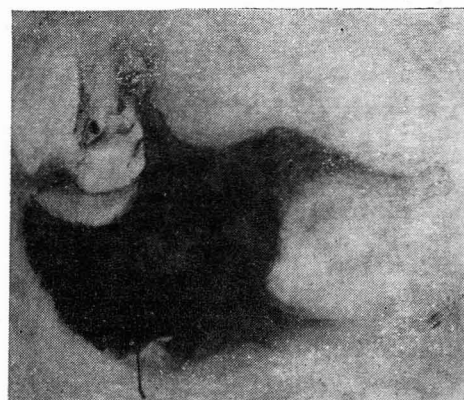
Está emplazada esta representación —tan elocuente y acertada— en el lienzo que se distingue al colocarse uno delante de los primeros peldaños de la escalera. Este lienzo y el correspondiente al fondo donde está el descanso y prosigue ésta, en su segundo tramo, forman ópticamente un verdadero díptico, cuyo eje divisorio estructural estaría reforzado por la confluencia de dos arcos superiores en altorrelieve, y por la proyección óptica de la columna-eje de toda la escalera. La figura de Hidalgo, en un gesto



F. Orlando, “Bodegón”



Zúñiga, “Mujer sentada”



J. Luis Cuevas, “Poseída”

paternal, se yergue entre un grupo de humildes parias que se acogen a sus brazos: unos en actitud suplicante y de suprema angustia, otros ya confortados con el contacto cálido y alentador del iluminado. En este grupo, de mucha fuerza emotiva, pueden observarse analogías formales con algunas figuras que rodean al Prometeo de Orozco, en la Universidad de Pomona, E. U. Estas influencias, menos obvias y ya muy bien asimiladas y transformadas, privan en otros ángulos de la magna composición; y demuestran afinidades y simpatías, que sin duda contribuyen mucho a realzar el valor del arte de Chávez Morado.

La otra sección del díptico es una continuación de la primera escena. Uno de los brazos de Hidalgo, extendido hacia la derecha (izquierda del espectador) sugiere la acción al magnífico grupo de gente insurgente que avanza con decisión y valentía hacia adelante. Tanto en el grupo de desamparados y maniatados como en éste de los esforzados guerreros improvisados del pueblo, hay que admirar, no sólo los rasgos somáticos que lo tipifican, sino como la acción está construida en una especie de abanico abierto, es decir: por un haz de diagonales que se van abriendo sobre un punto de incisión —a la izquierda— lo cual imprime gran dinamismo a la escena.

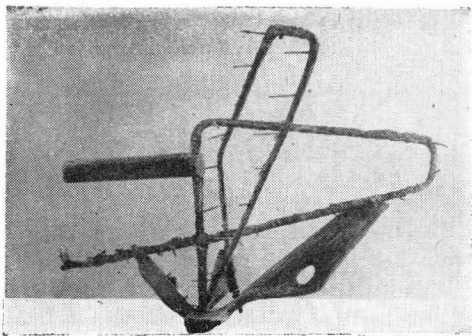
La figura de Hidalgo está en el centro del panel que he descrito. Sus brazos forman también diagonales. En la parte superior Chávez Morado ideó representar el movimiento de una campana echada a vuelo, en colores muy claros, luminosos, que evoca el simultaneísmo analítico de los futuristas. Esta concepción, al par que forma un verdadero halo en torno a la cabeza en perfil de Hidalgo, es un aporte semiabstracto que casa muy bien, junto con otros rasgos y símbolos de parecida naturaleza, con lo estrictamente figurativo de las distintas escenas, que, por otro lado, están hechas con el criterio simplificador, neorrealista, que caracteriza a la escuela mexicana de pintura.

A modo de preparación de ambos temas, a la entrada de la escalera, el pintor ha utilizado admirablemente los paños laterales y el ancho arco situados en primer término, para poner en ellos dos antecedentes, o sea el grupo de mineros de la época colonial, en acto de subir y bajar por el boquete de una mina, y el grupo dramático de esclavos negros, puestos en cepos, que gimen su miseria en lo más hondo de la bodega de una carabela.

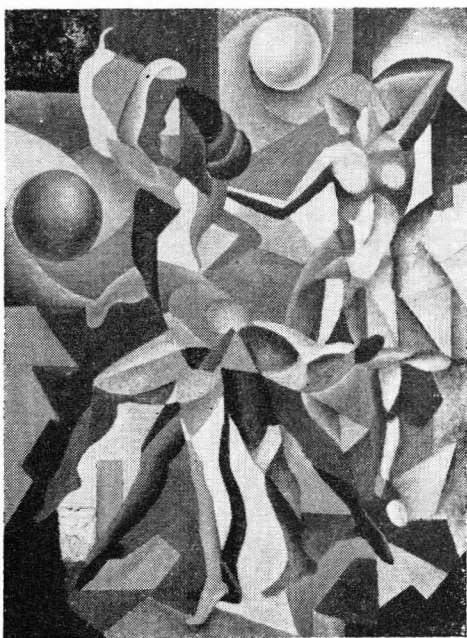
La bóveda y los lados del gran cubo, al que se accede inmediatamente, están pintados con escenas de la acción conquistadora, por una parte, y el derrumbe lógico de todo el aparato dominador, en la otra parte. Es realmente una excelente síntesis histórica llevada a cabo por medio de imágenes reales conocidas: El Aguila que cae (Cuauhtémoc), Cortés, el Padre Las Casas, el misionero, los encomenderos, la sección transversal de una carabela realizada en parte para mostrar sus entrañas en la trama de cuaderñas y sollados. El legendario Pípila—o símbolo que evocan los orígenes de México, las vicisitudes de los años de conquista y vasallaje, los guerreros a caballo cuyas armaduras y yelmos también recuerdan escenas del Hospicio de Guadalupe; la muchedumbre momificada de los dominadores cuyo destino "está escrito"; el militar español en forma de

esqueleto, que se bate ya a la desesperada, con la espada rota; y dominando todo un cielo cárdeno en que vuelan desatentados muchos vampiros y, antes, aquel en que se enfrentan signos mágicos, agoreros, de ambas fuerzas.

No hay acumulación de figuras. Lo necesario. Y naturalmente, el efecto general es el de un conjunto armónico, de un colorido ajustado al ambiente y al carácter trágico y vívido del tema. Dominan colores de tierras: ocre, grises, negros, blancos oxidados, algunos verdes grisáceos, y ese tono como de sangre coagulada, que da el violeta de Marte. Guanajuato, ciudad de ensueño y de leyenda, ha inspirado en mucha parte esta paleta cálida en que, como apuntaba ya Cardoza y Aragón, se reconocen los tonos y los matices del paisaje local, tanto rústico como urbano.



Geles Cabrera, "Escultura abstracta"



López Soriano, "Aptitudes en ballet"



Martínez Arteché, "Descanso"

Chávez Morado ha logrado, además, cohesionar el simbolismo patriótico, humano, y universal, de su tema motor, con alusiones inteligentes a la persistencia de ciertos fenómenos o su analogía, en el tiempo. Esto es lo que significa el joven guerrero indio que en uno de los paños del disco central empuña una bandera roja ("charitas" fervorosa de todas las épocas); los yelmos de los caballeros armados que recuerdan la película "Alexander Newsky", con el signo de los guerreros teutones, antecesores del nazismo (espíritu de implacabilidad e injusticia); los miserables conformistas mestizos —los "colaboracionistas"— durante el régimen español (que no son únicamente de entonces); los inquisidores que equivocadamente parecen unos ku-klux-klanés; el minero indio sepultado que da nacimiento a veneros de riqueza con esa muerte aparente y ese haz de rayos que, como en el "Milagro de Milán", cae de una pobre claraboya sobre las cuerpos "divinamente humanos" de los esclavos negros.

La pintura es de una gran coherencia y fuerza. Está hecha con soltura, con un admirable dibujo; y el artista ha logrado obtener una materia fina y transparente (usó el *fresco buono*, ya legendario en nuestro mural) que imprime luminosidad vibratoria a los tonos y con-

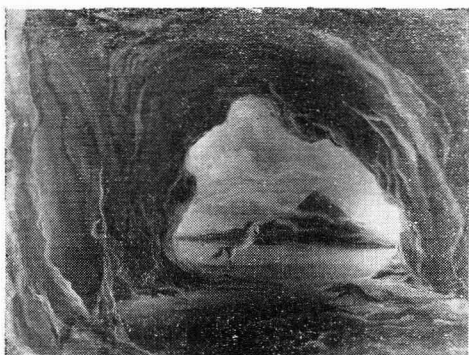


Michel, "Pastor de Michoacán"

trastes de sus propios valores. Desde el punto de vista de la técnica es un fresco de primerísima calidad. Chávez Morado se ha superado en él ostensiblemente, a pesar de la bondad profesional de sus otras obras murales en la Ciudad Universitaria y en la casa "Ciba". Tardó más o menos un año en llevarlo a término. Cubrir doscientos metros cuadrados en total no es tarea fácil, ni mucho menos, tampoco resolver lo que podría llamarse —en lenguaje de alarife— el "partido" de la dimensión y estructura del lugar designado para hacer la pintura. Puede estar satisfecho del resultado que no vacilo en declarar magnífico. Sus ejercicios y su desvelo han valido la pena, pues en realidad le dan ya carta de naturaleza —hasta ahora apenas parcial y aproximada— entre los mejores pintores muralistas de nuestro "movimiento" plástico.

Como complemento de este somero ensayo de interpretación del fresco señalo algunos hitos de emotiva fuerza y sabia plasmación que se destacan del conjunto, por su sustantivación. Además del Hidalgo: el bello cuerpo desnudo del minero, al que ya aludí; el misionero de mirada ardiente que está al lado de Cortés, en el puente de la carabela; la figura enérgica del Padre Las Casas, en actitud de reto y protección; el Cuauhtémoc; el joven que extiende las manos cabe el cuerpo del Libertador; el otro

que enarbola la bandera encima del grupo de insurgentes; la primera figura de estos; la madre indígena y el niño, en grupo patético con el feroz encomendero que la marca a ella con un hierro candente, como en el fresco del Palacio Nacional, de Diego Rivera; y el general español derrotado, que recuerda una etapa de fantasía popular del propio Chávez Morado. En cambio, y no obstante estar bien construido no tiene igual calidad el Pípila, por el sitio en que está colocado; y el grupo de figuras simbólicas de la primera bóveda tampoco. Resulta un tanto aglomerado, y mueve a confusión en el espectador. Este sector que se extiende hasta la parte superior del panel central (el de Hidalgo) tiene, de todos modos, aciertos en colorido y en algunas formas, como la que representa el principio de la vida y la muerte en la teogonía precolombina (Nahui-Olin), hermoso motivo decorativo y luminoso. La integración de la media sección transversal de una carabela con las graciosas balastradas de una escalerilla superior subsidiaria, que conduce a la azotea, es perfecta, pues esta estructura de piedra clara semeja el castillo de popa de la nave. El balance de los aciertos rotundos y las pequeñas deficiencias resulta satisfactorio por todos conceptos, pues solamente un espíritu exigente y

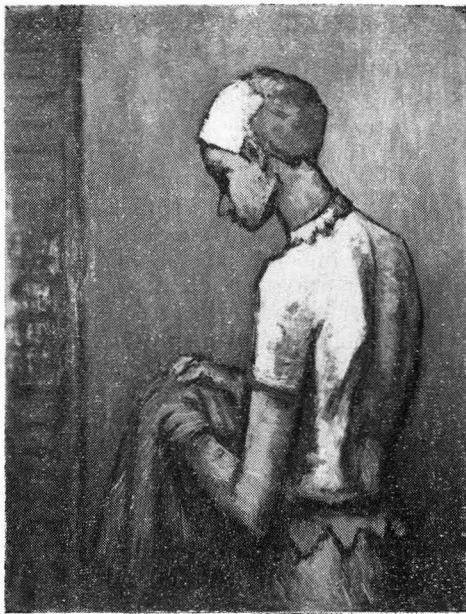


Alanís, "Hueco en la montaña"

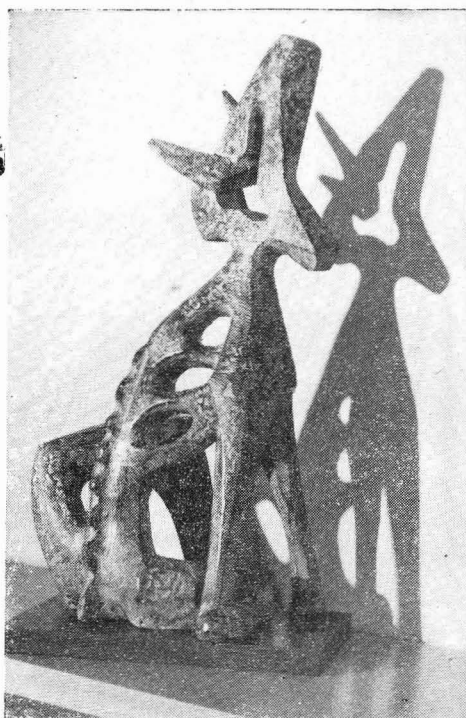
bien intencionado a la vez o por eso mismo, será quien pueda rastrear tales distingos.

BREVES INFORMACIONES

En el Salón de la Plástica Mexicana se han celebrado las siguientes exposiciones: de *Fanny Rabel*, exquisita y fina intérprete de la niñez y de la dulcedumbre silenciosa y humilde del pueblo mexicano, con un gran sentido de lo esencial, saturado de gran ternura; de *Francisco Vázquez*, grabador, poseedor de un buen oficio y de mucho carácter decorativo; de un grupo de escultores que pomposamente se titula "Salón", y que tiene algunos hallazgos, como el del "Gamo" de *Guillermo Tous-saint*, y algunas piezas de *Francisco Zúñiga*, *Arenas Betancourt*, *Ignacio Asúnsolo*, *Germán Cueto*, *Geles Cabrera*, y *Fidencio y Rosa Castillo*. (Señalo la incidencia de un tema ya muy manido: el de representar la mujer indígena en varias posiciones: sobre todo la yucateca vista con ojos de turista vernáculo —descubridor de América— que ya va siendo un manierismo, por no decir un academismo, bastante pobre); la magnífica de dibujos de *José Clemente Orozco*, una de las mejores que se han podido admirar de él, y que nos demuestra su gran estro mágico y su maestría de mano, en la representación despiadada del hombre,



Rodríguez Luna, "Saltimbanqui"



Giménez Botey, "Perro aullando"



Dibujo de José Clemente Orozco

visto preferentemente en sus defectos y sus desorbitancias.

En la galería de Arte Mexicano ha expuesto unas "manchas" con temas directos del paisaje mexicano, *Tamigi Kitagawa*. Al propio tiempo se exhibían estampas coloreadas, finísimas, del pintor japonés *Sharaku*. A estas dos exhibiciones ha sucedido la de *Antonio Rodríguez Luna*, el pintor de "lo melancólico"; de un intimismo que no sólo se advierte en lo liminar de las cosas, sino en lo que ellas dejan entrever; imbuído de un patetismo manso y callado de aceptación

(¿existencialista?, tal vez, sin proponérselo) de la realidad que le rodea y la realidad que evoca su innegables espíritu nostálgico...

Y ya que se ha hablado arriba del Japón bueno es hacer constar aquí el buen éxito logrado por esa especie de avanzada que organizaron Inés Amor, Kitagawa y el periódico "Mainichi", de Tokio, y más tarde la gran exposición enviada por el INBA (sobre la cual habrá de ampliar este comentario). Ambos hechos han despertado un interés enorme en la gran nación oriental. La munificencia con que cooperaron a estas empresas, el lujo de los catálogos, carteles y demás demostraciones, en torno a ellas, son signo fehaciente de la curiosidad cultural que anima a tal pueblo.

En la galería Romano ha habido una exposición-homenaje al pintor *Gilberto Chávez*, cuyos cuadros "impresionistas" del paisaje mexicano tienen poesía triste muy subjetiva, que no es precisamente la copia mecánica del dato real. Allí mismo un joven, *Carlos López Soriano*, se presenta por vez primera en público. Es buen dibujante y cura bien de la técnica. En cuestión de tema anda aún un poco extraviado, lo cual es natural. Su pintura parece obra de un aficionado con eso que llaman "dotes". Es posible que tenga más tarde un desarrollo normal y satisfactorio.

Hubo un severo y sentido homenaje a la memoria de *José Moreno Villa*, en el Ateneo Español de México, con el que coincidió una exposición de sus pinturas. El fino y penetrante escritor y crítico de arte sabía manejar bien el pincel. Y tenía una gracia y una intención que están patentes en muchas de sus telas. Buen retratista, su fantasía se despliega con inusitada facilidad en escenas mil, de mucha luminosidad y excelente factura. Ha sido un regalo volver a ver estas obras, en que sigue vivo un gran espíritu.

El pintor belga residente entre nosotros, *Charles Michel*, abrió su casa, días pasados, para enseñar sus pinturas y además otros aspectos de su proteica curiosidad y habilidad. Al lado de su arte pictórico, basado en una especie de intención preciosista que lleva hacia lo eminentemente decorativo y efectista, nos mostró piezas deslumbrantes de esmaltes en bajo y alto relieve, de muy buen gusto; así como modelos hechos a escala, de barcos antiguos, principalmente. Su armonía corre parejas, en punto a buena técnica, con su pintura...

Otra exposición colectiva ha tenido lugar en la galería "Proteo". La de *Enrique Climent*, *Felipe Orlando*, *Matías Goerjtz*, *Giménez Botey* y *José Luis Cuevas*. El primero presenta algunos cuadros en que se advierte su inquietud por ir descubriendo caminos, por lo cual tienen carácter muy distinto, unos de otros, aún cuando tengan esa habilidad de oficio, ese sentido del color, y ese sentido decorativo y de cierta poesía que sus formas suscitan en el espectador. Sus esmaltes son muy interesantes. El segundo está representado por sus alucinantes cuadros intimistas que son un pretexto para una organización única del color y la forma en juegos de una luz viva y potente, sabiamente administrada. No cansan las obras de Orlando, pero ante estas últimas he comenzado a preguntarme si soy yo quién mira en ellas una uniformidad un tanto "manierista", o si en realidad así es...



E L C I N E

Por Carlos VALDES

LA TORRE DE BABEL

TUVE oportunidad de ver dos versiones de un mismo argumento: *La torre de Nesle*. Comparando ambas películas llegué a la conclusión de que el cine cada vez se aparta más de su esencia. La segunda no fué mejor que la primera, ni registró ningún progreso artístico, sino que se extravió en el camino de las palabras, apartándose aún más que su antecesora de los medios propios de la expresión cinematográfica: el movimiento y la música auxiliar. La primera cinta se produjo no mucho después de que el cine había traspasado el umbral del silencio; pero en esa época ya existía un estado de confusión de materiales expresivos, en la que como hoy se pedían prestados asuntos a la literatura. La segunda presentó dos mejoras aparentes: vistió y afeitó a los actores al gusto de nuestro tiempo; iluminó de colores el escenario. Ambas características no son un progreso verdadero, porque vestuario y color son detalles secundarios.

El cine mudo comenzaba a encontrar sus propios medios expresivos cuando el descubrimiento del sistema sonoro vino a sumirlo en una Babel de palabras. Si esto permitió que al elemento móvil de la fotografía se sumara la música como complemento poderoso, en cambio la mayoría de los críticos confirmaron su opinión de que el cine no era sino teatro fotografiado. Desde tiempo del cine mudo existieron defensores de criterios opuestos; unos pensaban que el cine era un vástago de la literatura, tal vez despistados por los letrados que aparecían en la pantalla, como la leyenda que ponen los niños al pie de sus dibujos; otros defendían la independencia del cine como un arte completamente nuevo, con medios propios de expresión. Hoy la disputa sigue en pie.

Ha habido, entre los dos extremos, los más variados criterios conciliadores. Pero Leonard Hacker fué uno de los más irreconciliables enemigos de la palabra. Proclamó a la fotografía instantánea como instrumento estético independiente del diálogo. Observa en su *Cinematic design*: "La pantomima, a la inversa del diálogo, es siempre un medio más excelso. Aun en el tablado los momentos más efectivos son aquellos en los que el silencio prevalece, cuando en el gesto de una mano u otro movimiento corporal reside el significado de toda la situación dramática. El silencio es más elocuente que

las palabras; pero al mismo tiempo es más difícil de llevarse a cabo con categoría estética". No creo que la palabra, a pesar de no ser un medio esencialmente cinematográfico, pueda o deba ser suprimida, sino que la cuestión reside en usarla de una manera apropiada.

El abuso del diálogo, copiado del teatro, con fines literarios, es en verdad indigno y contrario al espíritu de la cinematografía. Un bostezo se adivina en toda la sala cuando en la pantalla dos actores inmóviles entablan un diálogo que pone al corriente al espectador de los antecedentes de la historia. Si en una novela todo debe ser representado, no narrado, en el *film* con más fundamento los sucesos tienen que desfilar ante los ojos del espectador. El éxito de una película está en razón directa a la acción que desarrolle, y en razón inversa al número de palabras que contenga el diálogo. La aceptación de las películas cómicas se fundamenta en la violencia de su acción y en los reducidos parlamentos. El juego de palabras que tan buena impresión causa en el teatro, en el cine es contraproducente. El lenguaje mudo de los gestos posee una aceptación universal.

La palabra es al cine, lo que los condimentos a la comida. Las pequeñas cantidades logran los mejores resultados. Las palabras deben usarse sólo cuando no es posible emplear un elemento plástico como medio comunicativo. El lenguaje que no se usa con un sentido dinámico es de efectos nulos. Las películas ganarán mucho cuando los productores se den cuenta que el público no concurre a las salas a oír sino a ver. La música de fondo y la palabra no son elementos independientes, sino que sólo sirven para subrayar la acción.

En la actualidad hay muchos críticos que juzgan las películas desde el punto de vista literario. Como si trataran de una novela o de una pieza teatral ignoran los medios propios de la fotografía en movimiento. Los españoles Fernando Vela y Antonio Espina cuando el cine mudo escribieron artículos que muy bien pueden servir de modelo actual. Ambos, sin caer en lugares comunes del lenguaje ni la aridez de modismos técnicos, supieron penetrar con visión futurista en la esencia del devenir cinematográfico. Sus artículos, no obstante estar situados en el pasado inmediato, tan odioso para la mayoría, conservan su frescura y validez.

Multitud de poetas cantaron a las bellas artes; pero pocos presenciaron el nacimiento de una de ellas. Ver nacer un

nuevo arte es cosa que no sucede en mucho tiempo. Antonio Espina así relata el nacimiento del séptimo arte en un poema en prosa, un tanto bajo el influjo del suprarrealismo de moda en aquel tiempo: "...ya no es la Afrodita helénica. Olímpica. Ahora es la blonda *girl* norteamericana, inmortal relativamente —puesto que hubo un Einstein—, que se entrega y ríe con sus cuatro labios en el Amor de los deportes voluptuosos... Es la recién nacida Venus Cynelia del Estado de Cinelandia... Su templo es la cámara oscura, donde Plutón el Sombrio le ofrenda todas las noches infinitos y misteriosos holocaustos."

Antonio Espina cuenta con varios artículos que en su brevedad son muy expresivos. Dice que en el cine se dan dos fenómenos característicos, el del desfile y el del ángulo. Al primero atribuye poderes históricos: "...el estilo rítmico de la vida moderna se nos hubiera escapado si no existiera, para registrarla, la pantalla... En ésta es donde hemos descubierto el gran sentido desfilatorio que anima el cosmos violento de la humanidad... La *vida visual*, antes tan quieta, ha tomado cuerpo y desfila vertiginosamente en los millares de pantallas del mundo. Como desfilan los árboles de la carretera a los flancos del auto veloz, y las letras de un anuncio eléctrico al encenderse y apagarse, y las ciudades y los grandes paisajes extendidos, bajo el vuelo del aeroplano." En el ángulo encuentra perspectivas inéditas: "El cine, entre las muchas y dignas maravillas que ha parido, ha parido ángulos, y con ellos, planos, volúmenes... y un vocabulario con el que parece que no manejamos nada, sino unos cuantos términos vulgares de geometría. Sin embargo, manejamos nada menos que el espacio. Reticulamos el ámbito donde se mueven en nuestro cerebro ensueños y formas, y nos acostumbramos a situar *en el aire*, bajo la luz bruja del proyector, ideas, sensaciones, emociones y... voluntad."

Fernando Vela escribe un artículo de grandes aciertos y hallazgos, que en parte es comentario, complemento y rectificación, al libro del germano Bela Balazs, *El hombre visible o la cultura del cine*. Aparte de que los españoles se han distinguido como brillantes comentadores del pensamiento alemán, este método creativo, exceptuando la época romántica de la fe en la inspiración, ha contado siempre con innumerables adeptos. Hasta el fecundo Lope de Vega lo recomendó con metro y rima en *La Dorothea*: "¿Cómo compones? Leyendo, / y lo que leo imitando, / y lo que imito escribiendo, / y lo que escribo borrando: / de lo borrado escogiendo."

Desde la ribera oscura titula Vela a su artículo. Entre otros puntos de gran interés se refiere a los principales elementos primarios o mecánicos del cine: Y la fotografía instantánea, la pantalla, el proyector. Nótese su asombrosa facilidad para poetizar y desmaterializar los objetos inanimados y prosaicos: "La fotografía instantánea secciona la corriente flúida y suave de la vida. La placa es como el cristal que detiene el vuelo; la sorpresa se revela en el rostro de susto, en el gesto interrumpido, en la postura inestable. La instantánea sucesiva del cine es el microtono del continuo visual, es una guillotina de repetición que decapita al reo conforme va andando, una y otra vez, a cada décima de segundo; pero, como en las historias terro-

ríficas, el decapitado indemne sigue su marcha con el gesto de la más extraña expresión, hasta que el navajazo siguiente le muda la horrible mueca."

La pantalla ha sufrido a través del tiempo diversas transformaciones. Hoy la industria cinematográfica pretende darnos la pantalla panorámica como una gran mejora; pero hace más de treinta años se soñaba en cambios de esta naturaleza: sustituir el lienzo por pantallas opacas de plata. Vela se opone a esta clase de adelantos técnicos: "La mejor pantalla de cine es la sábana humilde, la sábana de los sueños, la sábana de los fantasmas del pueblo y de los miedos infantiles. Ninguna otra materia da mejor rendimiento fantasmagórico." Tal vez presintiendo el glorioso *technicolor* que hoy sufrimos en el menor descuido, escribe en pro de la etiqueta rigurosa, blanco y negro: "La película en colores fracasará siempre por que restituye a estos seres inverosímiles, de luz y sombra, el color y la carne que perdieron merced a un refinado secuestro de la cámara oscura... Fracasarán porque suprime esta insinuación de sombra chinesca que es uno de los ingredientes más simples del encanto del cine."

Hoy que nos consume una fiebre de adelantos técnicos, y que, varios sistemas nuevos se disputan el mercado, en el supuesto de que cada uno de ellos es la alfombra mágica que transportará al espectador al país de las maravillas, conviene recordar una noticia que apareció en el *Prager Presse* (26 de abril de 1925): "Por el empleo del cine-Cubor, invención del ingeniero Cernovicky, se pueden realizar multitud de ilusiones ópticas que hasta ahora no se habían logrado, tales escenas como un mundo invertido, en la cuarta dimensión, movimiento de la realidad... "La noticia nos hace sonreír por ingenua; entonces Vela se contentó con decir que el cine no necesita semejantes artificios, y, señalar como más interesante el mundo de los animales —donde Walt Disney ahora ha triunfado por completo— que cita del consabido libro de Balazs: "Hay cosas en el cine cuyo particular encanto consiste en que muestran la naturaleza en su estado original, aún no influida por el hombre. El placer de mirar animales en el cine está en que no representan sino que viven ante nuestros ojos... Este *accecho* significa una relación personal, una actitud muy peculiar frente a la naturaleza que tiene el colorido de una rara aventura".

Si el valor de la literatura reside en sus símbolos cargados de tradición, en cambio el del cine está en el aprendizaje visual que impone. Quien vea en la pantalla un rostro o un sitio familiar se sorprenderá de lo diferente que resultan de los originales; pero no sabrá decir en que estriba la diferencia, ya que se puede dar la superposición geométrica de las figuras sin llegar a obtener una identidad absoluta; siempre habrá un aspecto luminoso privativo de la silueta del *film*, y que, no se encuentra en los objetos reales, algo parecido a la corona de luz con que representan a los santos. La antigua denominación de linterna mágica para el cine está completamente justificada aun para nuestros días. La fotografía en movimiento termina por imponernos su punto de vista mágico, tan opuesto al literario.

Volver los ojos al pasado de vez en cuando es muy ilustrativo.

LIBROS



UNA NOVELA ACTUAL ESPAÑOLA LA COLMENA, DE CELA

Por Marcelino C. PEÑUELAS

LA versión inglesa de *La Colmena*, del novelista español Camilo José Cela, aparecida en una edición popular en los Estados Unidos bajo el título de *The Hive*, incluye una interesante introducción de otro escritor también español, Arturo Barea. Aparentemente esto no tiene nada de particular. Sin embargo las primeras palabras de dicha introducción revelan algo digno de atención sobre todo a quienes no conocen a los dos escritores.

Dice Barea: "Es una situación peculiar para un escritor expatriado como yo (o, más claro, para un refugiado antifranquista que vive en Inglaterra) el presentar una obra de un autor español que no solamente vive y trabaja hoy en España sino que pertenece a la casta gobernante, habiendo peleado en el lado victorioso de la guerra civil. Si lo hago conscientemente y con gusto, ello es clara prueba del vigor de la obra de Camilo José Cela."

La posición política de estos dos escritores no ofrece dudas. Barea durante momentos críticos de la guerra civil española ocupó el puesto de Jefe del Departamento de Prensa y Propaganda del Ministerio de Asuntos Exteriores. Tenía a su cargo la censura de despachos y noticias que salían al extranjero. Trabajó con entusiasmo hasta el agotamiento. Dió todo lo que tenía por su causa y salió de España enfermo, vencido, moral y físicamente desquiciado. Ha vivido desde entonces en Inglaterra donde ha escrito algunas de sus mejores páginas. Cela estuvo siempre con la España de Franco. Fueron enemigos durante la guerra y continúan hoy separados por la profunda grieta que dicho conflicto abrió entre los españoles. Grieta que todavía no se ha cerrado, sobre todo entre los hombres de aquella generación. A pesar de todo los nombres de Barea y Cela aparecen juntos en una novela como dándose la mano por encima de todas dife-

rencias. Se explica esto claramente al considerar que los dos autores, desde distintas posiciones, escriben la misma obra. Se sienten unidos por una visión común de la vida y tragedia españolas.

Después de leer el vigoroso reportaje autobiográfico *La forja de un rebelde*, de Barea, *La colmena* no resulta nada nuevo. Más bien parece una continuación. Y esto se debe a que los dos escritores tienen idéntica sensibilidad. Vibra en ellos la misma fibra, sienten a España (a la España eterna) de la misma forma. Amargura y crueldad empanan las páginas de las dos obras en un tono sostenido de tensa angustia.

Ambas están escritas con un fuerte sentido realista familiar en la literatura española. No importa que una trate de la España anterior a la guerra y la otra a la España de hoy. Es la misma visión, por otra parte aplicable a cualquier país. En *La forja de un rebelde*, a partir del título, hay un grito sordo y sostenido de protesta y rebeldía. En *La colmena* no parece haberlo. Por lo menos consciente y premeditado. Cela escribe así porque siente así. Sin objetivo concreto observa aquello que está dentro de la órbita de su vida espiritual, llena de tristeza cósmica. El lector puede ver en sus palabras lo que quiera e interpretarlo como guste. Pero el alma de Cela parece estar libre de propagandas. sencillamente sigue la tradición de otros grandes escritores hispanos que ven el mundo y la vida bajo la misma luz angustiosamente azulada. Lo que se sale de esta visión monocroma no lo ven o no quieren verlo. Lo rosa en literatura y quizá en la vida no les interesa. Pero la visión esencial es la misma en los dos escritores. Hablan la misma lengua y por eso se entienden como artistas por encima de diferencias circunstanciales.

Las pinceladas de Cela son más fuertes, más despiadadas. Y todavía cree quedarse corto. Nos dice que todo ello

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

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$149.530,031.93

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

CARL
ZEISS

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México 1955

2 Volúmenes. Un mapa.

Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA ESPAÑOLA

E

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y
Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.

Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

Apartado Postal 79-90.

México 1, D. F.

**BLANCURA, PERFUME
Y SUAVIDAD**

**CON UN SOLO
JABON COLGATE**

DICE *Gloria Marín*

Usted también, como la gua-
písima artista de cine Gloria
Marín, cuide su cutis dándose
diariamente un baño de perfu-
me con el Nuevo Jabón Colgate...
único hecho a base de cold-
cream para blanquear su cutis
y con lanolina para suavizar-
lo y embellecerlo.

Compre hoy mismo su perfu-
mado Jabón Colgate.

**LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO
LAS MAS BELLAS DEL MUNDO
USAN SOLO JABON COLGATE**



HECHO CON
LANOLINA
Y COLD-CREAM

64-54

PERFUMADO INTENSAMENTE

COLGATE PALMOLIVE, S. A. 1925-1955
30 AÑOS DE EXPERIENCIA, PRESTIGIO Y CALIDAD AL SERVICIO DE MEXICO

SIEMPRE



ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM.

ARTICULO 123 No. 62



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
NUMEROS

8y9

La
danza
en
México

TEXTO EN INGLES
DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 10.00 (diez pesos). Para el extranjero: Dlls. 2.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Justo Sierra 16.

México, 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.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.* Por Eduardo García Máynez.
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 Gaos.
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 J. J. Izquierdo.

Imprenta Universitaria

no es sino reflejo pálido, una humilde sombra de la dura, íntima, dolorosa realidad de cada día. Quizá para él lo sea. En último caso esta visión extrema sería la personalidad del autor, lo cual no resta valor a su obra. Al contrario. Una obra de arte no es más que el reflejo de la individual personalidad del artista. Y nadie duda que Cela lo es en alto grado.

Pero no podemos convencernos de que la visión de la vida en la forma presentada en esta novela sea un reflejo pálido de la realidad de cada día. Hay algo más en dicha realidad que Cela no ve porque no quiere o no puede verlo. La tristeza depresiva que empapa *La colmena* sería en todo caso verdadera sólo en parte, con la verdad de las visiones parciales. Reflejo obsesionante del temperamento del autor que sólo acusa ecos en sonidos del mismo tono que los propios. No hay que olvidar que a los veinticinco años Cela ya escribía versos titulados *Poemas de una adolescencia cruel* y que el resto de su obra tiene el mismo matiz; oscila alrededor de la misma nota angustiosa, con ribetes morbosos en algunas ocasiones.

En el mundo de *La colmena* no hay ni asomos de ternura o alegría. Resulta un poco fatigoso penetrar en el pesado, acre, despiadado ambiente del café de doña Rosa, centro de la acción. De cuando en cuando el autor nos saca de allí y sentimos cierto alivio pensando que vamos a respirar por fin un poco de aire puro. Vana ilusión. Del café todo el mundo va a lugares peores, sean sus viviendas o lugares de trabajo. Todos los seres que desfilan ante nosotros, en alucinante procesión, son enfermos, enfermizos o hambrientos. Los dos niños que están jugando entre las mesas del café son serios, tristes; no saben jugar. Y en la calle nada cambia. Un tranvía no pasa tintineando sino que avanza con pesadez, destartalado, produciendo un ruido trágico, lúgubre...

Especialmente refiriéndose al pueblo español (aunque el autor concrete la acción en Madrid) esta actitud exenta de perspectiva y contraste resulta falsa. Sobre todo porque el español quizá sea uno de los pocos grupos humanos que más fácilmente olvida la tragedia y que ríe y goza en medio del dolor. Si eliminamos la sonrisa del rostro del español, como ocurre en *La colmena*, nos resulta

desconocido. Y aunque es verdad que en el alma hispana hay un sedimento evidente de humana tragedia, también es cierto que la afronta cara a cara con una indiferencia fatalista. Esta es su salvación. Así se explica también su fuerza y vitalidad a prueba de reveses, capaz de dar sorpresas incluso a quien crea conocerla bien. En *La colmena* no aparece un resquicio de esperanza, de fe. Se echa de menos en dicha obra la sonrisa, escéptica o abierta, de un pueblo fuerte curtido por la desgracia.

La colmena tiene un fuerte sabor picaresco. Presenta un mundo todo habitado por pícaros, mejor o peor vestidos. La sombra de Lázaro se agranda hasta cubrir las páginas de la novela. Sombra que difumina contornos y funde colores con su gris disolvente de fantasma ciego. Pero Lázaro es más humano que sus tocayos de *La colmena*. Por lo menos asoma el optimismo en su ánimo y olvida sus pesares cuando la vida suaviza su fatigosa pendiente. En este aspecto negativo Cela está muy cerca de Baroja. No es extraño, pues, que ambos hayan escrito novelas picarescas en el siglo xx. Baroja con *La busca* y Cela con *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* siguen una tradición de hondas raíces hispanas. Y no es extraño tampoco de Cela a Baroja el prólogo para la primera edición de *La familia de Pascual Duarte*, su obra más violenta y brutal. También quizá la mejor que ha salido de su pluma colocando su nombre en la primera fila de escritores europeos. A Baroja le gustó mucho la novela como era de esperar. Pero le contestó: "No; mire, si usted quiere que lo lleven a la cárcel vaya solo, que para eso es joven. Yo no le prologo el libro." Nadie se atreverá a sospechar miedo o timidez en don Pío. Pero esta magnífica novela de Cela rebasa todo límite de violencia elemental en un género al que la gente gráficamente gusta llamar "tremendismo". La primera edición española fué retirada de la circulación. La brutalidad del protagonista, monstruo y buena persona al mismo tiempo sin dejar nunca de ser humano, seguramente pareció excesiva a la timorata censura. No hay que asustarse. Simplemente este "tremendismo" es la picaresca elevada al cubo, llevada a sus últimas consecuencias, con un poco (muy poco en este caso) de re-

torcimiento sensacionalista. De buena ley, sin embargo.

La misma visión y despiadada de la humanidad se encuentra frecuentemente en Baroja, aunque nunca en forma tan directa y elemental. Queda plasmada sobre todo en una de las novelas barojianas, *El mundo es así*, en forma de un escudo que remata el arco de una puerta de una vieja casa del pueblo de Navaridas. Hay en el escudo tres puñales esgrimidos por manos cerradas que se clavan en tres corazones. Alrededor, esta leyenda: "El mundo es así", la cual sirve también de título a la novela. Es decir, el mundo es todo crueldad, brutalidad, dolor, pena. Y el personaje de la novela, una rusa, al contemplar el extraño escudo comenta: "¿Quién sería el hombre a quien se le ocurrió poner un blasón tan triste en su casa? ¿Qué le habría pasado? ¿Qué penas, qué dolores tendría?"

El mismo comentario surgirá en la mente de muchos lectores al deslizarse por las amargas páginas de *La colmena*. Cela parece colocar el mismo escudo sobre Madrid.

Considerando otros aspectos de la novela su estructura es original. Está escrita en forma de escenas cortas, aproximadamente de una página. Son estampas vigorosas presentadas con cuidadoso desorden. No está mal el método pero Cela abusa de él. Corta la acción con una frecuencia exasperante. Hay saltos verdaderamente innecesarios, forzados. El autor, ya lanzado, corta por cortar. La dispersión es a veces tan extrema que los saltos resultan piruetas sin sentido. Parece ser que Cela intenta presentar las estampas de modo que tengan valor en sí, dislocadas, desconectadas del conjunto. Lo consigue en cierto modo pero en ocasiones llega a restar interés a la narración.

Los numerosos personajes que llenan sus páginas no dicen nada extraordinario, ni siquiera importante. En ello precisamente radica gran parte del valor de sus diálogos. Su vulgaridad, profundamente humana, queda plasmada en ocasiones en frases tan oídas que escaparían a un espíritu menos fino y agudo que el de Cela. Son pequeños y evocativos detalles de lo vulgar en los que descubrimos nuevas resonancias al oírlos en boca de los grises personajes de *La colmena*.

ALBERTO BONIFAZ Nuño, *La cruz del sureste*. Letras Mexicanas, 14. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 272 pp.

La cruz del sureste, es una primera novela; pero el autor ha llegado a su aventura literaria con las aptitudes y la suficiente madurez que requiere la creación de un mundo novelístico, así es que nos enfrentamos a una obra cabal, y digna de tomarse en cuenta por muchas razones.

Esta novela por su tema y realización está situada entre dos corrientes de nuestra literatura: la que se preocupa de la realidad mexicana, y la que se despreocupa de este tema para atender las formas universales. Bonifaz Nuño hermana las dos tendencias,

ya que adopta una temática nacional y la realiza con un método apropiado, y de validez ecuménica. Y no sólo en esto demuestra un buen criterio, sino también en los múltiples problemas que en su obra enfrenta, y resuelve de manera satisfactoria.

Su novela se desarrolla dentro de una región más o menos amplia e indeterminada del sureste de México, este escenario lejano de las grandes ciudades dista mucho de ser un simple decorado rural de cartón para una fantasía provinciana, sino que es una descripción de lugares tan verosímil, que no se duda de la posible existencia de "El Triunfo", las "monterías", "Algo es Algo", y "Filón", en algunos puntos del mapa de la República. Aunque el

tiempo de la acción no se determina con fecha, es fácil deducir por la presencia de ciertas máquinas modernas, que éste transcurre muy próximo a nuestros días.

La estructura de *La cruz del sureste* está determinada por numerosos y complejos elementos, que prestan al conjunto una apariencia grandiosa e imponente. En algunos puntos es fácil dictaminar la naturaleza de sus elementos, en cambio en otros pasajes es tan compleja e inexplicable como la existencia misma. La narración sigue diversos niveles, los hilos de las historias desaparecen para luego reaparecer, se adelantan o se atrasan en el tiempo para ayudar a mantener la condición fundamental de toda novela; que conserve en suspenso la

curiosidad del lector. Además las tramas están siempre dispuestas a respaldar los sucesos, así cuando al primer impacto desconcierta la brutal lucha entre un padre paralítico y su hijo ciego, después se explica ésta por medio de los antecedentes de sus relaciones, del rencor que se acumuló en la mente del hijo. En esta obra nada es producto del destino, sino que todo se desenvuelve de acuerdo con la naturaleza, aquí todo consecuente está respaldado por un antecedente.

Entre todos los personajes existe una relación. Por más lejanas parezcan unas de otras, sus existencias contribuyen a dar realidad a su mundo, hasta los anónimos indios que trabajan en "las monterías", tienen un papel

importante junto a los personajes principales. Así, Lioba le escribe a su padre sobre la impureza de su sangre mestiza: "Dónde radica nuestra superioridad? ¡Pobres de nosotros, chupadores de indios! No poseemos dentro ni fuera de nosotros nada que no sea de ellos". Pero en realidad en esta novela no hay personajes secundarios, sino que todos dentro del plan de trabajo tienen que desempeñar una función esencial; aquí no hay fuerzas desperdiciadas. Los seres de la novela mediante el influjo de la creación devienen personas, adquieren una realidad artística, y ayuda a darles verosimilitud el continuo estudio de los móviles de su conducta.

Las causas de los conflictos dramáticos son de índole variada. Las diferencias económicas y raciales sólo son incidentes; pero el motivo verdadero son las pasiones que incrementa el complejo de inferioridad que padecen los mexicanos, ya sean mestizos o indios, aunque en cada grupo racial adquiera diferentes caracteres. El mestizo, por lo general, resentido, desprecia los valores, que en el fondo desea adquirir, y con la ironía y el cinismo pretende ocultar sus desmedidas ambiciones. El pobre y el rico con una conducta incongruente pretenden justificarse ante sus propios ojos y ante los demás, así el a un principio feliz poseedor de un título profesional, termina por abandonarlo en el fondo de un cajón, pensando que contra la indiferencia de sus compatriotas nada se puede hacer, sino perder el tiempo, y luego procura, como Darío Beltrán, el dinero, y con éste el respeto de los demás, por vías poco legales que justificará en su conciencia por la dureza del medio en que lucha. Pero el adinerado, como Próspero Cardoso, siente el peso del reproche de los débiles a quienes explota, y trata de matar sus remordimientos con excusas pueriles: "Me acusan de ser demasiado rico, y como me conocieron pobre, no me lo perdonan, aunque ellos sean los que mayor provecho saquen de mi riqueza". En cuanto al indio reducido a la categoría de menor de edad, adopta como medios para sobreestructurarse la traición y la mentira, es como el niño que quiere hacerse notar por sus mayores; pero el mestizo mira al indio desde una altura olímpica: "El caso no pasaba de ser un cuento bobo, que se prolongaría mientras que la 'gente de razón' tuviera paciencia para oír aquel ciudadano mexicano que mal mordisqueaba cuatro palabras de español".

El autor no simpatiza en especial con ninguna raza, ni personaje. Su imparcialidad garantiza la justicia poética que ejerce en el momento oportuno, una vez que los personajes merecen un castigo por sus pecados. El mundo pertenece a los malos; mientras que viven son el instrumento de la justicia divina, pero llega la hora en que a su vez ellos también son castigados. Sus pasiones son el arma de doble filo con que atormentan a los demás y se atormentan. El autor es imparcial hasta en la lucha de padres e hijos, allí no hay víctima ni victimario, los dos deben de pagar por sus pecados. Ni Límbano, el héroe indígena, se salva, tiene que pagar por sus errores. Pero en este concepto del mal no hay nada religioso, sino que siguen las leyes de la naturaleza: la aventura de la vida se paga con la muerte. Esta obra es realista, deprimente, no tiene ningún elemento trágico —dolor y religión— que eleve el espíritu.

El lector de *La cruz del sureste*, sólo se encuentra ante productos de la experiencia; aquí no hay cabida para ilusiones políticas o religiosas. El autor expone los hechos y no se arriesga a dar soluciones, desde luego excluye la fantasía y los hechos sobrenaturales, todo acto de la conducta cae dentro del terreno de la psicología, y los fenómenos dentro de las leyes de la naturaleza. Cuando Límbano presencia un milagro hipotético, el autor expone las razones que motivaron la ilusión, cuando los personajes tienen momentos de lucidez profética que les revela su futuro, sólo ven el aspecto poco común de la realidad que estudia la parapsicología, y sus mismos sueños tendrían cabida, por lo claros y lógicos, en un manual de psiquiatría, a la vez que contribuyen con toda efectividad a dar redondez a ciertos aspectos de la vida diaria, así como el "monólogo interior" que no tiene ninguna correspondencia exacta con la realidad; pero que imita tan bien la actividad tumultuosa del subconiente.

Los personajes por sus pasiones dan la impresión de pertenecer a un mundo muy primitivo; pero descontando que las pasiones por su naturaleza se identifican con los movimientos primarios del espíritu y son el motor de las situaciones dramáticas, aquí encontramos sentimientos y deseos altamente civilizados y característicos de los habitantes de las grandes ciudades. La mayoría de los personajes poseen una conciencia más fuerte que su voluntad, hasta

Límbano trata de justificar sus actos con disculpas de orden religioso, su conducta es tan ridícula como la de cualquier mestizo que padezca un complejo de inferioridad. Límbano reniega de su origen indio, y lo enorgullece la mera idea de ser hijo bastardo de un mestizo. Al lado de sentimientos primitivos como la venganza y el rencor, se encuentran los característicos de la civilización: el afán de lucro y el deseo de estimación social, así Próspero Cardoso encarna los dos tipos de sentimientos. Adolfo López se consume toda su vida en el deseo de venganza, pero termina humillándose por el dinero, y a mestizos e indios los consume un complejo, de inferioridad racional, en Lioba toma la forma de obsesión erótica, en Darío el resentimiento de su origen bastardo, este sentimiento como el orgullo de casta de la honorable familia Beltrán pertenecen a grupos humanos poco evolucionados; pero estos sentimientos no se dan con toda pureza en los personajes, ya que se mezclan con otros típicos de hombres más evolucionados, y de este complejo sentimental surgen nuevos conflictos dramáticos.

En cuanto a las formas verbales de *La cruz del sureste* hay que decir que están de acuerdo con lo expresado. Los diálogos por su economía se prestan a un efectivo intercambio anímico. Las descripciones de lugares y personas mediante el toque del novelista adquieren un relieve emotivo que contribuye a crear el ambiente especial, muy mexicano, en el que se desarrolla la acción. El lenguaje según las circunstancias se transforma, sin perder su característica sencillez, para adaptarse ya a la serena observación psicológica, o bien a las cálidas notas de un momento dramático.

C. V.

A. HOUGHTON BRODRICK. *El hombre prehistórico*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N° 107. México, 1955. 422 pp.

El autor de *La pintura prehistórica* y *La pintura china* (Breviarios de la misma colección), publica ahora la primera edición en castellano de su obra *El hombre prehistórico*, revisada y puesta al día.

Brodrick quiere hacer en este libro un resumen de los conocimientos actuales acerca de los orígenes físicos del hombre y un examen de los mismos. Así, anota el investigador, aunque ninguna persona razonable afirmaría hoy que el hombre "desciende del mono", se reconoce por lo

general que el antropeide y el hombre poseyeron un antepasado común; pero la lectura de estas doctas páginas tratará de mostrar hasta qué sitio lejano de la historia humana habrá que ir para reconocer a ese Adán nuestro, y hasta qué grado es posible la seguridad de su existencia.

Por su carácter de resumen, advierte el autor, el plan del libro es un poco distinto del de aquellos que estudian la prehistoria y la paleontología humana. Las primeras señales de los hombres antiguos fueron localizadas en Europa occidental, hasta hace poco tiempo fuente indispensable para la información de los investigadores de la aurora humana. Es explicable por eso que casi toda la atención de las obras dedicadas al estudio de ese tronco genealógico, común a la nobleza y a los gorilas, se haya dirigido hacia los testimonios y descubrimientos europeos. Mas, por esa misma razón es necesario buscar en otras partes del mundo el rastro del abuelo remoto.

Brodrick ocupa entonces un capítulo con el material y los datos de Indonesia y Australia, otro con los del Asia Oriental, uno más con los de América, y los tres siguientes con los de Asia Anterior, Africa y Europa. Al final figuran un glosario, donde se explican los principales términos técnicos utilizados a lo largo de la obra, una bibliografía complementaria y una lista de publicaciones periódicas sobre la materia.

En seguida se anotan algunas líneas del prefacio escrito por Brodrick a la edición española, porque contienen información importante para los lectores: "Aunque han transcurrido menos de nueve años desde la primera edición de *Early Man* (título en inglés del libro que comentamos), se han hecho tantos descubrimientos y han salido a luz tantas evidencias, que si bien el texto se presenta en el mismo orden general que tenía antes, ha habido que hacer tantos cambios y adiciones que a los lectores de habla española se les ofrece casi una edición completamente nueva, con los últimos datos de nuestros conocimientos acerca del hombre primitivo."

El hombre prehistórico, ayudará a completar la información de que disponemos sobre nuestro origen y dará impulso entre nosotros al sano aprendizaje de la antropología ya que, como dice el propio Brodrick, "no se conocen otras disciplinas más a propósito para combatir el nacionalismo, el provincialismo y demás prejuicios".

E. L.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ. *Problemas literarios*, colección literaria Obregón, México, 1955. 226 pp.

Fundando sus juicios en experiencias propias y en el concienzudo estudio de la ciencia literaria, José Luis Martínez ha escrito esta serie de ensayos que hoy reúne en volumen. Existe en el libro, por lo tanto, una lógica coherencia, desde el momento que, desde ángulos distintos, se analizan los hechos que configuran el mundo de lo literario, su problemática. Martínez aspira —él también— a tener un conocimiento menos nebuloso del oficio literario. De ahí se desprende ¡y se entiende! la sosegada, fría y lúcida pasión que ha puesto durante años en la tarea de desentrañar estos problemas.

Dueño de una aguda conciencia de los procedimientos técnicos que hay que poseer para poder realizar una función crítica a fondo, no sobre la periferia de las obras, Martínez sostiene que ella, la crítica, no debe de estar limitada a la intuición personal y a métodos individuales sólo aconsejados por el sentido común. La crítica literaria, en México, deberá hacer suyos los nuevos métodos de la estilística, para poder superar una realidad donde sólo de manera excepcional se han utilizado. Habrá que superar los conocimientos más o menos sagaces, pero intuitivos, que sobre la forma de realizar la tarea crítica se posean, haciendo de ella una función donde el método, el rigor y la precisión sean lo fundamental.

No cree JLM en los arrebatos de la inspiración, ni en la improvisación —de clara estirpe romántica— sino más bien preconiza, baudelaireamente, las virtudes y ventajas del rigor, del oficio que debe poseer todo escritor para salir airoso en las obras por él emprendidas. Afirma que los escritos debemos hacerlos como los zapatos y las catedrales: eficaz y armónicamente dispuestos. El drama, la novela o el poema los entiende como un edificio, donde cada piedra (¡cada palabra!) debe estar colocada respondiendo a un estricto plan de creación. Lo literario es entendido plásticamente: como un cuerpo.

Esta posición nos parece la más justa, pues los innumerables males que padece la creación literaria en nuestro tiempo arrancan de la falsa posición, en que se han colocado nuestros escritores que creen ingenuamente que todo lo tienen dentro de la cabeza y que, por lo tanto, es innecesario el estudio, el método, el amplio conocimiento de la mecánica del lenguaje para poder crear

P R E T E X T O S

de Andrés HENESTROSA

Cuando un hombre ha vivido más de cuarenta años, cuando ha recorrido mundo, cuando ha tratado gentes de pro, parece deber suyo contar su vida, escribir sus recuerdos. Así lo aconsejaba el orífice u oribe cuyo nombre está ahora en la punta de tu lengua, lector. Cuando un hombre ha acumulado demasiada miel, digo experiencia, debiera contar su vida, para regocijo y enseñanza de sus semejantes. Esto es lo que me ocurre pensar siempre que oigo a don Manuel J. Sierra, un hombre tan enterado, tan rico de experiencia, tan nutrido de recuerdos de México de los últimos cincuenta años. Eso es lo que reprocho a Ignacio Cumplido: el no haber referido a sus pósteros todo lo que supo de los escritores y artistas de su tiempo; de lo que les oyó contar en su imprenta, en su periódico, mientras corregían las pruebas de sus libros, mientras escribían sus crónicas y artículos.

Voy a ver si puedo reconstruir una plática que hace algún tiempo me hizo don Manuel J. Sierra. El culto por Cuauhtémoc, amigo Henestrosa, dijo más o menos, no es cosa nueva: por el héroe indígena se ha tenido devoción desde el siglo XVI, no sólo por lo indios sino hasta por los criollos y peninsulares, y con más razón por los mestizos. A principios del siglo, allá por el año de 1906, se presentó en el Teatro Fábregas una obra de Tomás Domínguez Illanes titulada Cuauhtémoc o el mártir de Izancanac. Drama histórico. Hacía el papel de Cuauhtémoc, Ricardo Mutio y el Tellepanquetzal, Francisco Cardona. La obra se desarrollaba sin tropiezos, con la entrega total del público. Pero al llegar el momento del tormento, ocurrió algo inesperado, mejor dicho, dos cosas inesperadas: Cardona, vencido por el cansancio, o quizá por haber tomado demasiado vino, se quedó dormido. Y Mutio tuvo que hacer solo el diálogo entre Cuauhtémoc y el de Tellepanquetzal. Cuando el rey de Tacuba, vencido por el dolor, volvió los ojos al emperador mexicano, en son de queja, buscando alivio, Cuauhtémoc leyó en aquella mirada y dijo la frase que todos saben, pero que no debió ser esa sino una parecida. Por ejemplo, "¿Estoy acaso en un baño tibio, en un temascal?"

Al llegar, pues, el momento de quemarle los pies al héroe indígena, el público en masa se puso en pie y comenzó a gritar: "¡A Cuauhtémoc no! ¡Qué quemen al gachupín!" Y tal la rechifla, que los actores se vieron obligados a introducir aquella modificación, con la cual se siguió representando durante toda la temporada.

La moraleja, sería, pues, la siguiente: Es tanta la devoción por el héroe indio, que nuestro pueblo, aun contra la opinión de los sabios, aceptó desde el primer momento como auténticos los hallazgos de doña Eulalia Guzmán. Y seguirá creyendo en el héroe epónimo por encima de todos los dictámenes que vengan a sostener lo contrario.

¿No cree el lector, ante un testimonio como este, elegido entre los mil que pudiera darnos don Manuel J. Sierra que de acuerdo con el consejo de Cellini, ya era hora de que empezara a contar sus memorias? No hacerlo es robar a los mexicanos de mañana no sólo un mundo de cosas deleitosas, sino uno de enseñanzas.

obras de importancia. Recordemos que Valéry se pronunció alguna vez en contra de las aparentes virtudes del "rapto", siguiendo en esto a Poe y Baudelaire, quienes siempre supieron hallar a la inspiración en el trabajo cotidiano.

Para Martínez, la literatura es siempre comunicación. Estudia las formas mentales co-

munes. Las que no lo son, las individuales, constituyen los estilos. Aboga por la naturalidad de la expresión, utilizando los recursos del lenguaje vivo del pueblo, al que llama el más rico y eficaz. Toda obra —se nos dice— llevará implícita una visión peculiar e intransferible del mundo. La técnica será un valor previo.

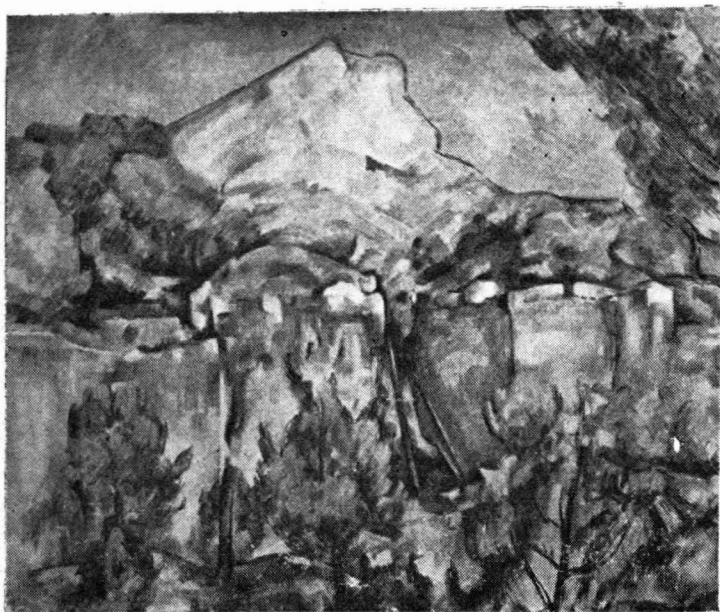
En su ensayo intitulado: "Problemas de la Historia Literaria" emprende la tarea de registrar algunos aspectos de la vida de la literatura; aspectos que el autor considera previos a la historia literaria propiamente dicha. Sobre el funcionamiento de la literatura, no sobre su función social. Se analizan, así, la vida de las promociones literarias, que constituye lo histórico-literario en cada época, vigencia literaria y criterio literario, objetivos de la historia literaria, los tres planos de la crítica literaria y, finalmente, como apéndice, una carta del escritor Alfonso Reyes dirigida al autor, donde exploya sus ideas en torno a estas disquisiciones.

En este volumen viene el ensayo que Martínez publicó en 1948, intitulado: "Situación de la literatura mexicana contemporánea". Fue, nos parece, un examen realista, objetivo, de la literatura mexicana moderna, lo que le valió una amplia resonancia polémica. No se hablaba en él de crisis, ni de decaimiento, sino más bien de un agotamiento de los impulsos que habían nutrido a las letras allá por el año de 1940. Hallaba el crítico un divorcio entre la vida y la literatura; los ideales no eran profesados más que con palabras; algunos escritores pronto substituirían sus ideas políticas por otras más productivas o menos peligrosas; los escritores vivían solamente atentos a su provecho y al de sus empresarios: "en cambio de la adhesión a la dictadura, en nuestros días (ellos, los escritores) sirven la adhesión a la ideología oficial del momento, la amistad de los poderosos o las complicidades políticas" (pp. 171-172); pocos se han interesado por los nuevos métodos críticos; la mayoría de los escritores han tenido una concepción absurda de las letras; etc.

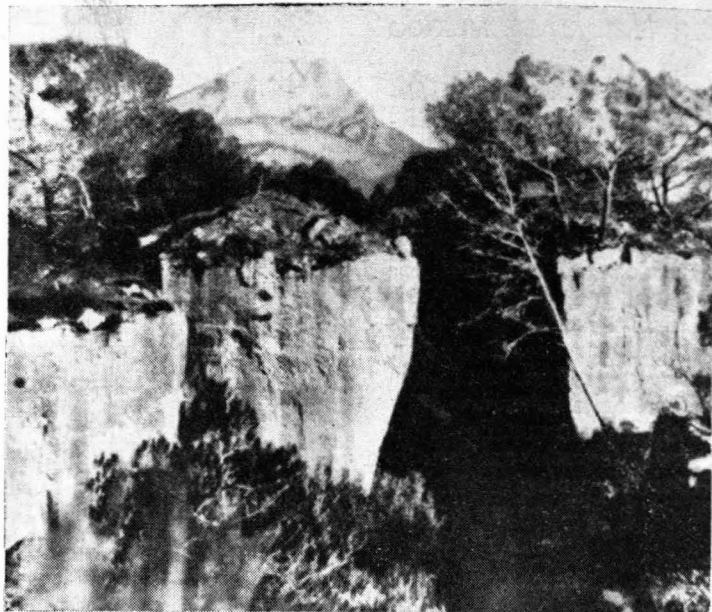
El hablar de una manera tan sincera y realista le valió a JLM ser víctima de innumerables ataques de todo tipo.

Problemas literarios, nos parece, es el estudio más sistemático y coherente que sobre asuntos de esta índole se ha publicado en los años últimos en México. Nutrido en las enseñanzas de los maestros contemporáneos más eminentes de la ciencia literaria (Vossler, Borges, Spitzer, Bally, Dámaso y Amado Alonso, Lida, Reyes, etc.) Martínez ha realizado una serie de estudios que en el futuro serán obligada obra de consulta para todos aquellos que se dedican, en una u otra forma, al amplio y matizado mundo de la literatura.

R. L.



Cézanne "Mont Sainte Victoire"



Fotografía del "Mont Sainte Victoire", por Erle Lorrain

C E Z A N N E

(Viene de la pág. 23)

cir, la recepción pasiva se convierte en un acto creador, re-creador. El contemplador se vuelve productivo en su ver, una de las experiencias más grandes que la obra de arte puede brindar o, mejor dicho, puede provocar. Cézanne es un pintor para personas de vivencias espirituales —no todos los intelectuales lo son—: para personas que tienen el don de transformar su ver en un acto consciente, de espiritualizarlo.

Cézanne, hijo de un banquero de Aix, nace en 1839. Aix, la vieja capital de Provenza, sede de una universidad de gran prestigio, tiene un ambiente muy peculiar. En sus calles pulcras y bien cuidadas, se respira un aire de opulencia y cultura. Su padre quiere que el hijo sea como él, banquero y su sucesor en el negocio. Y el hijo trabaja efectivamente algún tiempo en el banco. Pero no le interesa hacer dinero. Quiere ser pintor. El padre que es como son por lo general to-



Retrato de Ambroise Vollard



Los jugadores de cartas

dos los padres, se opone, pero acaba por ceder a las instancias de la madre. Dice: "El dinero que yo tengo alcanzará también para él. Y mi hijo no será tan tonto como para no ganar nada."

Emilio Zolá, su antiguo compañero de escuela, le escribe de París que para hacerse pintor, hay que vivir en París. En la capital Cézanne se adhiere a los jóvenes vanguardistas que en ese preciso momento están dando principio a un nuevo movimiento artístico: el impresionismo. En la segunda exposición de los impresionistas, en 1877, exhibe algunas cosas suyas. Y contra él se dirigen los más tremendos insultos de la crítica y del público. Los conocedores ven en él "un bárbaro". Vuelve a Aix, donde trabaja sin que nadie le haga caso, sin que jamás venda un cuadro. Vive como un burgués. Trabajar ante el modelo desnudo se lo prohíbe su religión.

Zolá lo convierte en protagonista de su novela "L'Oeuvre". Es cierto que ese Claude Lantier de la novela de Zolá es un romántico iluso. Cézanne, en una carta cortés, acusa recibo del libro y con esto rompe la correspondencia con el amigo de infancia. Algún día Vollard, ese famosísimo negociante de cuadros de París, ve por casualidad varios lienzos de Cézanne. En vano se esfuerza por averiguar el paradero del artista, hasta que por fin obtiene la dirección de un expedidor que alguna vez se ha encargado de una mudanza de éste. En 1905 Vollard, a quien con toda razón se considera como descubridor de Cézanne, le organiza la primera exposición personal. Cézanne exclama conmovido: "Y todos los cuadros con sus marcos."

Sus cuadros los trata con mayor cuidado que un alumno de academia de arte. Destruye innumerables. En muchas ocasiones los deja después de pintarlos, a la vera del camino. Importante para él no es el cuadro en sí sino el trabajo en el cuadro, la resolución de determinados problemas pictóricos, esas respuestas a determinadas cuestiones plásticas que han llegado a ser la base de todo arte contemporáneo de categoría. Le interesan sobre todo y más que todo sus experimentos. Pocos días antes de morir escribe: "Estoy continuando mis estudios."

La enseñanza de Cézanne está resumida en estas palabras: "No se trata de pintar bañistas o manzanas, sino de crear forma."

Traducción de Mariana Frenk