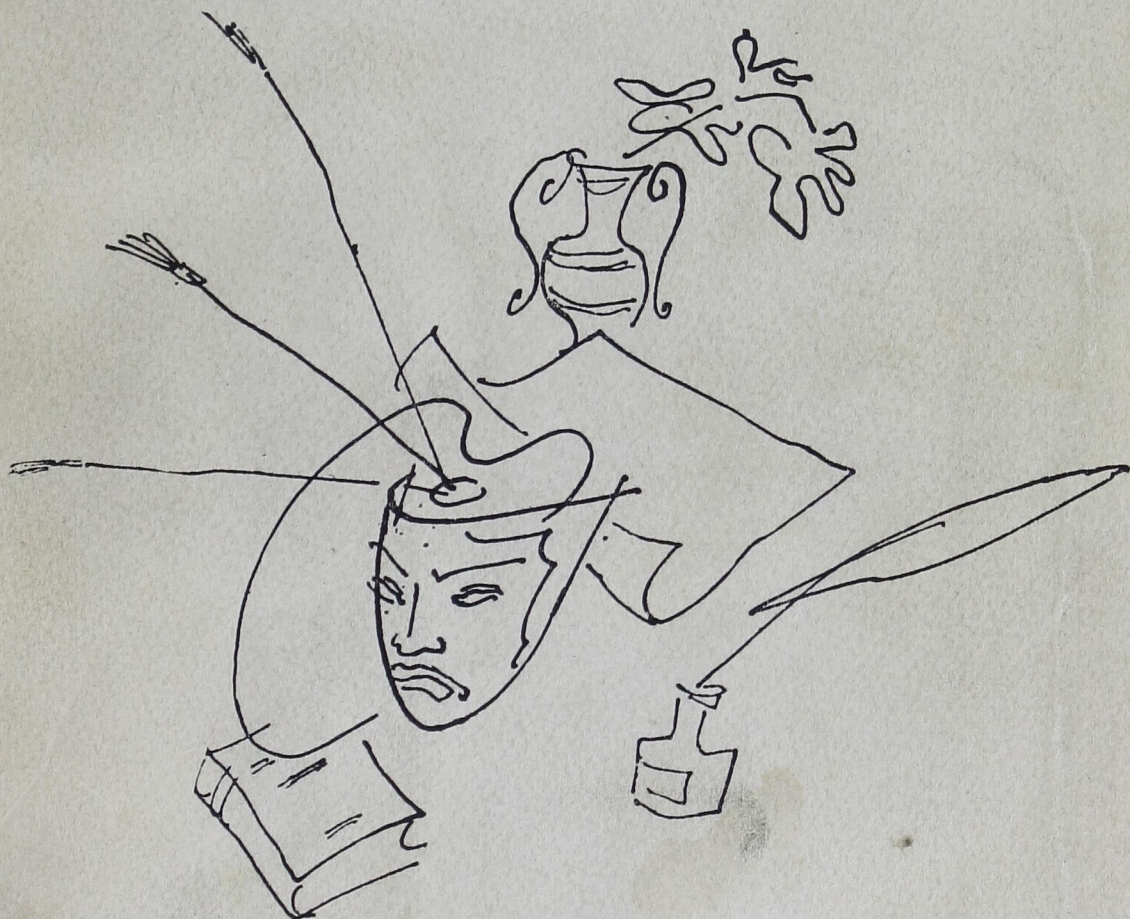


XAVIER VILLAUURUTIA

TEXTOS Y PRETEXTOS



(-274/
40

LA CASA DE ESPAÑA EN

MEXICO

t e x t o s y p r e t e x t o s

(18) CH
K. NEGRO

queda hecho el depósito que marca
la ley.—copyright by la casa de
españa en méxico.

impreso y hecho en méxico
printed and made in mexico

por

fondo de cultura económica

av. madero, 32
méxico

xavier villaurrutia

textos y pretextos

Literatura — Drama — Pintura



la casa de españa en méxico

PROLOGO

REÚNO EN este libro una serie de estudios y notas acerca de obras y autores que, en un momento dado, despertaron en mí el placer o la necesidad de un comentario, de una reflexión. Movido otras veces, simplemente, por el deseo de señalar la aparición y la intención de un texto, el conocimiento o la visita de un espíritu, o la existencia de un movimiento literario o artístico, cercano o lejano en el espacio, pero cuyas ondas y cuyos reflejos herían mi sensibilidad y mi razón.

Desde muy temprano, la crítica ejerció en mí una atracción profunda. Confieso que apuraba los libros de crítica con la avidez con que otros espíritus no menos tiernos apuran novelas y libros de aventura. ¡Nadie pasa impune-mente bajo las palmeras de la crítica! Mi castigo, castigo delicioso, no se hizo esperar. El tierno lector de obras de crítica convirtiéndose bien pronto, a su vez, en crítico.

Más tarde he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un texto, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres, son, también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las

dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias. Explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, por ejemplo, no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo, mi propio drama. De ahí que, del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, ahora me parezca razonable pensar que la crítica es siempre una forma de autocrítica.

Más por azar y por pereza que por una selección cuidadosa, conservando su redacción original, mis textos y pretextos han sido escogidos entre los numerosos y dispersos que he escrito en un término de poco más de diez años. Mi intención al publicarlos no es otra que servir, en algunos casos, a los amantes de nuestra literatura, de nuestro arte, que no cuentan, por falta de notas y estudios críticos acerca de escritores y artistas contemporáneos, con muchos puntos de apoyo, de referencia o de controversia. No es culpa mía si son, al mismo tiempo que de las ajenas, imágenes de algunas de mis preferencias, de algunos de mis gustos, y aun de mis incomprensiones y limitaciones.

1940.

m e x i c a n a

RAMON LOPEZ VELARDE

I

E N C U E N T R O

Para usar una expresión del gusto de Ramón López Velarde, no por ello menos sino más exacta, diré que el nuestro fué lo que pudiera llamarse un encuentro tangencial. Otros lo trataron diaria o frecuentemente, penetrando en el círculo de sus costumbres, o acaso hiriendo el centro de su intimidad; acompañándolo en las horas plenas o dejándolo solo en los momentos vacíos de que, más tarde, habrían de salir los poemas que contienen "un mensaje de singular calofrío". Otros que no yo.

Para que nuestro encuentro fuera algo más que un misterioso y tangencial contacto, llegué demasiado tarde a su lado, puesto que él se fué de manera imprevista del nuestro. Avida e incierta, la curiosidad del adolescente me llevó a buscarlo sin un objeto preciso, definido. Acaso, inconscientemente, trataba yo de conocerlo de viva voz, de cuerpo presente. Desde luego, diré que mi objeto no era conocer sus ideas o sus juicios sobre los demás y sobre sí mismo. No me interesaba lo primero,

y para lo segundo me bastaba el silencioso diálogo que yo podía renovar a cualquier hora con el libro que me lo había revelado: *Zozobra*. Más bien mi curiosidad de adolescente quería saciarse con unos cuantos datos físicos, con unas cuantas señas particulares; su estatura, el color de su piel, el timbre de su voz, el brillo o la falta de brillo de sus ojos.

Su cara de un color moreno claro, y sus grandes manos de un dibujo muy preciso y muy fino, surgían del *jaquet* que cubría habitualmente un cuerpo grande y sólido, un cuerpo de gigante. Del color del clima en que, como en uno de sus poemas, la lujuria toca a rebato, el *jaquet* tenía un cambiante brillo vérdinegro de “ala de mosca”.

Algo había en su figura que hacía pensar, indistintamente, en un liberal de fines del siglo pasado y en un sacerdote católico de iglesia del interior, que gozara de unas vacaciones en la capital. En ambos casos la provincia lo acompañaba, viajaba con él, rodeándolo con un halo de luz o de sombra.

Nada había en sus palabras que desconcertara. Ningún brillo. Ningún deseo de brillar. Palabras lentas que buscaban su sitio en la frase que a veces moría, cuando Ramón López Velarde juzgaba que ya no era indispensable que siguiera viviendo, aun antes de terminar.

Si había algo desconcertante en su persona, ese algo era, cosa rara, la sencillez.

Salvador Novo y yo lo visitamos unas cuantas veces en la Escuela Nacional Preparatoria, donde era profesor de Literatura Española. Lo esperábamos a la salida del aula y cambiábamos con él breves y entrecortadas frases. Aun tengo la sensación de que los diálogos se acababan demasiado pronto. Y también de que, a veces, como cuando sin esperar el final de la clase entrábamos en el aula, y López Velarde suspendía rápidamente la lección, despidiendo, aturdido, a los alumnos, una curiosa turbación y un pudor infantil e inexplicable lo colocaban delante de nosotros en la situación de minoridad e inferioridad que lógicamente nos correspondía a Salvador y a mí.

Cuando, muy pronto, supo que escribíamos versos, nos manifestó suavemente el deseo de conocerlos. Salvador Novo escribía bellos poemas un poco a la manera de las *parábolas* de González Martínez. Una tristeza prematura y una lección moral, también prematura, impulsaban estos ejercicios de adolescencia que pronto abandonaría con la misma facilidad, con el natural desembarazo con que los había adoptado, cuando empezó a escribir sus novísimos *XX Poemas*. Yo escribía versos en que los simbolistas franceses, Albert Samain sobre todos, dejaban su música, su atmósfera y no pocas ve-

ces sus palabras. Y tan fuera de mí había colocado, desde entonces, la lección de la poesía de Enrique González Martínez, que, sin dejar de sentir respeto por ella y acaso para mantenerla intacta, me prohibía glosarla, repetirla. En cambio, la influencia más remota e imprecisa la aceptaba sensualmente, como quien recibe una vaga emanación, un perfume lejano.

No recuerdo con exactitud la opinión que Ramón López Velarde nos dió de aquellos versos. He dicho que no eran precisamente sus ideas ni sus opiniones las que me habían llevado a conocerlo. Creo, sin embargo, que admiró la prodigiosa facilidad—novia de entonces y de siempre—de Salvador Novo, y, ahora lo recuerdo, por encima de ello, algunas expresiones atrevidas que contenía un poema: *La Campana*, que ya eran, o al menos pugaban por ser diferentes de las del tono general señalado por el poeta de *Parábolas*. Nada en absoluto recordaría yo de lo que hablamos acerca de mis versos, si Ramón López Velarde, después de decirme algo muy general y seguramente muy vago, aunque no más vago que mi poesía de entonces, no hubiera colocado el índice pálido, largo y, no obstante, carnoso, debajo de una línea de uno de mis manuscritos, subrayando entre todos, y repasándolo varias veces, un verso:

bruñe cada racimo, cada pecosa pera.

Se trata de una *Tarde* en que las leídas en los libros de Samain se confundían con las vividas por mí en una casa de Tlalpan adonde acostumbraban llevarme a pasar el estío. El sol en su trayectoria, visto fuera y dentro de la casa, era el personaje del poema y el sujeto del verso debajo del que amplificado, enorme, vi resbalar lenta y pendularmente el índice de la mano derecha de Ramón López Velarde, al tiempo que decía: "Es extraordinario cómo ha captado usted estas dos cosas. En efecto, el sol bruñe, esa es la palabra, los racimos. ¡Y que definitivamente retratadas por usted quedan las peras, no sólo por el lustre, sino también y precisamente, por las pecas! Eso es: las peras son pecosas."

No estoy seguro de que éstas hayan sido sus palabras, pero no eran otras las ideas que expresó con un fervor que las mías de ahora son incapaces de revivir y que, más que por el tono de la voz, se exteriorizó en aquel momento por el brillo de sus ojos que, como dos bruñidas uvas negras, se encontraron un largo momento con los míos que lo espiaban.

Esta fué la única entrevista de que puedo recordar algo más que la vaga emoción física que la presencia de Ramón López Velarde pro-

ducía en el adolescente de quince años, que era yo entonces. No recuerdo si volví a verlo en otra ocasión. Recuerdo, sí, que a los pocos días supe que el poeta se hallaba enfermo. Luego, indirectamente, su agonía y su muerte. No podría decir sin mentir, o, cuando menos, sin exagerar, que la muerte de Ramón López Velarde me produjo una emoción intensa y durable. Creo que al saberlo no sentí sino un momentáneo choque interno, y luego nada más.

II

S U P O E S I A

La madurez de una vida, como la madurez del día, no se revela en la hora incierta del atardecer, sino en el momento pleno, cenital y vibrante del mediodía en que el sol, cumplida ya su trayectoria ascendente, parece detenerse a contemplar, hurtando la sombra a seres y cosas, los frutos de su carrera antes de empezar un descenso que es, al mismo tiempo, un regreso. Desaparecido en el mediodía de su vida, la muerte no vino a derribar esperanzas, ni a segar promesas en flor, porque Ramón López Velarde había realizado ya las primeras y cumplido las segundas. Su viaje fué el perfecto viaje sin regreso.

Tres libros de versos, de los cuales el tercero, publicado después de la muerte del poeta, encierra junto a unos cuantos poemas concluidos, perfilados, otros que son esquemas incompletos y borrosos, sin otro valor que el de servir al estudio de la peculiar manera que tenía de completar sus versos hasta alcanzar, por medio de una acomodación buscada y calculada, expresiones imprevistas, y un libro de prosa que contiene páginas poéticas de induda-

ble mérito, constituyen la obra de Ramón López Velarde. Pero la rara calidad de esta obra, el interés que despierta y la irresistible imantación que ejerce en los espíritus que hacen algo más que leerla superficialmente, hacen de ella un caso singular en las letras mexicanas. Si contamos con poetas más vastos y mejor y más vigorosamente dotados, ninguno es más íntimo, más misterioso y secreto que Ramón López Velarde. La intimidad de su voz, su claroscuro misterioso y su profundo secreto han retardado la difusión de su obra, ya no digamos más allá de nuestras fronteras, donde no se le admira porque se le desconoce, sino dentro de nuestro país, donde aún las minorías le han concedido rápidamente, antes de comprenderlo, una admiración gratuita y ciega.

La admiración ciega es, casi siempre, una forma de la injusticia. Al menos así lo creo al pensar que Ramón López Velarde es más admirado que leído y más leído que estudiado. Una admiración sin reservas, una lectura superficial y un contagio inmediato con los temas menos profundos de su obra, bastaron para llevarlo directamente a la gloria sin hacerlo pasar por el purgatorio, y menos aún por el infierno en el que, según confesión propia, Ramón López Velarde creía.

Después de un número de la revista *México Moderno* (1921), consagrado a honrar la me-

moria del poeta, en que, entre muchos estudios más conmovidos que atentos y más sentimentales que certeros, se distinguía por la agudeza crítica uno de Genaro Fernández Mac Gregor, apenas si recuerdo la conferencia en que José Gorostiza trazó el precioso retrato del "payo" que Ramón López Velarde no ocultó jamás, y un estudio de Eduardo Colín, entrecortado como todos los suyos. No obstante, la gloria del poeta ha ido creciendo como una bola de nieve al rodar del tiempo, tomando una forma que le es ajena, demasiado esférica y precisa, demasiado simple si pensamos que se trata de una poesía poliédrica, irregular y compleja. Los prosélitos de Ramón López Velarde han contribuído no poco a desvirtuar la personalidad del poeta y a simplificar de una sola vez, injustamente, los rasgos de una fisonomía llena de carácter, cambiante y móvil. He dicho sus prosélitos y no sus discípulos, pues creo que Ramón López Velarde, poeta sin descendencia visible, no ha tenido aún el discípulo que merece. De su obra se ha imitado la suavidad provinciana de la piel que la reviste, el color local de sus temas familiares y aun el tono de voz, opaco y lento, con que gustaba confesar, junto a los veniales pecados, las angustias más íntimas y oscuras que sus admiradores y sus prosélitos se han apresurado a perdonarle sin examinarlas, sin considerar que la

complejidad del espíritu del poeta se expresa, precisamente, en ellas.

Serpientes de la tipografía y del pensamiento, las interrogaciones circundan y muerden: ¿La complejidad espiritual de la poesía de López Velarde es real y profunda? ¿Fué necesaria la oscuridad de su expresión? ¿Su inesperado estilo fué el precio de su voluntad de exactitud, o solamente de su deseo de singularizarse? ¿Las metáforas de su poesía eran buscadas o inevitables?...

Imposible atender todas las incitaciones que, casi al mismo tiempo, se formulan en mi interior. Pero ¿cómo no alzar, de algunas de ellas siquiera, y aunque sólo sea para no caer en el vicio de la admiración sin conciencia, la punta del velo que las mantiene secretas?

La verdad es que la poesía de Ramón López Velarde atrae y rechaza, gusta y disgusta alternativamente, y a veces simultáneamente. Pero una vez vencidos disgusto y repulsa, la seducción se opera, y admirados unas veces, confundidos otras, interesados siempre, no es posible dejar de entrar en ella como en un intrincado laberinto en el que acaso el poeta mismo no había encontrado el hilo conductor, pero en el que, de cualquier modo, la zozobra de su espíritu era ya el premio de la aventura.

A los ojos de todos, la poesía de Ramón López Velarde se instala en un clima provinciano, católico, ortodoxo. La Biblia y el Catecismo son indistintamente los libros de cabecera del poeta; el amor romántico, su amor; Fuen-santa, su amada única.

Pero estos son los rasgos generales, los límites visibles de su poesía, no los trazos más particulares ni las fronteras más secretas. Ya en su primer libro, *La sangre devota*, Ramón López Velarde borra, de una vez por todas, la aparente sencillez de su espíritu y señala dos épocas de su vida interior diciendo:

*Entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.*

Y, no obstante, sus imitadores han querido seguir viendo en él al seminarista que no ha descubierto los secretos de la rima, los placeres de los sentidos y el nuevo estremecimiento de Baudelaire. En realidad, de allí en adelante, y ya para siempre, se establecerá expresamente el conflicto que hace de su obra un drama complejo, situado en

*las atmósferas claroscuras
en que el Cielo y la Tierra se dan cita.*

En un epigrama perfecto de luz y síntesis, un raro escritor mexicano ha concentrado el



drama de ciertos espíritus diciendo de uno de ellos que "Nunca pudo entender que su vida eran dos vidas". En efecto, ¡cuántos espíritus llegan a la muerte sin haber prestado atención a las ideas contradictorias que entablan inconciliables diálogos en su interior! ¡Cuántos otros se empeñan y aun logran ahogar o por lo menos desoír una de estas dos voces, para obtener una coherencia que no es sino la mutilación de su espíritu!

Ramón López Velarde no pertenece a esta triste familia. Su drama no fué el de la ignorancia ni el de la sordera espiritual, sino el de la lucidez. Bien pronto se dió cuenta de que en su mundo interior se abrazaban en una lucha incesante, en un conflicto evidente, dos vidas enemigas, y con ellas dos aspiraciones extremas que imantándolo con igual fuerza lo ponían fuera de sí.

Con una lucidez magnífica, comprendió que su vida eran dos vidas. Y esta aguda conciencia, ante la fuerza misma de las vidas opuestas que dentro de él se agitaban, fué lo bastante clara para dejarlas convivir, y, por fortuna, no lo llevó a la mutilación de una de ellas a fin de lograr, como lo hizo Amado Nervo, una coherencia simplista, y, al fin de cuentas, una serenidad vacía.

Me pregunto si es otro el significado, la clave misma del título y del contenido de su li-

bro más importante, que la angustiosa zozobra de su espíritu ante la realidad de dos existencias diversas que, coexistiendo en su interior, pugnaban por expresarse y que se expresaban al fin, en los momentos más plenos de su poesía, no sólo alternativa sino simultáneamente.

Cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio, luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud y el ángel, si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios en el espíritu de Ramón López Velarde, que vivió escoltado por un ángel guardián, pero también por un “demonio estrafalario”.

Extasis y placeres lo atraen con idéntica fuerza. Su espíritu y su cuerpo vivirán bajo el signo de dos opuestos grupos de estrellas:

*Me revelas la síntesis de mi propio zodiaco:
el León y la Virgen.*

¿Qué recuerdos de lecturas infantiles acerca de los paraísos que la fantasía de los musulmanes creó para los bienaventurados, y qué visión de coloridas estampas de los mismos dejó en López Velarde el trauma que perdura como una obsesión a través de toda su obra?

Si en su constante sed de veneros femeninos no encuentro maneras de conciliar su religio-

sidad cristiana y su erotismo; si, en un principio, en *La sangre devota* se pregunta:

¿Será este afán perenne franciscano o polígamo?

halla luego en los paraísos mahometanos una manera de prolongar su religiosidad, pero también su erotismo. Entonces, en una primera afirmación, se atreve y dice:

funjo interinamente de árabe sin hurí

y buscando oscuros antecedentes genealógicos en las ramas del árbol de su ser, no sabe si su devoción está presa en la locura del primer teólogo que soñó con la primera mujer

*o si atávicamente soy árabe sin cuitas
que siempre está de vuelta de la cruel continencia
del desierto, y que en medio de un júbilo de huríes
las halla a todas bellas y a todas favoritas.*

En vez de borrar uno de los dos aspectos contradictorios de su ser, aprende a hacerlos convivir dentro de sí fomentando un incesante diálogo, un conflicto que se nutre de sí mismo. De este modo concilia monoteísmo y poligamia, Cristo y Mahoma:

*Yo varón integral,
nutrido en el panal*

*de Mahoma
y en el que cuida Roma
en la Mesa Central*

dice en *Zozobra*, y luego, años más tarde, en el poema "33" de *El son del corazón*, se oye de nuevo la voz desvelada por el insoluble problema del hombre que en vez de cerrar en falso sus llagas, sus preocupaciones, sus conflictos, ha aprendido a vivir con ellas abierta la angustia de sus males:

*La edad de Cristo azul se me acongoja
porque Mahoma me sigue tiñendo
verde el espíritu y la carne roja,
y los talla al beduino y a la hurí
como una esmeralda en un rubí.*

Y en el mismo poema:

*Afluye la parábola y flamea
y gasto mis talentos en la lucha
de la Arabia feliz con Galilea.*

¡Qué importa que en un momento se atreva a llamar funesta la dualidad que sabemos le ha producido también goces infinitos

*Me asfixia en una dualidad funesta,
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta
y de Zoraida la grupa bisiesta*

si la cristiana Ligia y la infiel Zoraida lo abrazarán ya para siempre!

Placer y dolor, opulencia y miseria de la carne, delicia de un paraíso presente y tristeza de un obligado y terrenal destierro a cambio de la promesa de un paraíso sin placeres, son las pesas que oscilan en su balanza.

Cuando Ramón López Velarde quiere dar de sí mismo una fórmula, cuando intenta objetivar su drama interior, sólo halla la imagen de algo que, suspendido entre estos dos mundos, oscila, como un péndulo, incesantemente sobre ellos:

*Estoy colgado en la infinita
agilidad del éter, como
un hilo escuálido de seda*

o bien:

*Soy un harem y un hospital
colgados juntos de un ensueño.*

Y concretando todavía más, objetivando más precisamente, descubre su símbolo al compararse, en un poema precioso, con el candil de que suspende sus llagas como prismas.

En el minuto baudelariano de religiosidad que ya no se distingue del frenesí amoroso, cuando lo vemos salir con las manos y el es-

píritu vacíos, de vuelta de una inmersión en el océano de su propia angustia, yo lo imagino, como en dos de sus versos de una desolación incomparable, meciéndose sobre los abismos que se abren dentro y fuera de sí, “con el viudo—oscilar del trapecio”.

La sangre que circula en los más recónditos vasos de Ramón López Velarde no es, pues, constantemente, sangre devota. Esta se turba, se entibia y aun cede ante el impulso de una corriente de sangre erótica al grado que por momentos llegan a confundirse, a hacerse una sola, roja, oscura, compuesta y misteriosa sangre.

Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad:

*Cuando la última odalisca
ya descastado mi vergel
se fugue en pos de nueva miel,
¿qué salmodia del pecho mío
será digna de suspirar
a través del harem vacío?*

El que fungió interinamente de árabe solitario se siente ahora definitivamente abandonado. Y a la sola idea de que el placer de los sentidos pueda no existir, para él, en un mo-

mento dado, en el momento en que “la eficaz y viva rosa” de su virilidad quede superflua y estorbosa, en el último espasmo del miedo se confesará muerto en vida, árabe sin hurí:

*Lumbre divina en cuyas lenguas
cada mañana me despierto:
un día, al entreabrir los ojos,
antes que muera estaré muerto.*

¿Será necesario decir que esta dualidad de Ramón López Velarde está muy lejos de ser un juego retórico exterior y puramente verbal y que, en cambio, se halla muy cerca de la profunda antítesis que se advierte en el espíritu de Baudelaire? También en Ramón López Velarde, “la antítesis estalla espontáneamente en un corazón también católico, que no conoce emoción alguna cuyos contornos no se fuguen en seguida, que no hallen al punto su contrario, como una sombra, o, mejor, como un reflejo”.

Y, no obstante, han pasado trece años de la muerte de López Velarde y su obra sigue siendo vista con ojos que se quedan en la piel sin atreverse a bucear en los abismos del cuerpo en que el hombre ha ido ocultando al hombre. Han pasado trece años y Ramón López Velarde sigue siendo para todos un simple poeta católico que expresa sentimientos simples. Me pregunto: ¿Será posible ahora seguir hablan-

do de sentimientos simples en la poesía de Ramón López Velarde? Pienso en las reveladoras palabras de André Gide: "Lo único que permite creer en los sentimientos simples es una manera simple de considerar los sentimientos".

No es una casualidad el hecho de que el nombre del gran poeta francés haya surgido en más de una ocasión al considerar uno de los aspectos más personales de López Velarde. El mismo ha confesado haber sido uno antes y otro después de conocer a Baudelaire. ¿Este conocimiento era preciso y lúcido? ¿Leía Ramón López Velarde a Baudelaire en francés? ¿Lo conoció solamente a través de traducciones españolas: la de Marquina, por ejemplo? No es la forma lo que Ramón López Velarde toma de Baudelaire, es el espíritu del poeta de *Las flores del mal* lo que le sirve para descubrir la complejidad del suyo propio.

Ya he dicho que, según confesión expresa, gracias a Baudelaire descubrió López Velarde, no sólo la rima, sino también y sobre todo el olfato, el más característico, el más refinado, el más precioso y sensual de los sentidos que poeta alguno como Baudelaire haya puesto en juego jamás.

Sería injusto y artificial establecer un paralelo entre ambos poetas, e imposible anotar siquiera una imitación directa o señalar una in-

fluencia exterior y precisa. Entre la forma de uno y otro no media más que... un abismo. Pero si un abismo separa la forma del arte de cada uno, otro abismo, el que se abre en sus espíritus, hace de Baudelaire y de Ramón López Velarde dos miembros de una misma familia, dos protagonistas de un drama que se repite a través del tiempo con desgarradora y magnífica angustia.

La agonía, el vacío, el espanto y la esterilidad, que son temas de Baudelaire, lo son también de nuestro poeta. Y si la religiosidad de López Velarde se resuelve en erotismo, siguiendo un camino inverso, pero no menos dramático, el erotismo de Baudelaire se convierte, en último extremo, en plegaria:

*Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
de contempler mon coeur et mon corps sans degout.*

Ciertos versos de nuestro poeta, los versos más ciertos, comunican un indefinible calor frío baudelariano cuando son la expresión de un espíritu atormentado:

con la árida agonía de un corazón exhausto

o cuando nos dice:

voy bebiendo una copa de espanto

o bien cuando, en *Anima adoratriz*, desea que la vida se acabe precisamente al mismo tiempo que el placer

*y que del vino fausto no quedando en la mesa
ni la hez de una hez, se derrumbe en la huesa
el burlesco legado de una estéril pavesa.*

En idéntica obsesión de la muerte, Ramón López Velarde confiesa angustiado que la pródiga vida

*...se derrama en el falso
festín y en el suplicio de mi hambre creciente
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.*

Y más aún cuando sobrepone las imágenes de la vida plena y de la muerte inevitable. Así en el final del poema en que ha cantado con sensual arrobamiento los dientes de una mujer, acomodados a la perfección en el acueducto infinitesimal de la encía, se detiene, y, de pronto, pasando sin transición del madrigal erótico a la visión macabra, dice:

*Porque la tierra traga todo pulcro amuleto
y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos
en la mueca erizada del hostil esqueleto.*

De todos los poemas de Ramón López Velarde, tres de *Zozobra*: *La lágrima*, *Hormigas*,

Te honro en el espanto, ilustran, mejor que los versos sueltos que he subrayado, esta afinidad de atmósferas, de obsesiones y aun de expresiones que López Velarde no fué a buscar, sino a reconocer como suyas en Baudelaire.

Influencias precisas han sido señaladas en la obra de Ramón López Velarde. Se ha hablado de Luis Carlos López. Con igual justicia puede hablarse de Julio Herrera Reissig. Y con mayor exactitud de Leopoldo Lugones. Pienso que más que de una influencia de la poesía de Luis Carlos López en la de López Velarde, sería exacto señalar ciertas afinidades superficiales y de orden puramente temático. Estas afinidades aparecen sólo en *La sangre devota*, y conviene subrayar que el levísimo aire de familia lo da la provincia, semejante, si no igual en todas partes, en Colombia y en México. Pero el tono irónico y amargo, el relieve caricaturesco o satírico, no siempre limpiamente logrado en la poesía de Luis Carlos López, está ausente de la de López Velarde. Ciertas expresiones de Julio Herrera Reissig y el uso de palabras rebuscadas, hacen que algunos versos del uruguayo puedan ser confundidos, en una primera lectura, con otros de Ramón López Velarde. Pero el gusto—ese don que mantiene al poeta en equilibrio—es siempre mejor en el mexicano que en Herrera Reissig, que, junto a indu-

dables aciertos de expresión, coloca, sin parecer distinguirlos, verdaderos fracasos de su ambición por lograr imágenes inesperadas. Además, el amor a lo decorativo por lo decorativo, que es un vicio de la poesía "modernista", no aparece, por fortuna, en la poesía del mexicano López Velarde.

Una tentativa por alcanzar la expresión lugoniana le parecen a Antonio Castro Leal ciertos poemas de Ramón López Velarde. Hay mucha finura y verdad en esta observación, que ilustra citando unos versos de López Velarde:

*Mi virtud de sentir se acoge a la divisa
del barómetro lúbrico que en su enagua violeta
los volubles matices de los climas sujeta
con una probidad instantánea y precisa*

a los que es fácil añadir éstos en que habla de

*los astros y el perímetro jovial de las mujeres
el centelleo de tus zapatillas,
la llamarada de tu falda lúgubre,
el látigo incisivo de tus cejas.*

Y aun otros en que el Lugones del *Lunario sentimental* hace acto de presencia:

*Obesidad de aquellas lunas que iban
rodando, dormilonas y coquetas,*

por un absorto azul
sobre los árboles de las banquetas.

En realidad, tanto como una influencia patente en ciertos efectos de técnica aprendida en la magnífica escuela del *Lunario sentimental*, y en la intención de dar, por los medios menos usuales, en el blanco, es un ejemplo para Ramón López Velarde la poesía de Lugones. Lugones era, para nuestro poeta, “el más excelso, el más hondo poeta de habla castellana”. “La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas—reducción intentada por Góngora—ha sido consumada por Lugones”, escribía López Velarde en un artículo en el que, también, habla con mucha lucidez del papel que representa el sentido crítico en la creación poética. “El sistema poético se ha convertido en sistema crítico”, decía. Mejor juez de sí mismo que de los demás, la predilección de López Velarde por Lugones es inteligente y revela y afirma, además, su temperamento frente al del poeta argentino. Las palabras que acerca del lugar común escribió Lugones en el prólogo del *Lunario sentimental* parecen no haber sido olvidadas jamás por Ramón López Velarde.

Pero tal vez no sea preciso ir a buscar la clave psicológica de la composición poética en Ramón López Velarde más allá de la pasión aten-

ta que ponía en alcanzar imágenes inesperadas, relaciones sutiles y al mismo tiempo precisas entre los seres y las cosas. Idéntica pasión ponía en odiar, como al peor enemigo, el lugar común, la expresión borrosa y gastada, moneda que pasa de mano en mano sin dejar ni permitir una huella, lisa y convencional, sin otro valor que el que le asigna la costumbre.

De buena gana habría creado todo un lenguaje para su uso personal, como dicen que parece haber sido el propósito de Góngora, a quien amaba con pasión. Pero dar nuevos nombres a las cosas lo habría confinado en el círculo de la razón perfecta; es decir, en el círculo de la locura. Como a todo buen poeta, le quedaba el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella salían vueltos a crear, con la forma inusitada, diferente, que pretendía y muy a menudo alcanzaba a darles. Recobrando una facultad paradisiaca, dióse, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas, adjetivándolas de modo que en sus manos los párpados son los "párpados narcóticos"; la cintura, "la música cintura", y el camino, "el camino rubí". Fué así como se convirtió en el creador, en el inventor de expresiones, de "flores inauditas".

A través de toda la obra de Ramón López Velarde, desde las páginas de *La sangre devo-*

ta hasta los poemas que formaron *El son del corazón*, la presencia de la Biblia se hace sentir. Mas no como una fuente de imágenes decorativas—a las que los poetas llamados modernistas fueron tan afectos—, sino como un alimento indispensable para la nutrición del espíritu y para la expresión de su personalidad.

Como un cuerpo abrazado estrechamente al suyo, la llevó a través de toda su vida poética, no como un botín de guerra ni como una romántica carga, sino como un cuerpo al que, a fuerza de amarlo, llegara a no distinguirlo del suyo propio.

La mitología cristiana no le sirve, como la mitología grecolatina a Góngora, para hacer más culta y ornamentada su poesía, sino para hacerla más sincera, como si formara parte de una vida vivida o al menos deseada por Ramón López Velarde.

Cuando en un poema de *La sangre devota* quiere quedarse a dormir en la almohada de los brazos de seda de una mujer, nuestro poeta confiesa ingenuamente que es:

*para ver en la noche ilusionada,
la Escala de Jacob llena de ensueños.*

Las mujeres que pasan por sus poemas tienen nombres bíblicos: Ruth, Rebeca. Sara. A

esta última la encuentra ya no pérfida como la onda, sino flexible “como la honda de David”.

En un curioso *ritornello*, en varias poesías aparece el nombre de Sión. A veces le pide a una mujer que lo lleve a Sión de la mano; otras, queda desolado al ver que las mujeres que van rumbo a Sión lo abandonan. También se asoma al pecho de una mujer y lo halla “claro de Purgatorio y de Sión”.

Hubiera querido ser uno de los reyes de Israel, cuando el miedo—que en López Velarde tiene caracteres de obsesión—de llegar a la hora “resea e impotente de la vejez” lo asalta. Clama entonces por que no le falte la tibieza de la compañía de la mujer providente

*con los reyes caducos que ligaban las hoces
de Israel, y cantaban
en salmos, y dormían sobre pieles feroces.*

Halla, sobre todo en el Antiguo Testamento, el zumo concentrado de las vidas que son a un tiempo salud, religiosidad, alegría y deleite y que le darán, no la embriaguez innoble de Noé, sino la embriaguez perfecta de la lucidez.

Así, desde las alusiones paradisiacas, cuando se confiesa:

*Alerta al violín
del querubín*

*y susceptible al
manzano terrenal*

o cuando quisiera con una lágrima de gratitud
“salar el paraíso”, hasta el curioso cuadro, que
hace pensar en una adorable composición de
El Bosco, en que se imagina en la Tebaida bajo
un vuelo de cuervos:

*El cuervo legendario que nutre al cenobita,
vuela por mi Tebaida sin dejarme su pan,
otro cuervo transporta una flor inaudita,
otro lleva en el pico a la mujer de Adán,
y, sin verme siquiera, los tres cuervos se van.*

Las cuarenta noches del Diluvio dejaron en
López Velarde una impresión que aparece
en sus poemas convertida en alusiones o en
imágenes referidas a un estado de ánimo per-
sonal:

*Ya mi lluvia es diluvio, y no miraré el rayo
de sol sobre mi arca, porque ha de quedar roto
mi corazón la noche cuadragésima*

o bien:

*ámbar, canela, harina y nube
que en mi carne al tejer sus mimos,
se eslabonan con el efluvio
que ata los náufragos racimos
sobre las crestas del diluvio.*

Otra vez no es *El génesis*, sino *El éxodo*. La plasticidad y el misterio de la cortina de humo y de fuego que servía de guía a Moisés y a los israelitas al salir de Egipto, reaparece con igual misterio y con singular intimidad cuando dice a una mujer:

*Tu tiniebla
guiaba mis latidos, cual guiaba
la columna de fuego al israelita.*

Y luego, el libro de *Los números*, con el precioso mito de las doce tribus, le sirve para comparar los dientes de una mujer con el maná

*con que sacia su hambre y su retina
la docena de tribus que en tu voz se fascina.*

Menos que el Antiguo, el Nuevo Testamento le sirve para alcanzar plenamente la expresión de sus particulares y angustiadas voces. No obstante, cuando imagina un retorno, un retorno maléfico a su pueblo, piensa en el hijo pródigo de la parábola contada por San Mateo, que regresa, ahora, a un pueblo mexicano, despedazado por la metralla de la guerra civil:

*Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,*

*porque en ellos leyera el hijo pródigo
al volver a su umbral,
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha
su esperanza deshecha.*

Y al cantar a las provincianas mártires, revive, en una anécdota de su pueblo natal, la crueldad de Herodes diciendo:

*Gime también esta epopeya, escrita
a golpes de inocencia, cuando Herodes
a un niño de mi pueblo decapita.*

Su primera vocación de seminarista no está ausente de este amor a la Biblia que, amada en el amado transformada, ni las más profanas aventuras de los sentidos lograrían arrancarle después.

La religión cristiana con sus misterios y la Iglesia católica con sus oficios, símbolos y útiles, sirven a Ramón López Velarde para alcanzar la expresión de sus íntimas y secretas intuiciones. Su vocación de seminarista se halla, como en el caso de la Biblia, presente en este conocimiento preciso de la forma que la Iglesia ha aprobado para celebrar los oficios divinos. Pronto se advierte en su poesía una familiaridad con objetos y símbolos que está

muy lejos de ser rebuscada. Además, la obsesión intensa de ciertas atmósferas donde se mezcla la riqueza de los ornamentos y su contrario: la miseria de la grey astrosa que asiste, no a las catedrales magníficas, sino a las oscuras y miserables iglesias.

Una estrofa de un poema de Zozobra nos da la clave de sus preferencias:

*Mi espíritu es un paño de ánimas, un paño
de ánimas de iglesia siempre menesterosa,
es un paño de ánimas goteado de cera,
hollado y roto por la grey astrosa*

descubriendo la correspondencia entre el drama de su espíritu y el que parece alentar—y alienta—en los recintos en que la religión de Cristo representa, como en un misterioso teatro, sus oficios y recibe, como espectadores y actores a un solo tiempo, a sus fieles.

Y más aún: Ramón López Velarde parece no estar conforme al comparar su espíritu con un paño de ánimas; necesita, para ser exacto, que el paño de ánimas se halle manchado, hollado, roto; necesita añadir estos epítetos para hacer más palpable su miseria. De igual modo, cuando se compara con una nave de parroquia, se apresura a añadir: “de parroquia en penuria”.

La pasión de Cristo es también su pasión.
Su alma es el vinagre; su dolor, una ofrenda, y
Cristo no es el Cristo de todos, sino el suyo:

*Mas hoy es un vinagre
mi alma, y mi ecuménico dolor un holocausto
que en el desierto humea.
Mi Cristo ante la esponja de las hieles, jadea
con la árida agonía de un corazón exhausto.*

El vinagre, la esponja, las hieles y también
los clavos y las espinas de la pasión de Cristo,
son también instrumentos de su pasión eterna,
que es la pasión amorosa.

Oleos, cíngulos, custodias y cirios aparecen
en sus poemas con particular e íntimo signifi-
cado. Y aun en los accidentes del paisaje exte-
rior y en sus transformaciones encuentra una
relación poética con los objetos litúrgicos. Es
así como halla:

*La estola de violetas en los hombros del Alba,
el cíngulo morado de los atardeceres.*

Las llamas del purgatorio y del infierno de la
mitología cristiana asoman sus lenguas de fue-
go en la poesía de López Velarde como en los
cuadros de ánimas de las iglesias. Y aun en la
boca de una mujer reaparecen:

*Tu boca, en la que la lengua vibra asomada al mundo
como réproba llama saliéndose de un horno.*

Y de su mismo corazón nos dice:

*Yo lo lanzara un día como lengua de fuego
que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz.*

Otras veces la poesía de la Salve, que es para Ramón López Velarde un óleo y una fuente, lo hace temblar con un temblor infantil.

Y así, en interminable teoría, sacramentos y misterios de la religión cristiana le sirven para hacer más expresivos los estados de un alma en que, con temperamento erótico, se abraza, indistintamente, a la mujer y a la religión. “Una virgen fué mi catecismo”, confiesa en *El son del corazón*. Y en el mismo libro:

*Dios, que me ve que sin mujer no atino
en lo pequeño ni en lo grande, díome
de ángel guardián un ángel femenino.*

Y así como a la religión misma la impregna de un sentido erótico, todo cuanto mira y toca, aun lo más inerte, se humaniza y estremece al menor contacto con el poeta:

*En mi vida feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera,*

*que, abrazada por mí, no tuviera
movimientos humanos de esposa.*

Expresada con lucidez extraordinaria, escondida en una de las páginas de *El minuterio*, hallamos la conciencia de este modo singular de ser: "Nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer. De aquí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico." Hasta la muerte lo acompañó el temperamento erótico, que, como su poesía, no conoció decadencia ni ocaso, porque—consecuente con su propia profecía—su sed de amor fué como una argolla empotrada en la losa de su tumba.

En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante las incitaciones del erotismo, de la religiosidad y de la muerte.

LA POESIA DE EFREN REBOLLEDO

I

CÓMO LEER A NUESTROS POETAS

“Es cuestión de mucha finura decidir cuánto debe ser leído de cada poeta en particular”. T. S. Eliot plantea las dificultades y los problemas de las selecciones de poesías con esta frase que aparece al frente de su breve ensayo acerca de Swinburne. Y, no obstante, existen poetas cuyas poesías sólo deben ser leídas en selecciones. La necesidad de la selección y la selección misma dependen de la peculiar naturaleza del poeta. Pero, al mismo tiempo, la inversa no es menos cierta, porque el hecho de pensar y estudiar qué es lo que debe seleccionarse de cada poeta, nos ayuda a descubrir su naturaleza.

Aun los espíritus menos dispuestos a separar en la obra de Salvador Díaz Mirón las substancias que por su naturaleza no se mezclarán jamás, distinguen en su obra dos porciones diversas. La primera en el tiempo es representativa del carácter evidentemente romántico del poeta. La segunda es ya el fruto de una concentración mayor, opuesta, si no fuera en cierto modo un resultado de la primera. Simplifi-

cando con exceso, podemos decir que la primer época de Salvador Díaz Mirón la forman los poemas románticos que alcanzaron una consagración rápida, mientras que la segunda la forman los poemas que provisionalmente llamaremos clásicos. "Entre clásico y romántico la diferencia es bien simple—anota Paul Valéry—; es la que establece el oficio entre el que lo ignora y el que lo ha aprendido. El romántico que ha aprendido su arte, se vuelve clásico. Por eso—añade, destruyendo la claridad de su afirmación con la pobreza del ejemplo—el romanticismo acabó en el Parnaso". Lo cierto es que si la primer época de Salvador Díaz Mirón se distingue por el impulso, la segunda se caracteriza por la maestría. En su primer época, Díaz Mirón era aplaudido y admirado ciegamente porque en sus poesías cada estrofa y cada verso iban derechamente a un fin, mientras que en su segunda época, una vez adquirida la maestría, los medios eran tanto o más importantes que el fin, de modo que si los primeros poemas de Díaz Mirón buscaban el aplauso y la admiración inmediatos, los segundos merecen el aplauso y alcanzan menos rápida, pero más seguramente, la admiración.

A la hora de seleccionar la obra poética de Díaz Mirón, importa, pues, separar claramente ambas épocas: la del fervor romántico, imitativo, oral, y la época de la maestría que al-

canzó en algunos poemas, en muchas estrofas y en numerosos versos aislados. Atentos a la primer época, veremos que los poemas más débiles se apartan por sí solos y como avergonzados. Fuera de algunos ejemplos en que culmina de manera definitiva la maestría, en la segunda época las excelencias están mezcladas en un mismo poema con las verdades domésticas.

La selección de la obra poética de Manuel José Othón es indispensable. Quienes reunieron sus obras completas, no sospecharon el mal que le hicieron, ni la sombra que proyectaron, creyendo obrar piadosamente, sobre la figura de un poeta extraordinario si se le conoce por unos cuantos poemas, pero que corre el peligro de aparecer mediocre cuando, junto a estos poemas y sin distinguirlos precisamente, se le echa en cara toda una serie de composiciones mediocres, pecados de juventud y de madurez.

Hay algo dramático en el caso de la ideal selección de los poemas de Amado Nervo. Al leer sus poesías completas, se piensa en la conveniencia de una selección, pero una vez hecha ésta, después de numerosos ensayos que nunca satisfacen del todo, se llega a la conclusión de que Nervo no se halla bien representado. "Hay poetas—dice T. S. Eliot—de los que cada verso tiene un valor único". Díaz Mirón es, entre nos-

otros, muchas veces, un ejemplo de esta rara clase de poetas. "Otros hay que necesitan ser leídos en selecciones, pero que, una vez leídos en selecciones, no importan mucho".

Una lectura cuidadosa de la obra poética de Luis G. Urbina regalaría al crítico más de una sorpresa, y pronto lo llevaría a la conclusión de que una antología inteligente de una obra tan vasta y desigual favorecería a este poeta en alto grado.

De Enrique González Martínez puede decirse que no es propiamente un poeta de antología. Con esto quiero señalar que una selección de sus poesías lo empobrecería en vez de favorecerlo. Y no porque sea difícil señalar sus mejores poemas, sino porque este poeta es más interesante e importante por el panorama poético que ha ido desplegando con gran unidad espiritual a través de toda su vida, que por los preciosos y ponderables accidentes o maravillas de su naturaleza poética. En su caso, poco frecuente en la poesía mexicana, el todo es superior a las partes.

Por el contrario, José Juan Tablada es un poeta que ganará el día en que sea presentado al lector en una selección cuidadosa, como Díaz Mirón, Luis G. Urbina y Manuel José Othón ganen, como Enrique González Martínez pierde. Lo mejor de José Juan Tablada se hallará fácilmente, maduro entre los árboles y plantas

poéticos de un vasto jardín botánico que comprende desde el romántico sauce hasta la palmera enana, sin olvidar los inesperados, súbitos y fugaces hongos de su ingenioso arte menor.

La poesía de José Juan Tablada y la de Efrén Rebolledo tienen entre sí un perceptible aire de familia. Sería fácil decir en qué se asemejan, pero la diferencia entre Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, desde el punto de vista que ahora nos ocupa, estriba en que el primero fué, en cierto modo, su propio crítico, mientras que Tablada ha estado esperando un crítico que, para mostrar mejor la importancia de su obra, separe las ramas accidentales de su árbol y deje ver los frutos.

La selección de lo mejor de la obra poética de Efrén Rebolledo no es tarea difícil, puesto que él mismo se encargó de hacerla a través de su vida de escritor. Su último libro, *Joyeles*, fué llamado por el poeta mismo: "Antología".

Por la brevedad y concentración de su obra, Ramón López Velarde es un poeta que resiste la lectura de sus poesías completas o casi completas. Cuando yo mismo, hace unos años, emprendí la selección de sus poesías, lo hice apartando deliberadamente, no sólo aquellas de su primer libro, *La sanre devota*, que por su debilidad, su prosaísmo y su infantil retórica no lo representarán jamás, sino también

aquellas que sólo lo representan superficialmente. Con esto último me refiero a aquellas composiciones en que los admiradores de Ramón López Velarde querían hacer residir toda la importancia del poeta, sin pensar que, en vez de favorecerlo, contribuían a hacer de él un poeta de lo mexicano pintoresco, provinciano y epidérmico, en vez de exhibirlo como el poeta complejo y profundo que es en realidad.

No creo que Efrén Rebolledo sea un gran poeta. No es, desde luego, un poeta de gran magnitud, pero sí es un poeta muy distinguido. Su obra contiene, desde luego, una nota que trataré de aislar en seguida y que, pienso, puede desafiar airoosamente el tiempo.

La presente selección de poesías* comprende, en su mayoría, los poemas representativos de Efrén Rebolledo en su aspecto de poeta erótico, algunos de los cuales, por el alveolo en que se hallan incrustados y que no es otro que el que le correspondió en la gran encía del "modernismo", han pasado a ser solamente curiosidades poéticas. De ellos puede decirse—si se me permite la expresión—que han pasado ya, eternamente, de moda.

* EFRÉN REBOLLEDO: *Poesías Escogidas*. Prólogo de Xavier Villaurrutia. Editorial Cultura. México, 1939.

Tratar de presentar aislada, en lo posible, la nota erótica de Efrén Rebolledo, aislar esta cualidad personal y valiosa, equivale a ejercer un acto de justicia con un poeta digno de atención y memoria.

II

LA TÓNICA DE EFRÉN REBOLLEDO

Estas líneas no pretenden ser un estudio de la obra de Efrén Rebolledo. Menos ambiciosas, pero más egoístas, sólo intentan destacar de una producción poco abundante y severamente corregida a través del tiempo, la nota esencial, la tónica de una escala artística iniciada por el año de 1902.

Dichoso de haber llegado tarde a un concierto ejecutado según el peor método de piano: el método parnasiano, y sometiendo su oído crítico a una prueba, el autor de estas líneas ensaya la manera de separar la nota viviente, la tónica de la obra de Efrén Rebolledo, de sus compañeras de escala, y ofrecerla en su desnudez.

Del mismo modo que podrían servir de epígrafe a un buen número de poesías de Salvador Díaz Mirón, presiden la obra poética de Efrén Rebolledo los repetidos preceptos de Théophile Gautier:

*sculpte, lime ciséle;
que ton reve flottant*

*se scelle
dans le bloc resistant!*

Efrén Rebollo lo confesó a través de toda su vida de poeta, al grado que lo que era sencillito epígrafe en uno de sus libros primeros apareció en la carátula de sus "poesías completas" como un ideal de artífice que considera el poema como una joya y la actividad poética como un ideal de paciente componedor que aumenta y disminuye, corrige y labra incesantemente. El poeta más inflexible, el más duro versificador de la lengua francesa, imponía el ideal parnasiano a un buen número de poetas mexicanos del tiempo de la *Revista Moderna* que fundó Jesús E. Valenzuela. Pero esta meta ideal de escultura poética, este parnasianismo que pudo haber hecho de la obra de Efrén Rebollo una colección de lápidas de frío mármol, labradas con manos de artesano que no da lugar a que en su labor colabore Dios—o el Diablo—, no fué por fortuna alcanzada siempre por este poeta que es muchas veces más y, muchas veces, menos que un simple artesano del verso.

La apariencia de la poesía de Efrén Rebollo puede ser, en un principio, por ello, una colección de formas inertes, pero del mismo modo que de su rostro sólo mostraba a quienes lo conocimos una máscara paralizada en un

gesto duro, detrás de esa inmovilidad, detrás de esa simetría de inexpresivos planos, nuestra atención sabe hallar las iluminaciones de una pasión erótica que salva a sus poemas de ser muestras mecánicas de una inteligencia sin fervor.

La pasión erótica es la tónica de la poesía de Rebolledo. Las demás notas de su escala tienen una resonancia artificiosa que podría hacernos dudar definitivamente del gusto del poeta si no apareciera nuevamente, después de intervalos y desmayos, la nota que caracteriza los momentos mejores de su poesía.

De los tercetos de su arte poética:

*Enamorado de opulentos
cofres cuajados de ornamentos
donde guardar mis pensamientos*

donde confiesa que la materia que trabaja es el pensamiento, y sus útiles el cincel y el martillo, al grito unido, concreto, de sus poemas eróticos, hay, al mismo tiempo, una definición y un progreso. En la pasión erótica encontramos la diferencia específica de Rebolledo, aquello que lo aparta de otros poetas de su tiempo que no lograron vencer el gusto de un parnaso superficial. Lo que Rebolledo parece perder cuando abandona la fría conciencia escultórica preconizada por Gautier, y el oficio de artífice de joyas y cálices, lo gana al fin en

la expresión perfilada de sus momentos pasionales, en la revelación de una intimidad, en la fuga de una naturaleza ardiente, acompañada al breve grito, al espasmo precioso del endecasílabo:

*Me entregaste en tus besos tus ardientes
labios, tu dulce lengua que cual fino
dardo vibraba en medio de tus dientes.*

*Y dócil, mustia, como débil hoja
que gime cuando pasa el torbellino,
gemiste de ventura y de congoja.*

O bien:

*Y en medio de los muslos enlazados,
dos rosas de capullos inviolados
destilan y confunden sus esencias.*

De un escenario retórico en que una mitología superficial la permitía una metamorfosis ingenua:

*De los sátiros traidores
de las selvas moradores,
yo fui el más afortunado,
el más tierno y más osado*

pasa Efrén Rebolledo a expresiones de íntimo erotismo que no necesitan veladura alguna y

que se realizan en la forma estricta del soneto. Nacen así los doce poemas de *Caro Victrix*, que son los más intensos, y, hasta ahora, mejores poemas de amor sexual de la poesía mexicana. Es entonces cuando el poema de Rebolledo no es ya como una joya, sino una joya.

A este progreso en intensidad, en verdad artística, a este paso de lo mecánico a lo orgánico, contribuyó, seguramente, el viaje al Japón que Rebolledo realiza—como José Juan Tablada, con quien está ligado por más de un parentesco—, en la plena madurez de su vida.

Poeta de los ojos, Tablada trajo del Japón una visión plástica que lo deslumbró con su espejismo dorado. Más intenso, más concreto y limitado también, Rebolledo no supo sino del Japón que sus sentidos podían tocar.

No fué sólo una dichosa casualidad el hecho de que Efrén Rebolledo tradujera varias obras de Oscar Wilde. En la prosa de los *Cuentos*, más que en las ideas de *Intenciones*, encontró Rebolledo inspiración para labrar su estilo. Labrar, esa es la palabra. Como el Flaubert de *Salammbó*, Wilde pulía y redondeaba su frase hasta un punto vicioso, hasta el extremo de dejarla, muchas veces, inerte. ¿No es ésta la causa de que a su estilo quisiéramos imprimir ahora una circulación, una respiración; en una palabra, una función que pusiera en movimiento su belleza inmovilizada, inerte? A nada

mejor que a una hermosa tela puede compararse ciertas frases de Wilde, pero a nada más vivo puede compararse, tampoco. De Wilde heredó Rebolledo el amor a la llamada prosa artista. Por ello podemos hablar de las propiedades de la prosa de Rebolledo como de las de un cuerpo físico, y decir que es inflexible, pesada y brillante; pero, ¿cómo hablar de las cualidades vivientes de una prosa que dentro de la obra de Rebolledo puede colocarse en el mismo plano que los poemas dictados por la sencilla ley de escultura retórica? La prosa de Rebolledo, como su poesía artificiosa, fué su máscara. La poesía erótica es la íntima cara de Efrén Rebolledo.

SEIS PERSONAJES

I

UN POLÍGRAFO

Pequeño, vivaz, graciosamente encorvado vestido en negro riguroso, como le vimos en la última ocasión, imaginamos a D. Francisco A. de Icaza. Tenía una vocecilla afilada que terminaba, como su aguda barba, en risa. En las palabras de su plática se erizaban, súbitamente, dardos. Oyéndolo, pensábamos en una hormiga provista del aguijón de la abeja. Porque D. Francisco A. de Icaza, incansable y tenaz, es una de las hormigas de México.

Nacido en 1863, poco tiene de común con los contemporáneos de su país que fueron, los más, excelentes cigarras monocordes. La semejanza con ellos no pasa de la edad, como su parecido con D. Gaspar Núñez de Arce no va, afortunadamente, más allá del rostro. Pertenció a la casta de escritores de excelente cultura, de larga paciencia y de curiosidad retrospectiva, cuyo ejemplo podrá parecer, si se mira ligeramente, que se extingue entre nosotros. pero que, si bien se mira, continúa afortunado y feliz.

Hombre de letras, polígrafo, empuñó una larga pluma que bañaba alternativamente en la tinta de la poesía, de la historia, de la crítica y de la divulgación literaria.

Su obra revela una salud y un vigor que resaltan más a la vista de quienes lo conocimos físicamente débil y pequeño. Preciosa salud espiritual, consecuente de preparación y economía; preciosa salud ajena a la dispersión y al desmayo. La España que lo vió madurar, lo vió morir. Y como ameritaba la calidad de su labor, escrita *for an acute and honourable minority*, murió en olor de minoría.

Su poesía, madurada lejos del tumulto producido por las reformas métricas del llamado modernismo, tiene el carácter huraño del niño que prefiere continuar su juego de soledad a unirse al bullicioso juego que lo rodea. Esta actitud sella sus versos con cierta aristocracia que no es necesariamente orgullosa, sino melancólica:

*No es profesor de energía
Francisco A. de Icaza,
sino de melancolía.*

La excelencia y depuración de su gusto le hicieron preferir una poesía de matices, condensada y feliz en sus límites de extensión. Canciones y paisajes lejanos. Sus paisajes, de colores claros diluídos en claras aguas, traza-

dos sobre finos cartones, pueden enriquecer una estricta colección de acuarelas.

Sin raíces geográficas, su lírica parece proyectada y escrita a varios metros sobre el suelo, en un inmóvil globo cautivo. Conscientemente aislada, no se prolonga ni repite. Como toda su obra, quedará encerrada en sí misma. Por ello podemos decir de su poesía: “era más bien cisterna que manantial”.

Icaza prosista, ofrece varias ramas a nuestro interés: la arqueología literaria, la crítica, la divulgación, la historia. En estas actividades, en vez de encontrar la dispersión de Icaza encontramos su definición: curiosidad, paciencia, recreación artística.

España le debe hallazgos, contribuciones y estudios eruditos del mejor orden. Su nombre alternará, por ellos, en la historia de la moderna erudición española, con los primeros nombres de sus contemporáneos. Tuvo el don precioso de convertir un asunto de fría y desnuda pesquisa histórica en vivo relato artístico. Así, de la fusión de lo histórico y lo literario en un temperamento como el suyo, habrían de resultar sus óptimas obras.

Perfecto animador de ambientes y de personajes, merece figurar entre los certeros cultivadores del género, (Peter, Schwob, del “retrato real” y de la “vida imaginaria”). Su biografía de Lope de Vega, construída a base



de detalles exactos, tiene el temblor artístico de una vida imaginaria. Los relatos sobre el Aretino tienen el claro y definitivo dibujo de un retrato real de Dürero, con esa dosis de claroscuro—lejana, no obstante, de la de un dibujo de Rembrandt—, necesaria para atenuar la excesiva realidad humana.

Para la crítica poesía una facultad analítica rápida, certera. Sobre ella, una temperatura combativa que hizo temblar a más de un contemporáneo. Apenas si el excesivo análisis, y el afán de gozarse en la información detallada y casuística, lo alejó muchas veces de la síntesis que es lo mejor del crítico.

Hombre de letras fué don Francisco A. de Icaza para quien suspender sus labores equivalía a detener la continuidad espiritual. Su descanso consistió, solamente, en el cambio de asuntos de trabajo. Por ello, preparó ediciones críticas y documentos históricos. Por ello, fué un excelente traductor de Hebbel, Nietzsche y Tourguenieff.

En conjunto, su obra de prosista, rica en sabores conocidos, pregustados, no es abundante en sorpresas. Mejor clara y ordenada, sin grandes pasiones pero sin frialdades. Así su estilo, tradicional, de lógico desarrollo: acertada respuesta a su pensamiento y a su método de escritor. Más que de ágiles movimientos, uniformemente retardado, nunca pa-

ralítico sino de desembarazadas extremidades en marcha sin prisa pero sin cansancio.

Su obra no deja influencia. Se cierra con él:

*Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da.*

Deja, en cambio, un ejemplo, su ejemplo: no trabajó jamás a la vista del público haciéndole concesiones. Lo sentimos cerca por su dedicación infatigable, por su constancia, ¿de aprendiz?, no, de artesano. Y por su admirable limitación a la faena literaria, sin escapatorias a otras actividades menos heroicas.

Oigamos una vez más la voz de Antonio Machado:

*Francisco A. de Icaza,
de la España vieja
y de Nueva España,
que en áureo centén
se grabe tu lira
y tu perfil de virrey.*

1925.

II

UN HUMANISTA MODERNO

Los dedos de una sola mano bastan para contar los hombres de América que han dedi-

cado desde hace veinte años lo mejor de su inteligencia, su más aguda sensibilidad y vigilancia, a vivir los problemas del arte, haciéndolos suyos por un momento siquiera, buscando o encontrando soluciones, impregnándose de lo mejor de estas aventuras del espíritu para regalar después sus afirmaciones o sus dudas, sus investigaciones, sus hipótesis críticas. Pedro Henríquez Ureña es uno de ellos. Sus libros no son más que una porción de su obra, acaso la más depurada, nunca la más profunda y viviente. Cumplida como una función vital, como el ejercicio de una respiración acompañada y en relación con las diversas atmósferas que le ha tocado inspirar, su obra no se hallará en un lugar sino en muchos. El curioso inteligente tendrá que buscarla no sólo en sus libros sino en su correspondencia, en las notas de su cátedra, en el recuerdo de sus conversaciones y en las marcas de su influencia. No es una ilustración retórica comparar la obra de Henríquez Ureña a una función respiratoria. Sólo una función constante —cuya interrupción momentánea pondría en peligro la vida— estudiada, controlada, alcanza la economía intelectual para la actividad incesante y el poder de inteligente aventura de este hombre consagrado a señalar lo mejor de las actitudes literarias más antiguas y a respirar las suaves atmósferas que otros pulmones menos ejerci-

tados encuentran infranqueables. Todo ello con la libertad que parece ser regalada herencia en el europeo y que en el americano es puerta estrecha, pasaje de dura y definitiva prueba. Libertad de quien ha ordenado los impulsos e instintos con la regla de una disciplina, de una razón armoniosa.

Inspirar es aspirar y, al mismo tiempo, soplar e infundir. También en este sentido y sobre todo en este sentido, la obra de Henríquez Ureña es una inspiración. Sopla e infunde ideas, conclusiones, designios, invita a la acción e incita a la duda. Hablar con él, leer sus obras, considerar sus cartas o contestarlas es siempre un incentivo, una invitación a poner en juego los resortes del espíritu.

Santo Domingo su patria, La Habana, México, Buenos Aires y La Plata, saben de su presencia y recogen el fruto de sus trabajos de investigador erudito, de ordenador de la historia literaria. También conocen la solidez de su crítica sostenida no sólo por un gusto excelente sino por un criterio de moderno filósofo. De su viaje por España, iniciado sin duda en torno a su biblioteca de Santo Domingo, realizado más tarde, salieron libros suyos esenciales para su conocimiento: *La versificación irregular de la poesía castellana* que lo asegura como un perfecto conocedor de la evolución poética española, las excelentes *Tablas crono-*

lógicas de la literatura española gobernadas por el pulso firme de una mano flexible para alcanzar y detener lo más vivo y actual de una literatura e inflexible para rechazar los falsos valores, y un libro libre: *En la orilla, Mi España*, de notas de viaje, personales y agudas, de estudios sobre la literatura y artes plásticas y musicales, que aseguran la firme calidad de un espíritu que sabe tocar con lucidez y desembarazo los temas más diversos, sin dar lugar un momento a la dispersión y al demayo de la inteligencia.

La actuación de Pedro Henríquez Ureña en México tiene una importancia plural, dirigida no sólo a la erudición y a las investigaciones de nuestra historia literaria sino a órdenes de teoría pura y libre. Su conocimiento de nuestro pasado literario es de tan buen precio que ningún historiador de nuestra literatura podrá desatender sus juicios sin cometer una injusticia o una ligereza. Su estudio sobre Juan Ruiz de Alarcón le sirvió para intentar una definición del *carácter* de la poesía mexicana encontrándolo en el sentimiento velado, en el discreto tono crepuscular opuesto a la elocuencia de otras literaturas hispanoamericanas. Esta teoría penetrante y justa ha hecho fortuna. El *mexicanismo* de Alarcón, su diferencia última con los autores dramáticos de su tiempo, ha sido comentado frecuentemen-

te “en todos los países donde interesa la historia de la literatura de lengua española”. ¿Cómo señalar, pues, con la ficha de erudito a un hombre que ha tocado un registro esencial de todo el espíritu de una literatura? “¿No es terrible —me escribe el propio Henríquez Ureña—, que la simple cultura se llame entre nosotros erudición? ¿Y que la verdadera erudición se llama manía?” No obstante, la prisa perezosa se conformará con seguir llamando erudito a un humanista moderno, dotado del sentido de la filosofía crítica, franco enemigo del irracionalismo y profundo conocedor de literaturas sajonas y mediterráneas.

Si a su lado o bajo su sombra, algunos jóvenes de México creyeron encontrarse en la erudición, no es culpa de Henríquez Ureña. El quisiera para los escritores de América una disciplina que apacigue el grito tropical y obligue al escritor a una ascensión pausada, enemiga de saltar escalones. Sobre todo esto, me escribe: “No creo que mi influencia —*such as it is!*— haya sido en el sentido de la erudición”. Y refiriéndose al grupo de mexicanos que buscaron su influencia en vez de encontrarla, añade: “Buscaban la erudición y se acercaron a Alfonso Reyes y a mí considerando que éramos los únicos que veíamos la literatura española antigua con ojos nuevos”. Estas palabras nos dan una certera fórmula de

Henríquez Ureña: Un hombre dueño de varios siglos de cultura y de unos ojos nuevos para verla.

Alfonso Reyes, hablando de su influencia en el Ateneo de México, ha escrito: "En lo íntimo, era más honda, más actual, la influencia socrática de Henríquez Ureña. Sin saberlo, enseñaba a ver, a oír, a pensar, y suscitaba una verdadera reforma en la cultura, pensando en su pequeño mundo con mil compromisos de laboriosidad y conciencia. Era, de todos, el único escritor formado, aunque no el de más años. No hay entre nosotros ejemplo de comunidad y entusiasmo espirituales como los que él provocó".

Parecerá increíble que una porción de escritores americanos confunda a un inspirador con un simple coleccionista de documentos literarios. Pero la regla parece ser inflexible. Cuando de Henríquez Ureña se trata, lo clasifican: erudito. Pero en América no se ha pensado lo bastante en las necesidades espirituales del escritor y del artista. Henríquez Ureña erudito es, ante todo, un humanista, acaso el americano más viviente de sus años. Y su nuevo libro * de orientaciones, figuras y problemas americanos, llega a confirmar esta afirmación.

* *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires. 1928.

III

UN HOMBRE DE CAMINOS

Es un deber escribir sobre Alfonso Reyes como de algo muy vivo y distinto que desarrolla, que esparce realidades y sorpresas en su trayectoria. No le demos el gusto —o el dolor—, de obligarlo a preguntarse frente a nuestras palabras si estará presenciando su fin de cuentas, oyendo su oración fúnebre.

Conviene, pues, ajustar nuestros juicios a la alegre y sonriente juventud madura que atraviesa, ya que no es fácil ajustarse a la clara inteligencia que preside todos sus momentos. Conviene también no colocarle en torno un ambiente físico, un aire denso —el aire sólido que patentó Zuloaga—, que deforme, extraño, su figura.

Presentémoslo ágil y curioso, mostrando un espíritu independiente, sobre las variadas disciplinas espirituales, entre los vientos extranjeros que han contribuido a ensanchar sus pulmones; a regular, sana, perfecta, su respiración.

Reyes, hombre de letras, inteligencia abierta a perspectivas ilimitadas, no puede restringir

su campo de trabajo. Conserva, en cambio, despejado el horizonte para asomarse con placer al espectáculo total del mundo. A hombres como él podemos representarlos en un promontorio junto al cruce de muchos caminos —la mano sirviendo de visera a la frente—, abarcando y apretando la mayor extensión posible, pero con un camino predilecto, al que a veces fingen no ver, pero por el que optarán en el caso de tener que abandonar su sitio. Claro que para Alfonso Reyes este camino se llama México, en América; se llama España, en Europa.

LOS CAMINOS DE EUROPA

Apartando la preferencia que hacia España se palpa a través de todos los escritos de Reyes, y que se explica mejor por el culto a la tradición por él amada siempre, que por su larga y posterior estancia en tierras españolas, como muchos observadores superficiales han querido ver, se advierte en su obra la solicitud de otras dos literaturas, de otras dos naciones: Francia e Inglaterra.

Curioso de toda manifestación artística antigua y moderna, desde su primer libro, y junto a la seducción esencial del arte griego, aparecían ya sus predilecciones francesas e inglesas. Mallarmé o Flaubert podrían representar las primeras; Wilde las segundas.

De Francia ha probado los vinos sin hallarlos extraños; antes familiares a su paladar. ¡Cuánto de francés por su carácter e inteligencia, por su curiosidad inagotable, por el seguro conocimiento de sus propios alcances! ¿Ha fijado alguien su parentesco con Gourmont?

De Inglaterra, a la que parece haber llegado primero por mediación de los griegos —estudios de Coleridge, Pater, Wilde—, ha alimentado y depurado su virtuosismo ideológico, cultivando su humorismo, vertiendo, en pago, a nuestra lengua, obras de Sterne, de Stevenson, de Chesterton.

Amante de poner su personalidad a prueba de nuevos y variados conocimientos, se ha asomado también a las literaturas de Italia y Alemania, con menos fervor quizás, pero con no menor inteligencia e instinto. De Alemania, a la que aprendió a conocer estudiando a los griegos —Grecia fué para él, como es para todos, medio y fin de puros conocimientos—, principió con Lessing, con Goethe y con el mitólogo Otfried Müller, en cuya muerte ha cantado. De Italia muestra menor cantidad de conocimientos. Sin embargo, Reyes ha seguido desde la vida real e imaginaria de Lucrezia d'Alagno hasta la obra de Papini del que ha hecho, con su economía y acierto habituales, juicios afilados, pasando ¡claro! por cierta justa

insistencia al reclamar menos despeggo y más conocimiento de la obra de Croce, maestro de muchos.

EL CAMINO DE ESPAÑA

Hablando del maestro Ortega y Gasset y de su incompleto viaje por América, Reyes ha concluído en que podemos decir, con una sonrisa, que José Ortega y Gasset descubrió América. No digamos ni por un instante, ni con una sonrisa, que Alfonso Reyes descubrió España. Ningún americano de mediana cultura corre el riesgo de ser el Cristóbal Colón de tierras españolas. El conocimiento de España, afianzado en nosotros por largas, profundas raíces, llega a cada espíritu insensiblemente, sin sonrisas y, ahora, sin pasiones.

Podemos decir, en cambio, sin sonrisa, que Alfonso Reyes conquistó a España. Hay conquistas y conquistas. La suya fué lenta pero minuciosa y segura, apoyada en conocimientos cuidadosos, fruto de entusiasmo y amor verdaderos. Inicióse temprano y fué valiosa desde entonces. Preludiaba ya en *Cuestiones estéticas* con un estudio acerca de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y con otro *Sobre la estética de Góngora*. En sus manos, y por el detenido estudio que de él hacía, fué Góngora su primer arma de conquista, arma deliciosa y

potentosa. Al estudio mencionado siguieron varios más —siempre en torno de Góngora— publicados, ya en la *Revue Hispanique* de París, ya en la *Revista de Filología Española*, ya en el Boletín de la Real Academia; estudios que acabaron por acreditarlo como el crítico mejor preparado para tratar cuestiones gongorinas. Logró así Alfonso Reyes las primeras posiciones en terreno español. Y ya por ese tiempo su nombre apareció alternando con los de Díez-Canedo, Solalinde y Menéndez Pidal, en ediciones de clásicos españoles cuyo estudio y anotaciones se le encomendaron, seguros de su competencia y méritos.

Paralelo a esos triunfos —destreza de su gusto— corría ya su conocimiento y comprensión del ambiente, de los tipos, del paisaje de España... A la conquista por la inteligencia sucedía la conquista con los sentidos. Abriendo bien los ojos —y aquí por los ojos entiéndase los sentidos todos—, sin abrirlos desmesuradamente, fué captando los diversos aspectos de la vida en Madrid, para expresarlos luego, vivos, saturados de superior realidad, ricos en comunicaciones y reflejos.

Claro que esta conquista fué, como todas las conquistas, recíproca. Madrid lo venció entregándosele; y así él recibió con sus hombres, y sus ideas y sus panoramas, la cultura de vir-

tudes, de cualidades acendradas, hijas de miles de años, que han acabado por rodearlo con un firme y para él inolvidable círculo.

A las anteriores conquistas sigue otra más, lograda con todas las armas reunidas, añadiendo a ellas la discreción de sus maneras y su exquisita cortesía —¿no hemos dicho ya, y perdón por el retruécano, que Alfonso Reyes fué Cortés en tierras españolas?—. Se trata del triunfo de la consideración, de la amistad y solidaridad conseguida entre hombres de letras de allá. Se trata, claro, de la aristocracia intelectual, cerrada, indiferente ante las reputaciones oficiales, ante los abrazos retóricos de los hispanoamericanistas. Junto a Díez-Canedo, junto a Azorín, o a la sombra de Valle Inclán o de Unamuno, en el silencio que quiere Juan Ramón Jiménez, bajo las inspiraciones de Eugenio d'Ors, o al lado derecho de Ortega y Gasset, ha acordado el pulso de su vida y de su arte, no sin alargar la mano comprensiva a los más jóvenes.

En España se le considera como *de casa*, más por el natural enlace que da la campaña común de la vida literaria que por las raíces que en ella haya enterrado su obra —obra, al cabo, de imaginación que desborda los límites de lo individual, de lo nacional, de lo racial, para situarse en el plano de lo humano artístico.

Espíritu de mesurada persuasión, Alfonso Reyes no ha querido ser en América un maestro de juventudes, quizá porque comprende cuánto limita una postura de dogmatismo y admonición. Su conocimiento, su trato con las cosas que se refieren a nuestro continente, es, aunque cuidadoso y paciente, alejado. Tal vez por ello ha logrado ver y sentir con serenidad conflictos que los iberoamericanistas defienden con entusiasmo pero con pasión ciega.

Atento a los más diversos problemas, los ha resuelto con exactitud y juicio; ha señalado injusticias y desconocimiento de nuestra lengua y literatura, y lo ha hecho con inteligencia y, a menudo, con ironía. Así ha meditado en el peligro de que se tome en cuenta a Gourmont sus frases sobre una lengua *neo española*, existente sólo en la imaginación del gran francés; para rechazar esta afirmación equivocada, acude a señalar los mejores gramáticos que en el siglo XIX ha tenido la vieja y única lengua española: Bello y Cuervo, ambos americanos. Así, también, ha reprochado a los hispanistas norteamericanos —al mismo Fitzgerald—, su incompleta información y sus graves omisiones cuando se trata de estudiar y considerar a los escritores contemporáneos de habla española.

De imperdonables faltas se ha lamentado frente a los estudiosos hispanistas de Estados Unidos encontrando, al fin, en ellos, "un elemento irreducible de incompreensión".

Cuando trata la desdeñosa actitud de Pío Baroja contra América, y tras de recomendar no se conceda demasiada seriedad a ligerezas, caprichos del mal humor —y del mal gusto—, logra formular sentencias definitivas respecto al valor que España representa para los jóvenes pueblos de América. Piensa que la España de hoy no es por más tiempo nuestra "Madre", ni nos aguanta ya en el regazo, que mejor nos quiere como camarada de su nueva infancia, que ahora es algo como "nuestra prima carnal".

¿Qué importa —pensamos nosotros, apoyados en sus informaciones—, que el conocimiento de nuestra América haya sido imperfecto si ahora se anuncia comprensivo; si Valle Inclán y Unamuno, si Araquistáin y Azorín vuelven los ojos con interés a la América que se integra; si Díez-Canedo sigue y comenta nuestras letras con un amor ilimitado; si el mismo Ortega y Gasset —cuya voz, hasta en sus posturas más inestables, anuncia a España un tiempo nuevo— cree que en América está el camino de la raza española?

De estas voluntades inquietas o estudiosas, útiles siempre para el continente nuevo, nuestro escritor ha ganado no pocas.

Pero hay además en Alfonso Reyes una visión más concreta, construída ya no por relaciones y comparación, sino limitada por la preferencia de figuras, de obras de algunos grandes de América: Bolívar, Montalvo, Martí, Darío, Rodó. Sobre muchos de ellos ha fijado conceptos y dicho cosas inmejorables; sobre Darío, sobre Rodó, ha insistido con devoción ejemplar.

EL CAMINO DE MÉXICO

Para Reyes existe *la América que ríe y que juega*; existe, al mismo tiempo, *la América que llora y combate*. Si la República Argentina representa la tierra de robusta quietud, de reposado júbilo, México sintetiza el grito y la turbulencia. Ambos aspectos de la vida americana son igualmente nobles a sus ojos.

Alejado del México estoico, lo ha seguido siempre con apasionada inteligencia, repasando sus gestos de ayer, meditando en sus actuales gestos. Y ha sido para él preocupación constante ahondar e insistir en la tarea de encontrar el carácter, el alma nacional, ya en creaciones directas: versos, ensayos; ya en re-

interpretaciones históricas, sin la limitación que la palabra historia trae consigo. Su *Visión de Anáhuac*, obra sólida en la que el dato histórico y el paisaje aparecen vivos, vueltos a crear, es una prueba realizada de su intento.

Su conocimiento de nuestras letras lo asegura como su crítico más entendido y sagaz. Lo mismo en el comentario animado y lleno de sugerencias que en el juicio analítico y definitivo. Sus estudios sobre Nervo —tipo del ensayo crítico ideológico—, sus reparos a la obra de El Pensador Mexicano —tipo de la crítica objetiva—, revelan comprensión y justicia hacia nuestros escritores, precursores o actuales.

Ha predicado; mejor, ha propuesto a los amigos de su país una doctrina de amistad que oponer al tiempo codicioso y rápido. En sus libros, a cada paso, salta el recuerdo de México, el de sus amigos de acá, a los que quisiera ver unidos por sus diferencias tanto como por sus semejanzas.

Los ejemplos de su cariñosa y constante información para todo lo nuestro serían inacabables. Y la resonancia que en su espíritu tienen es máxima. El mismo lo ha confesado con sinceras palabras que no hallareis en sus libros: “¡Ay, si supiera usted que en el centro

de mí mismo da cualquier palabra venida de los míos, de mi México!”

ALFONSO REYES, HOMBRE DE CAMINOS

Su temperamento, su curiosidad, sus viajes, no lo han limitado —para fortuna nuestra— a un solo trozo de paisaje, a un solo modo de expresión. Veámoslo sobre un promontorio en el cruce de muchos caminos, no sin pensar que, hasta en sus momentos más abstraídos, el hombre de caminos tiene los suyos predilectos.

1924.

IV

PERO GALÍN

Todos los escritores tienen, como los países, su geografía y con ella su extensión territorial y sus límites. Precisa, pues, situarlos para radicarse en ellos sin peligro o para dedicarles una simple visita.

Genaro Estrada no perteneció a la generación llamada del Ateneo. Llegó un poco más tarde. Con justicia podríamos decir que vino a situarse inmediatamente al sur de ella. Al

correr del tiempo, esa frontera de unos cuantos años ha ido borrándose al grado de que a nadie le extrañará que ahora se le clasifique como miembro significativo de ese grupo literario: Genaro Estrada lo es por sus cualidades, por su cultura, por sus limitaciones. Con la promoción del Ateneo, aparecen los primeros hombres de letras mexicanos, literatos exclusivos que hacen del arte un trabajo o un deporte serios, que juegan o trabajan con la natural y pausada respiración que es consecuencia de una cultura del gusto y de la inteligencia, muy rara en generaciones anteriores, en las que apenas Icaza y Tablada, dedicados por completo a las letras, representan el papel de precursores. Su generación es, pues, lo menos tropical que pueda hallarse. Mexicana en cambio, lo cual equivale a decir discreta y meditativa, viene a contrariar con sus obras la severa calificación que Ortega y Gasset asigna a los escritores hispanoamericanos en estas palabras: "En el mundo hispanoamericano, la mayor parte de los escritores es de tan vana condición intelectual, tan poco enterada de las cosas y tan audaz para hablar de ellas, que es peligrosa la circulación de personas un poco más cabales". (José Ortega y Gasset. *El Espectador* IV. Madrid, 1925). Reyes, Vasconcelos, Caso —para nombrar a tres de sus miem-

brós— son, precisamente, ejemplares opuestos al arribismo y representan, en cambio, la fina o vibrante consciencia artística. Genaro Estrada pertenece a esta “aristocracia cerrada” mexicana, tan semejante en proporción al grupo literario español que Pedro Henríquez Ureña ha denominado con esta misma frase.

Vivo ejemplo de probidad literaria y de virtuosismo artístico, su labor es breve, precisa. Junto a una Antología de poetas nuevos de México, publicada en 1916, que para ser obra perfecta no hace falta sino que su autor se decida a ponerla, aumentada, al día, en movimiento, un libro de prosas, *El visionario de la Nueva España*, y varias traducciones y ediciones. En países como el nuestro, en los que el traductor trabaja por placer, sin ventajas pecuniarias, la traducción es un síntoma de cultura y significa el deseo de aumentar el número de familias en la isla punto menos que desierta de la cultura. Señalemos que la generación del Ateneo cuenta con excelentes traductores. Genaro Estrada, uno de ellos.

Un Des Esseintes.—Derramemos unas gotas de psicología. Detrás de cada uno de nosotros se esconde un personaje de novela ya escrita o de novela por escribir. Este puede ser un héroe de novela rusa menor. Ese que vive alegremente, apoyándose tan sólo en los cam-

bios atmosféricos, puede ser un personaje de Jean Giraudoux o de Pierre Girard. Aquel, el más joven, es un adolescente de Dostoiewsky y, ahora, de André Gide. Y aquél otro, ¿por qué no?, se queda en borroso personaje incompleto de novela americana.

En Genaro Estrada se oculta o se muestra a menudo un *Des Esseintes*, un *Des Esseintes* sano. Sus aristas se tocan en más de un vértice con el personaje de *A rebours* que un día pudo parecernos raro y extravagante, pero que ahora nos parece, simplemente, curioso y artista a su manera. Coinciden en el amor a los libros selectos, de numeradas ediciones, de buenas empastaduras. Y en los afanes de bibliófilo, de bibliómano, de bibliógrafo. Y en las manías del coleccionista. Genaro Estrada colecciona cucharas y jades. En la preferencia por cierta clase de literatura refinada: Bertrand y Jules Renard fueron un tiempo sus demonios familiares. También en el placer del confort y de la decoración de interiores, en los placeres del gusto y en la satisfacción deliciosa de saber alternar la lectura de un clásico con la lectura de un *baedeker*.

Fijémonos bien, un *Des Esseintes* sano, sin ridículos diabolismos. Oscilante, sí, entre el artificio y el humor. Porque, artista de todos los momentos, artista a su modo, Genaro Estrada

es una de las pocas personas de México “capaces de dorar tortugas”.

La Novela-Ensayo. Estamos frente una novela-ensayo, lo cual equivale a decir que nos hallamos a mil metros sobre el nivel de un ensayo de novela. A los amantes del desarrollo tradicional, el sistema de este libro les producirá una decepción o experimentarán la misma extrañeza que sobrecoge a un advenedizo curioso de la pintura cubista al encontrar un trozo de periódico adherido en un cuadro de Picasso. En el relato de Estrada los acontecimientos son un pretexto para hacer adoptar varias actitudes y hacer respirar bajo la presión de diversas atmósferas a un mismo personaje: Pedro Galín. Rodeando al personaje, ciñéndolo, están esos capítulos que llama “intermedios”, que teniendo forma significativa independiente, como un trozo de periódico puede tenerla en un momento dado para un artista, adheridos a la trama, ayudan a componer el cuadro.

Por sobre la unidad del estilo tradicional, heredado, juzgado y aceptado, rico de verdad objetiva y de vocablos burgueses, alegre de enumeraciones completas que revelan unos ojos y una memoria sin traición, el crítico puede separar fácilmente los dos elementos del libro: hechos y ensayos. Los ensayos son divagaciones o estampas. “El experto”, “Los

bazares”, “El paraíso colonial” —verdadera litografía del Volador— están colocados a modo de ilustraciones. “El cuaderno de notas secretas”, “Género”, “La hora del habedes”, son los ensayos que hacen la crítica de la enfermedad colonizante, de sus cultivadores y de sus víctimas. ¿No es la obra de Estrada, en su aspecto satírico, el Quijote de los colonialistas? ¿Y Pero Galín, colonialista arrepentido, no es el correspondiente de Alonso Quijano?

La trama —ese anzuelo de los lectores rutinarios— se reduce a un cambio de decoración espiritual, un sumergido amoroso, y a un cambio de ambiente físico, un sumergido en el espacio. Para la primera inmersión bastan los amores del protagonista con una joven bien situada en el alveolo de su tiempo. Para la segunda inmersión es suficiente un matrimonio y una marcha nupcial a Hollywood, ciudad de mil caras. De ella sale Pero Galín inundado, sano de modernidad, arrepentido de anacronismo, a una vida de campo, entre gentes que hablan un lenguaje directo y repetido. Así, al lado de su esposa, amanece a una existencia nueva, con un sol de cinematógrafo al frente, con un hijo de cinematógrafo, que grita *mamá* desde la alcoba. Como en el último rollo de una película optimista, el héroe ha triunfado de su mal.

El personaje. El personaje real de la obra existe aún o, mejor dicho, existía, porque ahora debe haber muerto para seguir la vida de estas páginas. ¿Quién no estrechó su mano? ¿Quién no le oyó ponderar, pálido de orgullo, una pieza de su colección? ¿Y quién no le escuchó un tremendo anacronismo para dar valor a un objeto, arriesgando una de esas mentiras que a fuerza de repetirlas acaban por ser una nueva forma de la verdad? Se le llamaba con tantos nombres, que ninguno servía para designarlo, para definirlo por entero. Todos le conocimos. Sólo que hasta ahora vivió una vida real y oscura, nutrida con su propia tragedia. Sorda tragedia de personaje que no encontraba autor. Por fin, Genaro Estrada, como en el cuento de Pirandello, lo recibe en audiencia con la sonrisa del hombre que comprende esas manías, porque también las ha vivido a su manera, y lo observa cuidadosamente como a una joya de coleccionista y se aprovecha para formular los humorismos que tenía en la cabeza en pro y en contra del ambiente necesario al personaje. Y luego le hace un retrato muy fiel, con una cámara de cristales muy finos, que apenas deforman la figura y que, sin embargo, hacen de ella una figura

artística. También lo bautiza. Ahora tiene un nombre. Ya lo sabemos. Se llama Pero Galín.

1926.

V

UN POETA

¡Qué fino tacto, qué delicada proporción requieren el trato y el juicio de un poeta como José Gorostiza, de una poesía como la suya! Se adentran y se ensamblan tan íntimamente la complicada y sencilla psicología del hombre y su sencilla y compleja expresión que quien no lo conozca creará encontrar ampliada en los toques de desolación y amargura su poesía; pensará que tanta juventud y tan menudo e infranqueable laberinto psicológico no se compadecen.

Hay una sola manera de leer sus poesías. Repasándolas y pesándolas. Desentrañando y reconociendo el valor, el tono, la temperatura que ha vertido en cada palabra, en cada verso. Es la única manera de abordarlas. Es también la única manera de amarlas.

Pocas veces en América se une un temperamento poético bien dotado a una cabeza

reflexiva, lógica, severa. Confórmanse los poetas con el instinto vago y difuso en el que creen ver un don bastante por si solo para desarrollar una obra. Desdeñan o temen las normas del orden y hallan insoportable la severidad que se opone a su abandono. Por eso en el cielo de nuestra poesía nos alegramos en mayor grado a la vista de un solo poeta que prefiere el orden al instinto que frente a cien hombres de versos que no han salido jamás de su regalada virtud poética. José Gorostiza prefiere el orden al instinto.

Su obra se inicia temprano, conforme al imperativo de nuestra situación geográfica, de nuestra costumbre: se muere más pronto en México pero, también, para la vida literaria, se nace más pronto. Su primer conjunto de poesías, *Canciones para cantar en las barcas*, es breve y ceñido. Las influencias ineludibles que ayudaron a conformar su espíritu apenas se muestran. El poeta ha tenido la delicadeza de no incluir en su colección poesías con acentos ajenos; es más, exagerando, ha tenido la delicadeza de no escribirlas siquiera. Tan fino es su orgullo y tan severo que su libro es, en cierto modo, una antología de cuanto mejor decidióse, hasta entonces, a escribir.

Su valor para rechazar nos descubre su selección y cuidado, su desdén a la abundan-

cia y al abandono. De este modo, en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección. Crítico de sí mismo, sabe como Juan Ramón Jiménez tocar su poema hasta la rosa. En tan minuciosa faena, alguna poesía ha sido tocada aún más allá de la rosa, hasta ese punto en que el cuidado excesivo se convierte en alejandrino descuido. Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuántas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido.

Desdeñando las quebraduras inarmónicas, el sentimiento rítmico de este poeta prefiere volver los ojos al pasado y acomodarse en la tradición. No es otra la música de Góngora, el de las canciones:

*A mí venga el lloro,
pues debo penar.
No es agua ni arena
la orilla del mar.*

¡Qué lejos, sin embargo, de una solicitud de música exterior! Cobremos confianza: la música de este poeta es menos de los oídos que del espíritu.

Tan severo denominador de castigo califica un espíritu de emociones contenidas hasta el momento en que el grito amplificado del romántico se convierte en gemido corto y natural. Dichosos los poetas a quienes importa más estar conmovidos que parecerlo; de ellos, dice André Gide, será el reino del clasicismo.

Feliz en sus límites, se confiesa un espíritu de estremecimiento y de eco, moviéndose con frecuencia en un ambiente en que también la realidad es sueño. Y en este medio sueño, que a menudo no nos parece lúcido a fuerza de serlo tanto para el poeta egoísta, dibuja imágenes de una elegancia precisa, como cuando en un instante de su lamento se duele “con la luna de lánguidos lebreles amarillos”.

Y la pureza de su visión se funde íntimamente con el lenguaje en versos —endecasílabos casi siempre— de pura ascendencia castellana y que tienen, separados del poema, belleza e independencia de isla:

El viento mismo atardeció sonoro.

Tu silencio es agudo como un mástil.

Espesa lama de silencio lame...

Las claras, bellas, mal heridas, sangran.

Tan afinada sensibilidad ¿podrá ser hija legítima de un sueño? Es el momento de decir que

este poeta, hasta cuando sueña, está completamente despierto.

Los motivos de su expresión tenían que ser dibujados y al mismo tiempo transparentes. El mar es su nota repetida, lejana sin embargo de la monotonía. Un mar de cristales delgados para grabar en ellos con la fina punta de la escritura. Un mar interior a cuya sola evocación el pensamiento tiene un sabor de sal.

Para su soledad, para su desolación, Gorostiza lo ha escogido como paisaje y como metáfora; y como utensilios las cosas del mar. Barcas, arenas, orillas y, delicadamente, nombrados apenas, Simbad y Robinsón, náufragos como él mismo, náufrago inmóvil de un exquisito fracaso.

Su tono elegíaco, tembloroso a una simple caricia o a un presentimiento de caricia femenina, nos desnuda la doncellez de su espíritu, que mira vírgenes o blancas —“una sola blancura de pluma de paloma”— todas las cosas, gracias a la misma pureza que sus ojos han derramado en ellas. Elegía sostenida y constante; moderada incitación al ruego, al llanto que el mar sabe, a veces, suplir. De este modo, oculta o franca, hay en todos los momentos del poeta una nostalgia marina de tonos tímidos pero arrobadores. ¿Nostalgia de música o de pintura? No. La sensualidad de Gorostiza no

es un afán pictórico, objetivo, exterior, de gozarse en formas y colores para quedarse en ellos, ni el deseo de hacer o escuchar música. Mejor se inclina a vincular sus sensaciones y su emoción.

¿A dónde se proyectará mañana la pura elección de este espíritu? Cuando el módulo marino de su primer libro ceda el puesto al módulo amoroso que ya se muestra, conscientemente apartado pero hendido con tan sutiles líneas, quién sabe a qué impalpables atmósferas nos conduzca este poeta a quien nadie podrá quitar “el dolorido sentir”.

1926.

VI

UN JOVEN DE LA CIUDAD

Era el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos. Salíamos de la Escuela Preparatoria para entrar sin entusiasmo en la Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Malos corredores, distraídos por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendimos la carrera. A él se le acusaba de ser muy alto, y era tan fino que parecía un corzo.

Yo estaba condenado entonces a una delgadez crónica. Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos. La vida era para nosotros —precisa confesarlo— un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Eramos inseparables, un poco fatalmente, como los dioscuros. El era, lo habréis adivinado, Salvador Novo. Yo era un retrato mío de hace diez años.

Un día, me enseñó Novo el original de lo que en un principio me pareció un breve relato o una novela corta y después un monólogo interior en tercera persona. Ni Dujardin, ni Joyce, ni Valéry Larbaud que había de perfec-

cionar más tarde este precioso género, tenían nada que ver con las páginas en que Salvador Novo hacía rápidamente la historia de un día de la vida de un joven en la ciudad de México. El relato empezaba con el despertar del protagonista y terminaba cuando el joven, soltando los zapatos, se disponía a entrar en la cama a cumplir el deber de una cotidiana muerte provisional. Como todos los manuscritos de Novo, este de su relato aparecía sin tachadura ni enmienda. Para contrariar el viejo verso, su borrador era tan claro, al nacer, como su texto. Y no obstante, la prosa salía armada ya de punta en blanco de la cabeza de Salvador Novo. Una prosa rápida, exterior, aguda y certera. ¿Cómo una flecha?, como una lluvia de flechas. Durmiendo una noche de varios años se quedó "El joven" de Salvador Novo en el lecho de un cuaderno escolar. Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse *Dieciseis horas de la vida de un joven*. Cinco años más tarde se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven. Intentó una segunda salida con mejores armas. Todo estaba listo. Agustín Lazo

trazó los mejores dibujos que se han hecho para un libro mexicano moderno. Y sucedió que la segunda salida no se llevó a cabo. Los dibujos se extraviaron y el joven cambió su billete de salida por un *return ticket*.

Al fin lo tenemos en frente, vistiendo el traje de mejor corte y de más finos forros, pero regalándonos la misma sonrisa de hace diez años, juvenil, irónica, auténtica. Basta hacerlo hablar para darnos cuenta de que es el mismo de ayer, de que si bien no ha cambiado, como hemos cambiado nosotros, puede hacer, no obstante, el papel más airoso: el del joven que no quiere ser ni más ni menos que un joven de dieciocho años, viviendo su vida y formando parte de la vida toda.

Un joven se levanta temprano y sale a la calle por la primera vez después de una convalecencia. La ciudad empieza a abrir los ojos, un poco como él. Los ruidos, carteles para los oídos; los carteles, ruidos para los ojos, lo asaltan. Los tenía olvidados. Sigue caminando. "Su ciudad. Su ciudad. Estrechábala contra su corazón." El joven la estrecha, pero no sin contemplarla, sin analizarla vivamente. Los anuncios, combinados en un seguro azar, nos dan la cifra del carácter ostentoso, cosmopolita y, a un solo tiempo, ingenuo y todavía provinciano de la calle principal. Una irónica re-

flexión se forma en el cerebro del joven: "Hay dos muestras de la fuerza que crea dividiendo en nuestra moderna sociedad. El aviso oportuno en lo moral, y la casta de los choferes en lo material". El aviso oportuno de los diarios le sirve de blanco. El joven dispara, acierta, cobra la pieza y le abre las entrañas: "Señora atractiva, con capital, solicita relaciones con joven fuerte y sin capital. Entrega inmediata"... Este y otros mil casos no los pueden leer las familias... ¿Y queréis tener en un abrir y cerrar de ojos la génesis de este tipo ágil del chofer en el que Keyserling iba a encontrar el tipo del hombre moderno? Por 1900 vivíamos nuestra Edad Media del tránsito, oscura y delicada. En los ferrocarriles, en los conductores de tranvías, encuentra el joven de Salvador Novo los precursores del mesías chofer. La bicicleta no fué sino un animal de transición, un ornitorrinco que duró lo que duran las rosas. Se oye el *taf-taf* de los *Renault* y aparecen sobre ellos los primeros *chauffeurs*, lentos y torpes como sus máquinas. El chofer no ha llegado aún, pero no tarda. Nace, por fin, con la revolución, este nuevo tipo de hombre que halla en el *ford* un instrumento construido a su escala. Y este es el principio de una carrera desenfrenada que dura todavía... Ahora el joven se asoma a un escaparate, a una casa de

té. Entra luego en una botica y pide un poco de nieve en polvo. Aspira, piensa, sueña despierto en la naturaleza sin afeites de un pueblo cercano adonde fué un día. Se abre un paréntesis. Se cierra. Y otra vez la ciudad con sus escuelas y sus estudiantes, con sus aprendices de poetas y de políticos. Sus teatros y sus cines que, a ciertas horas, supuran familias. La noche empieza a teñir caras y cosas y a entrecerrar párpados. El joven vuelve a su casa. Tiene sueño. "Lo que hice hoy —dice soltando los zapatos— no tendrá objeto mañana".

Un joven ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto trozo por trozo para recomponerla y hacer de ella un todo, como un pintor cubista. Pero también la ciudad de México ha atravesado a un joven. Ha resonado en su cerebro, se ha hecho sangre suya y aliento de su respiración. Se ha asomado a sus ojos y ha visto cómo es el interior del joven. Lo ha descrito sin juzgarlo, del mismo modo que el joven la describió a ella sin acusarla, sin juzgarla ni condenarla. El trayecto del joven por la ciudad ha durado unas cuantas horas, las mismas que el paso de la ciudad por el joven. El es un joven mexicano de hace diez años. Ella sigue siendo la joven ciudad de México.

1934.

e x t r a n j e r a

GUÍA DE POETAS NORTEAMERICANOS

As a new heaven is begun and it is now thirty-three years since its advent...

W. B.

“Puesto que ha empezado un nuevo cielo y transcurrido treinta y tres años desde su advenimiento...” el mundo de la poesía norteamericana se reanima. Estas líneas de Blake son un epígrafe digno de presidir una ideal antología de poetas norteamericanos. Más de treinta y tres años hace que, muerto Walt Whitman, apareció (1892) la colección completa de sus poesías. A los doce poemas que formaban la primera edición se añadieron tantos que suman ahora cerca de cuatrocientos. Una época parecía concluir con Whitman. No era sino un nuevo paraíso el que regalaba a los poetas norteamericanos que, desde el Renacimiento de 1912 hasta hoy, han recibido más de una inspiración, más de un punto de apoyo, y, sobre todo, la conciencia de una libertad rica en deberes personales para su empleo, conquistada para ellos por este gran espíritu. Washington de la poesía se le ha

llamado, y Lincoln. Mejor me parece llamarlo Adán de la poesía norteamericana. Sólo perdiendo un paraíso el poeta se hace acreedor a otro, al suyo. Whitman lo obtuvo y no sólo para sí. Una tierra propia que cultivar y la necesidad de una expresión inconfundible, forman el legado del Whitman que superó el paraíso gratuito de su tiempo. A lo lejos, Poe hace las veces de Jehová...

La dicha de este nuevo paraíso póstumo la comparte Whitman con una mujer, Emily Dickinson. Contemporánea de Whitman, Eva de la Poesía norteamericana, fina y hermética, sin ambiciones literarias, muere antes de publicar sus poesías. Nada espera, nada recibe de sus contemporáneos. Pero el tiempo maestro la reconoce al fin y, ahora, la perfila. Por su modernidad y porque su obra no es aún claramente conocida, Conrad Aiken la hace inaugurar la misma colección de poetas americanos en que su perversidad crítica ha rechazado nada menos que a Sandburg, Pound y Lee Masters. Emily Dickinson anticipa a la nueva poesía los finos ritmos, el gusto epigramático y un admirable deseo de exactitud y síntesis. Como de Walt Whitman es la voz dinámica que rueda en los versículos, de ella la llama inmóvil de la voz que arde sin consumirse y que hiere en vez de quemar.

Rápida en Europa, la resonancia de Whitman se convierte en una lenta y eficaz influencia en los Estados Unidos. Después de una verdadera pausa, en 1912 la revista *Poetry* anuncia un nuevo y feliz despertar de poesía, y en unos cuantos años (1913-1917) los poetas Vachel Lindsay, James Oppenheim, Amy Lowell, Robert Frost, Edgar Lee Masters, John Gould Fletcher y Carl Sandburg inician el fervor. Algunos libros ahora famosos aparecieron entonces: *Chicago Poems* de Sandburg, *Spoon River Anthology* de Masters. Con ayuda de Masters se fijan las cualidades de una gran porción de poesía norteamericana: el dibujo acabado, la ausencia de abundancia, el retorno a un lenguaje simple y directo que ha sabido ahogar toda literatura. Masters mantiene su propia poesía no sólo con la precisión psicológica de sus tipos, de sus pequeños cuadros y dramas poéticos, sino también con la orgullosa modestia de una mirada que penetra tan hondamente en su mundo pequeño que realiza el milagro de elevarlo a categoría universal.

Sandburg toma de Whitman cuanto necesita para realizarse, prolongándolo, enriqueciéndose en su admiración y enriqueciendo a su vez la música del autor de *Leaves of grass*. La voz de Whitman renace en los poemas de James Oppenheim. También la voz de la Bi-

blia, por boca de los salmistas, se escucha detrás de los largos versos de este guerrero místico que acepta y cultiva, como Masters, una poesía de asunto, tan íntima que, a menudo, nos obliga a reconocernos en ella, sirviéndonos de espejo:

*And as in a trance I hear these boys
knocking asunder the world I lived in.*

*And opening up a larger world of mystery
and passion...*

*And yet so soon as I see this larger world
I know it is mine also...*

La preocupación de Lindsay es diversa. Aparta los elementos dramáticos de sus compañeros y se inclina esencialmente a la busca y práctica de ritmos actuales. Su poesía, inspirada en las disonancias del *jazz* y en las sugerencias de la danza de los negros, es un intento de arquitectura musical. Primaria y refinada a un tiempo, se opone a la de Alfred Kreymborg —el más original de los jóvenes insurgentes, lo llama Untermayer— que traza dibujos musicales sin sombra de contrastes, sin atrevidas disonancias, y que conduce una gracia lineal deliciosa, infantil.

Si una porción del movimiento renacentista se define a la vista de la poesía de Whitman,

en otra porción la música de Emily Dickinson parece haber anticipado el tono. En cierto modo —ya se ha dicho— Emily Dickinson es, en el tiempo, el primer poeta *imagista*. El uso de un lenguaje sencillo, el mismo de la expresión hablada, sólo que empleado con exactitud y sin éxtasis decorativo; la no insistencia en el uso del verso libre como la única forma de expresión poética; la libertad de selección del sujeto de poesía —cualquiera puede serlo en manos de un verdadero poeta—, el uso de imágenes exactas y particulares; y el afán de concentración, esencial en poesía, fueron las reglas de los poetas *imagistas*, y, en muchas ocasiones, la dirección, si no única, característica de la poesía norteamericana moderna. El poeta Ezra Pound forma el grupo que integran tres poetas ingleses, Aldington, Flint, Lawrence y tres americanos, John Gould Fletcher, H. D. y Amy Lowell. De las dos mujeres, H. D., Hilda Doolittle, permanece fiel a las normas de su grupo y realiza poesías perfiladas, verdaderos poemas imagistas. Como un poco de agua, Amy Lowell se entrega a todas las formas sin dar tiempo a que el vaso, conteniéndola un momento, la deforme.

Radicado en Europa, Ezra Pound, amigo de James Joyce, es el Ulises de esta poesía. Curioso, inquieto, viaja por los caminos de Europa

y de su literatura, estudia a Lope de Vega... Su nombre trae a la memoria, por asociación de afinidades y destinos, los nombres de otros poetas que como él han vivido Europa o en ella: T. S. Eliot, Ernest Hemingway. También, por razones de geografía, el de Sherwod Anderson.

Viajes diversos llevan a Pound y Eliot a preocupaciones poéticas que no están lejos de las europeas. En cambio, Anderson prefiere conservar la mirada virginal característica de la poesía norteamericana, opuesta a la mirada llena de ironía, de química, que quisiera para sí la poesía europea. Virginidad y pureza son los términos que pueden calificar, de pronto, estos dos mundos. Poesía virginal la americana. Poesía que pretende realizarse a fuerza de pureza, la europea. Dos términos que no sólo difieren sino que, a menudo, se oponen.

Como Edgar Poe, Thomas Stearns Eliot es, al mismo tiempo que un poeta, un teórico de la composición. A menudo, sus conclusiones son exactas de claridad y síntesis. Quisiera Eliot, en el momento de la creación, separar el hombre y sus pasiones de la mente que crea, con el objeto de que ésta aproveche con mayor lucidez y trasmute las pasiones que la alimentan... Y añade, "no es la magnitud ni la intensidad de las emociones ni los compo-

nentes, lo que importa, sino la intensidad del proceso artístico, la presión, por decirlo así, bajo la cual tiene lugar la fusión". Su poesía está llena de la lucidez que exige al espíritu que crea, y de una ironía que impide a la pasión, siempre presente, desbordar. Ningún poeta de Estados Unidos logra una lentitud tan precisa, tan completa en sus expresiones, ni la elegancia natural de movimientos y de imágenes. Todos los espasmos, todos los relámpagos están previstos.

El país donde florece la poesía ha llamado a los Estados Unidos Enrique Díez-Canedo. El país donde florece y fructifica la poesía. Sin duda, la cantidad de poetas hace difícil una mirada atenta. Los críticos y antologistas—Untermayer, Monroe, Lowell, Aiken, O'Neil—detienen su información, injustamente, un momento antes de presentar a los poetas más recientes. En las antologías clásicas no aparecen poetas como John Dos Passos o E. E. Cummings de aguda sensibilidad, fino producto el segundo de las conquistas nuevas de la poesía.

En compañía de Elliot Paul y Robert Sage, Eugene Jolas dirige en París la revista *Transition*, tiene treinta y cuatro años y acaba de publicar, para la casa KRA, una antología de la nueva poesía de su país. Bajo una corteza del mismo color naranja, la casa KRA

publicó hace algún tiempo dos selecciones de escritores franceses, una para la prosa, otra para la poesía, que se mantenían por buenas razones de arquitectura crítica, por su criterio riguroso y hasta por sus omisiones distinguidas: Cocteau, Breton, Lacretelle y Crevel no aparecen representados en la antología de prosistas. La colección que se ha confiado al gobierno de Jolas parece dichosa de abrir sus hojas a todos los poetas americanos que se han colocado al alcance de su mano, de su memoria y de un conocimiento del francés poco común en los norteamericanos. Entre los poetas escogidos —al fin la puerta es ancha— el mismo traductor. Ocurre pensar que, acaso, un afinado sentido de la modestia decidió a Jolas a abrir de esa manera el compás de su admisión con el objeto de que su presencia pasara inadvertida o, si advertida, perdonada.

Pero una Antología no es nunca un banquete al que pueda asistir cualquiera que pague su cuota. El poeta propone y el crítico dispone. Para justificar su amor a la cantidad y a la superficie, Jolas debió pensar un título irónico para su colección. Supongamos: *Estadística de poetas norteamericanos*, o de otro modo, *Catálogo y muestras de poetas norteamericanos*.

De la vertiginosa estadística a que se entrega el poeta americano podemos sacar informaciones curiosas. Por ejemplo, que Countee Cullen, nacido en 1903, es el más joven de los poetas negros americanos. Que George Dillon lo es más que los tiernos poetas mexicanos o españoles que parecían tener una edad inimitable. En fin, que Eugene Jolas, no contento con exponer 126 poetas, ha traducido ligeramente uno o dos poemas de cada cual, y que las muestras que hace llegar a nuestros ojos apenas si presentan al poeta. ¿Cómo pedir que lo representen si Jolas no se preocupa de elaborar sino un *Echantillon réduit*? Alfred Kreymborg aparece en el catálogo con sólo un poema, como Amy Lowell, James Oppenheim, E. E. Cummings, T. S. Eliot, Robert Frost, Hemingway, Edgar Lee Masters, Edna St Vicent, William Carlos Williams... y Eugene Jolas. Ezra Pound, Sandburg, H. D. y Anderson merecieron, por una concesión inexplicable en el coleccionista, dos poemas. Jolas olvida que un poema bien traducido se convierte en medio poema: el cambio de palabras y de ruidos lo reduce, cuando menos, a una pálida mitad. Ahora sólo falta de decir que las traducciones de Jolas reducen más de la mitad.

El propósito expreso del coleccionista fué reflejar el espíritu poético de los últimos quin-

ce años en los Estados Unidos y dar a conocer en Francia a los principales poetas que se revelaron durante el renacimiento de 1912. Pero la superficial ambición de Jolas, entregándose a una pasión numérica, se convierte al fin en su enemiga, ensombreciendo su idea de la nueva poesía americana. Un buen número de poemas de Lindsay, Lowell, Masters, Sandburg y Frost habría bastado para dibujar la estación más intensa, no la única ni la más fina de la poesía americana. La preferencia de Jolas por cierto grupo o, al menos, por ciertos nombres de poetas nuevos, habría sido útil para orientar, así fuera sólo por reacción, a los nuevos visitantes de la poesía norteamericana. Y no es esto todo. Asombrémonos. La única preocupación que en Jolas parecía perfecta y que consistía en no olvidar a nadie, resulta mutilada. El afán de prestar atención a poetas imprecisos lo hace olvidar a otros importantes, definidos ya —como John Dos Passos— y a una mujer más joven aún que los más jóvenes poetas que presenta: James Feibleman, Braving Imbs, Countee Cullen, George Dillon. Niña prodigio, nacida en 1910, Hilda Conkling, la olvidada, escribía ayer deliciosamente:

*The world turns softly
not to spill its lakes and rivers.*

*The water is held in the water.
What is water,
that pours silver,
and can hold the sky?*

Esperábamos de Jolas un mapa ordenado de la poesía norteamericana y encontramos una nebulosa: deseábamos una guía de poetas y encontramos una mediana estadística.

1928.

ENSAYISTAS FRANCESES CONTEMPORANEOS

Si fuera posible, aunque no es cosa deseable, lograr que todos los países del mundo concu-rrieran, del mismo modo que a una exposición de ganadería, a un concurso de productos literarios, a pesar de que un clásico francés, Montaigne, es el inventor del género, Francia presentaría en cualquier tiempo un grupo menos nutrido y menos importante de ensayistas que Inglaterra. No sólo por ingenua xenofilia los ingleses consideran a Montaigne como suyo, arrullándolo con el posesivo *our*.

Con toda clase de reservas y para retirar en seguida la afirmación, he escrito que Montaigne es el inventor del "género" ensayo. Es más justo decir que Montaigne es el inventor del ensayo, ya que esta forma literaria, si me reconocen ustedes el derecho de llamar forma a lo que no tiene ninguna singular, no ha constituido propiamente un género.

¿Existe una poética, una retórica del ensayo?

A esta pregunta, que un preceptista no se plantearía jamás, tendremos que responder con las mismas palabras que usó Ramón Fernandez para contestar otra, planteada del mismo modo,

pero referida a la novela: no existe. No existe una poética del ensayo, no existen reglas externas que guíen la mano o modifiquen la conducta del ensayista en el momento de la expresión. Un ensayo no es tampoco, de ningún modo, en el terreno de la prosa, lo que un soneto en el de la poesía. Pero si no es un "género" ni una forma artística, y aunque no llegue a serlos jamás desde el sistemático punto de vista del preceptista o del historiador literario, el ensayo es ya una realidad palpable en la literatura moderna.

En todas las literaturas del mundo se cultiva este producto equidistante del periodismo y del sistema filosófico. Inglaterra y los Estados Unidos cuentan con ensayistas de primer orden, escritores que usando el indefinible vehículo de expresión lograron fama e influencia y las logran aún. Me avergonzaría tener que escribir sus nombres.

Tierra de moralistas y oradores, Francia no podría competir con Inglaterra en un concurso de esta especie. A fin de cuentas, el siglo xix francés es el siglo de la novela, como el xviii es el de la filosofía y la ciencia del derecho, como el xvii es el siglo de los retratistas morales y de los hombres de teatro. En cambio, Inglaterra, tierra de poetas líricos, es también pródiga en ensayistas.

Por eso el hecho de que un editor logre reunir en un volumen antológico treinta escritores franceses de calidad, agrupándolos como ensayistas contemporáneos, no puede menos que producir la efervescencia de una mezcla de curiosidad y asombro.

La multiplicidad, la diversidad y la divergencia de las ideas es, según el anónimo coleccionista de esta galería de ensayistas, uno de los rasgos característicos de la época presente. Sin considerar su afirmación detenidamente, sigo adelante. Pero si las ideas no se juntan en un solo vértice, sino que, al contrario, se apartan a medida que estudiamos obras y autores, en cambio los temas tratados por los ensayistas franceses, los asuntos con que aparecen representados en esta antología, no son muchos. A dos pueden reducirse, sin mucha violencia de mi parte. Ellos son —lo habréis adivinado— el arte y la política. Algunas veces los temas esenciales parecen fundirse, como en el caso de Bernard Fay, que hace, ¡en estos tiempos!, el elogio de las capillas literarias. Tenemos entonces una verdadera política de la literatura. O como en el caso de Maxime Leroy, ensayista de expresión concreta y dibujado estilo, que habla, naturalmente, de la política como el arte de gobernar. Literatura y política.

Apenas si unos cuantos ensayos representan el bando de las ideas filosóficas. Este es el caso de Marcel Arland, que escribe sobre Port Royal, y del joven Jean Prevost que intitula el ensayo que mejor lo representa a mis ojos: "Faltas de cálculo de la apuesta de Pascal". El mismo Emile Chartier, maestro que fué del propio Prevost y de André Maurois, mejor conocido por Alain, cuya colaboración publicada en la *Nouvelle Revue Française* refresca mensualmente, para avivarla mejor, la sed de los curiosos de cuestiones filosóficas, publica un *Propos* acerca del tambor de una orquesta, y añade a otro sobre el boxeo unas reflexiones sutiles.

Pero no hay duda que las disciplinas artísticas y las políticas forman la dominante de esta escala, de esta escuela sin maestro cercano y visible, de ensayistas franceses.

Julien Benda, el intelectualista, el apasionado de la inteligencia, verdadero ejemplar de escritor viviente (nacido en 1876), abre la antología con dos ensayos, de los que el segundo me parece el mejor y uno de los mejores del libro. Se trata de un interesante asunto de estética, de un espiritual debate en torno de una cuestión que, sin una razón definida pero no inexplicable, me hace pensar en Lessing. "De la supremacía de la pintura o de la música".

sica", es una composición que, por un legítimo procedimiento de artista dramático, Benda logra ir esculpiendo, aprovechando la diversa conversación de los asistentes a un salón mundano. El debate queda abierto: no olvidemos que se trata de un ensayo.

Jean Prevost (nacido en 1901) cierra la antología con el ensayo antes citado, que sigue a unas reflexiones sobre la poesía. Un estilo áspero y sin brillo, un estilo duro, no impide seguir las actitudes de este joven y combativo escritor que aborda con franqueza escolar los temas más variados, llevándonos siempre al plano de las ideas filosóficas que es el suyo. Creo que pensando más en el estilo de Prevost que en los de Gide o Valéry, el prologuista de la antología se atrevió a decir que en el ensayo el papel del estilo es aún menos importante que en la novela.

André Gide, que sólo por el orden cronológico sigue a Julien Benda, y que si fuera dos años menos joven sería el primero en esta galería, está representado por páginas que nada tienen que ver con el ensayo entendido a la manera inglesa. En cambio, Montaigne reaparece cuando Gide hace la apología de las influencias en literatura, tema típicamente gidiiano, o, mejor aún, cuando escribe esas notas que son a modo de íntimos consejos sobre el

cuidado que el escritor ha de tener para no confundir arte y manera, o cuando ¡al fin!, explica su alejamiento de Flaubert, del otro Flaubert que no es el de la *Correspondencia*.

Suárez, Siegfried, Thibaudet, Leroy y Romier, se ocupan de política o de política europea y americana. Drieu la Rochelle y Guehenno se ocupan, más concretamente, del comunismo.

Las notas de Suárez acerca de la doctrina Monroe son agudas y claras. Nuestros internacionalistas debería conocerlas y meditar en torno a ellas.

Lucien Romier, viajero entre nosotros hace apenas unos años, ensaya una definición de la sensibilidad americana y la sensibilidad francesa. “El pueblo americano —dice— es sensible, uno de los más sensibles del mundo” y añade, “uno de los más susceptibles, aunque al mismo tiempo se abstenga de gritar sus quejas o sus odios como lo hacen tantos otros”. Frase espiritual que teñirá de melancólico orgullo a más de un mexicano sensible que comprenda que, al referirse a América, Lucien Romier pensaba esta vez, concretamente, en México.

Los temas especialmente literarios son también numerosos. León Pierre-Quint escribe

acerca de su favorito Marcel Proust y, en otro ensayo, sobre los Cantos de Maldoror. Al leer las notas críticas de este libro, ¿qué fué lo que me hizo pensar que este escritor es uno de los autores de la selección y de las notas? Si Ramón Fernandez es el crítico que mejor conoce los textos proustianos, León Pierre-Quint es el mejor testigo de Proust.

Benjamín Cremieux, autoridad en letras italianas y agudo crítico de sus contemporáneos, en el ensayo que lo representa, "Sinceridad y emoción", ejemplifica sus teorías con los nombres y las obras de Proust, Gide y algunos otros. Hombre de letras consumado, en un curioso ensayo acerca del pasado y el porvenir del amor, André Maurois se apoya, biógrafo literario esta vez, en un buen número de textos y cita a Homero y a Ovidio para llegar, después de un trayecto lleno de nombres y de obras, al mediano Erskine. Aunque no fué cansado leer sus ejemplos, sería cansado repetirlos. Moralista, crítico, ensayista también, Ramón Fernandez, de origen mexicano, es uno de los escritores mejor representados en esta colección, y su ensayo, acerca del espíritu clásico, uno de los buenos ensayos del libro.

Larbaud, Bainville y Jaloux, también ensayan en torno a la literatura. Paul Valéry repre-

senta, en este congreso, la Estética, naturalmente.

Paulhan, Marcel y Montherlant se aíslan automáticamente de los centros mencionados, el primero con un ensayo acerca de la sabiduría popular de los proverbios, el segundo con unas penetrantes reflexiones psicológicas sobre el valor de "lo trágico", y el tercero con una página acerca de... las corridas de toros.

La nota excepcional de este libro es la presencia de un muerto: Jacques Riviere (1886-1925). Los autores de la selección dedican un justo recuerdo a uno de los espíritus más apasionados y apasionantes de su tiempo, cuya juventud literaria, representada por la fervorosa correspondencia con Alain Fournier, es un ejemplo admirable de lo que en un hombre puede llegar a ser la pasión por las ideas.

Las omisiones no son muchas o no son muy apreciables. No obstante, ¿por qué Morand y Lacretelle no aparecen? El primero podría figurar con un ensayo, "De la velocidad", y el segundo con una página "Sobre los celos", que es fácil encontrar en las "Cartas Españolas", o con unas notas sobre "La ira", o bien con...

En contra de esta única objeción que se me ocurre, puede argumentarse que ni las páginas de Morand ni las de Lacretelle tienen el carác-

ter definido del ensayo a la manera anglosajona. Pero ¿acaso un solo ensayo de los que reúne la antología lo tiene?

Los nombres señalados, y algunos más, habrían podido enriquecer la galería de ensayistas, no sólo por su número sino también por su calidad. De los trabajos presentes como de los que, aunque de otro modo, también lo están, por su ausencia patente, se desprende una afirmación crítica que se enlaza con la que encabeza estas líneas.

Montaigne es el creador del ensayo inglés, pero también del ensayo francés. He aquí a éste. Existe en Francia un ensayo que no es el de corte anglosajón. La diferencia específica entre ambos no es fácil encontrarla, así, de pronto. Tampoco es imposible encontrarla. Desde luego yo advierto que en la antología que comento, formada por textos representativos, no hay un solo ensayista tocado siquiera de humorismo, mucho menos un humorista. Salvo magníficas excepciones, los ensayistas anglosajones son humoristas. ¿No es ésta una diferencia apreciable? Yo no pretendo que sea la específica, pero es, desde luego, muy elocuente.

VIAJES, VIAJEROS *

El azar sería un maestro admirable si no fuera a menudo, solamente, el discípulo de nuestros deseos inconfesados. Así ha dejado solos, de pronto y como sin objeto, sobre mi mesa, tres libros de tres hombres que podrían entablar una conversación superficial si hablaran el mismo idioma, ya que visitaron no hace mucho tiempo el mismo país: España. Ahora, el extender mi mano los libros, como un juego de cartas, sonrío pensando que los tres autores han regresado ya. ¿Qué otra cosa es escribir un libro de viajes sino regresar? Cansado o dispuesto a un nuevo viaje, pobre o enriquecido, el viajero regresa.

Uno de los autores es un norteamericano, un francés el otro, un mexicano el más joven, el tercero. ¿Qué buscaba cada uno? ¿Qué ha encontrado cada quién? Ninguno de los tres ha llegado a España sin objeto preciso. Viajar por viajar es difícil. El viajero nace. No lo improvisa el azar o el dinero.

* Jacques de LACRETELLE: *Lettres Espagnoles*. Waldo FRANK: *España Virgen*. M. GÓMEZ MORÍN: *España Fiel*.

Waldo Frank, el norteamericano, ¿no ha ido a llenar las partes del esqueleto que ha de formar un cuerpo sinfónico de su España? El mexicano, ¿no ha ido a España a cumplir con el deber de cierto tipo de americano que considera incompleto su cultivo sin el viaje por Europa? El objeto que persigue Jacques de Lacretelle al partir para España es, ante todo, huír de Francia y, más exactamente, de su amante francesa. Su movimiento es el más puro. Jacques de Lacretelle —a quien llamaremos en esta nota por sus iniciales J. L. para aparentar confundirlo con Jacques Legrand, esquivando la ironía afilada que dedica Lacretelle a quienes se atreven a pensar que él mismo es su entelequia— apenas va a España para algo. Le interesa huír de su pasión. No busca nada en España y, cuando encuentra algo, ese algo es... la mujer a quien se propone olvidar. Sin embargo, no sin una deliciosa sonrisa, J. L. subraya la necesidad de un pretexto que explique el viaje aunque sea superficialmente. Para ello, su amante desliza a su oído el nombre de Maurice Barrés, invitándolo a contradecirlo un poco. El pretexto del viaje a España de J. L. resulta contradecir a Barrés. El objeto verdadero, huír de aquello que cada momento ha de aparecer a su lado con una pasión que no abandona su

inteligencia a pesar de su intensidad. Este viaje de J. L. a España es el viaje alrededor de su amante. Así, cuando se detiene a contemplar la maja desnuda de Goya, no hace sino revivir, con una temperatura admirable, una intimidad amorosa de su amada francesa. Viaje en torno de una pasión, viaje en torno, también, de una inteligencia francesa. Cuando J. L. mira un retrato de Goya viejo acaba por encontrarle parecido, ¿con quién? con Stendhal. Y el parecido no se detiene en las líneas cansadas, resentidas del rostro del español. Se prolonga en los espíritus. J. L. encuentra en Goya y en Beyle la misma intensidad en el trazo; algunas veces, un poco de caricatura; a menudo, un poco de odio; y, frente a la belleza femenina, la misma sensibilidad a pesar del cinismo común a Goya y Stendhal.

J. L. recorre España, y España lo penetra, a veces. Otras la vida española es sólo un pretexto para afinar sus teorías, para apoyar su técnica de escritor. Asiste a una corrida de toros esperando sensaciones vivas, variadas, y sólo encuentra una diversión teatral monótona. Apenas si la entrada de la cuadrilla le regala un poco de belleza. La lidia le parece un juego estrecho y brutal. Y, añade, "a pesar de los accidentes, deja poco lugar a lo imprevisto"... Un libro de Barrés y unos cuantos pliegos de

papel para escribir, forman el equipaje de J. L. El libro le servirá para mantener despierta su ironía; los pliegos para ir anotando sus hallazgos, sus reflexiones, y, sobre todo, para hablar de su pasión amorosa. Todo ello en cartas que dirige a su amante a quien quisiera dejar de amar sin violencia, alejándose de ella para siempre, sin odio ni amargura.

Si Jacques de Lacretelle llega a España con unos pliegos de papel impreso o en blanco, escritos o por llenar, Waldo Frank lleva a España un baúl mundo. Todo parece caber —no todo cabe— en este baúl musical que el norteamericano lleva a la espalda, sin fatiga, acomodando en su interior todo aquello que encuentra sin sorpresa porque parece haber ido a España a recogerlo. La delicia del viajero es, precisamente, la inversa: encontrar lo que no busca. Waldo Frank encuentra justamente lo que desea para apoyar sus ideas sobre España: ejemplos, datos, fechas y fichas, hombres y nombres. De este modo acomoda sus notas en el baúl del que un día saca, flamante, nada menos que una sinfonía española. ¿Nada menos? Y nada más.

La visión panorámica de Frank hace pensar en una sinfonía de un maestro de ayer. ¿Strauss? Repartida muy hábilmente (El cielo de España, La Tragedia, Más allá de España) y ejecutada con mucha temperatura (Waldo

Frank es al mismo tiempo la partitura y la orquesta) esta obra cerrada y de fuerte apariencia tendrá ecos inmediatos, los tiene ya. El tono del libro y la temperatura del estilo aparecen contagiosos, han contagiado ya a algunos espíritus vegetales. El versículo bíblico, el proverbio árabe, la estrofa castellana, todo aparece en el discurso de Frank, formando aquello que un espíritu apresurado se atreve a llamar lirismo. Ninguna equivocación más exacta. ¿Cómo confundir el lirismo con la oratoria? Oratoria inteligente, dueña de sí, amiga del giro y de la pausa, de la definición inesperada y de la comparación inevitable.

Pero ¿el viaje? El viaje de Frank se resuelve en torno a la Historia de España, en torno a los hombres vivientes de España. Por momentos, creemos que Frank va a dejar sus hipótesis, sus alegorías, que va a dar un paso fuera de su andante, pero esto no sucede. ¿Cómo exigirselo? Waldo Frank no es, casi, un viajero. Encuentra lo que busca y escribe un libro wagneriano, atractivo o no, según el espíritu que lo lee —iba a decir que lo escucha. ¿Un libro de viajes? La *España virgen* de Waldo Frank es mucho más que un libro de viajes. Pero también mucho menos.

El mexicano parece haber ido a buscar la madurez sin zumo de España. Una España maestra, dura, agotada. Y ha encontrado la

España presentida por nosotros inmóviles, joven otra vez, y amiga. Gracias a este delicioso fracaso, Manuel Gómez Morín ha hallado una tierra viva, fiel a su misión. España fiel. Y un paisaje que recibe y describe ahora, agradecido, con viveza. También a su modo ha encontrado elementos para formar una arquitectura musical española. “De Castilla —dice— vienen esas notas graves que en la ‘sinfonía’ España no se escuchan a veces, pero que insensiblemente, sin cambiar de tono, apresuran el compás, se acercan y dominan con imperio varonil, con resonancias trascendentales, todo el caudal de las otras melodías.” (¿No será esto el recuerdo subconsciente de una *suite* española? ¿de Albéniz? ¿de Granados?) Pero lo que importa es que Manuel Gómez Morín ha ido a encontrar en España, en vez de su propia madurez, su juventud espiritual, su fervor y —quisiéramos— su desconfianza. Sus ojos de hombre de acción buscaban en España la pereza inactiva, la pobreza, la rutina del trabajo primario, y han encontrado fuerzas activas, trabajos modernos. En vez de decepcionarlo, de robarle fuerzas para la acción, España lo asegura, y él, en recompensa, escribe y lee públicamente unas cuantas páginas —de las que Waldo Frank no está ausente— cálidas, discretas, agradecidas.

TRADUCIENDO A PAUL VALÉRY

De algunos años a esta parte, el número de traducciones de poesías y fragmentos de escritos en prosa de Paul Valéry ha ido en sensible aumento. Pocas traducciones son buenas, pero todas son el síntoma claro de que los escritores españoles e hispanoamericanos, insatisfechos de un conocimiento privado y de un placer egoísta, quieren compartir su hallazgo con un público menos preparado que ellos, pero no menos ávido de los goces que procura la obra de un espíritu de claridad y de tacto excepcionales.

Las traducciones de *El cementerio marino* iniciaron la marcha. Jorge Guillén, Mariano Brull y más tarde Emilio Oribe se atrevieron a intentarlas, y alcanzaron aciertos parciales, tanto, que Guillén, más inteligente por más desconfiado, se apresuró a opinar que el arte de traducir debe ser un arte de colaboración: aportaciones de acentos y de aciertos vendrían de todos los rumbos y se unirían para formar un solo coro, un edificio único en el que los nombres de los colaboradores quedarían modesta u orgullosamente ocultos. A raíz de un artículo en que Alfonso Reyes recogió esta idea

de Guillén, al lado de otras suyas, imaginaba yo un ideal congreso de traductores, en que los miembros fueran los más atentos y apasionados espíritus afines a la obra del poeta. Al cabo de unos meses de silencioso, difícil y desesperante trabajo, bien podría resultar ¿una buena traducción de *El cementerio marino*?... apenas si una traducción discreta para uso de quienes no tienen la fortuna de conocer el idioma en que está escrito.

Porque la traducción de la poesía es siempre un trabajo melancólico. Los frutos de la cosecha son pálidos, convencionales muestras; basta hincarles el diente para recibir un zumo sin sabor ni perfume, una ausencia en vez de una presencia deliciosa. La transfusión de sangre de un idioma a otro, posible cuando se trata de una obra escrita en prosa, no lo es cuando de poesía se trata. Valéry me ayudaría a subrayar esta imposibilidad. El objeto de un escrito en prosa puede repetirse una y muchas veces más en otro escrito en prosa, así sea en otro idioma, pero ¿cómo expresar en otro verso y en otro idioma aquello que no se propone un fin, sino que es un fin en sí mismo, y que si llega, del mismo modo que la prosa, a alguna parte, no es porque se lo haya propuesto sino porque lo ha conseguido?

Las traducciones que Alfonso Reyes ha hecho de algunas poesías de Mallarmé, cuentan

y contarán entre las mejores. No olvido, sino tengo presentes las afinidades, las aproximaciones momentáneas a Mallarmé, de Alfonso Reyes. Y, no obstante, ¿qué son estas traducciones sino sombras desgarradas de un fantasma inasible?

De Paul Valéry no conozco aún traducciones al castellano que pueda juzgar de cierta permanencia, que tengan materia para durar. Apenas el poema de "Las granadas", traducido por Jorge Guillén, conserva en castellano algo de su arquitectura secreta.

Las dificultades, invencibles cuando se trata de la poesía, no lo son tanto si el objeto es traducir un escrito en prosa. Ya un poeta mexicano, excepcionalmente dotado para este juego de palabras cruzadas, como llama Cremieux al ejercicio de la traducción, Gilberto Owen, publicó hace años en castellano, amorosa y fielmente, unos pequeños textos poéticos, *Ilustraciones de grabados* de Paul Valéry. Pero ¿obras como *Monsieur Teste*, *El alma y la danza* o los tomos de *Variedad*, para ir de lo más a lo menos complejo? De mí puedo decir que sólo el hecho de pensar en traducir algo más que un fragmento, un aforismo o una página de Paul Valéry, me produce —si se me permite decirlo— un calofrío horrible.

Una dichosa fortuna me dió la oportunidad de conocer, inéditas aún y en plena marcha,

las traducciones de tres breves cuadernos de Paul Valéry. Hablo de *Littérature*, *Choses tues* y *Anfion*, traducidos, respectivamente, por tres escritores de México, Ricardo de Alcázar, Rodolfo Usigli y José D. Frías. Ni la traducción de las notas y reflexiones que forman *Choses tues*, ni la del melodrama sobre el mito de Anfión, que musicó Honegger, han pasado de los manuscritos a la imprenta. Sólo *Literatura* * alcanzó ya la primera sanción, la de la imprenta, y espera, desde la sencillez no exenta de gracia de su arquitectura tipográfica, la mirada impaciente que trasponga las columnas de letras para adentrarse en las numerosas, breves y profundas estancias que la forman: aforismos, reflexiones, observaciones, consejos y notas sobre la poesía, la retórica, la claridad, la obra y su duración, y el escritor clásico y el románticos, temas típicamente valeryanos que, a pesar de su diversidad, tienen unidad de estilo y de fondo.

Difícil por su sencillez aparente es la forma literaria del aforismo, hermano de la máxima en que los franceses aciertan como ninguno. Decir cuanto se quiere decir, y no más, pero no menos, y siempre en pocas palabras, sería la poética del aforismo, si el aforismo admitie-

* Paul Valéry. *Literatura*. Traducción de Ricardo de Alcázar. México, 1933.

ra alguna poética. Un dicho muy conocido de Gracián debiera estar siempre presente en el espíritu del escritor. En uno de sus consejos, que aparece precisamente en *Literatura*, Valéry extrema el dicho de Gracián sobre la bondad de lo breve, diciendo: “entre dos palabras es preciso escoger la menor”.

De todas las notas que contiene el cuaderno, las más importantes son las que se refieren a la poesía. Con facilidad encontramos en la literatura inglesa, antigua y contemporánea, intentos admirables dirigidos a la definición de la poesía, de su ambición y objeto. No sucede lo propio en la literatura francesa. Por ello, cuando un espíritu tan profundamente francés como el de Valéry, se inclina sobre el papel para definir y situar lo que tantas veces ha realizado en versos sin mancha, el lector halla un goce impagable. Un solo poeta de América—donde la inspiración es todavía el principio y el fin de la actitud poética—no debe ignorar estas páginas en que se dice que el poema debe ser una fiesta del intelecto y no otra cosa. Mas no sólo el especialista o el que cree serlo, sino el simple lector que ama o cree amar la poesía por un deber oscuro, ciego, religioso, encontrará en estas definiciones motivos más libres, más claros y lúcidos para amarla plenamente, en el uso de sus facultades, con los riesgos de una responsabilidad. Mientras tanto,

pensemos que “La mayor parte de los hombres tienen de la poesía una idea tan vaga, que esa vaguedad misma de su idea es para ellos la definición de la poesía”.

Notas sobre el pensamiento y la poesía en que Valéry dice cuál es el verdadero papel del pensamiento que “debe estar escondido en el verso como en el fruto la virtud nutricia”; sobre el lirismo, que le parece el desarrollo de una exclamación; sobre la rima, que tiene la virtud de enfurecer a la gente simple que cree ingenuamente que hay algo bajo el cielo más importante que una convención; y sobre la duración de la obra: la mejor, para Valéry, es aquella que guarda su secreto más largo tiempo, forman lo mejor de *Literatura*. Menos felices son las notas sobre clásicos y románticos. La diferencia entre ellos no es tan simple como le parece a Valéry, cuando dice que es la que establece el oficio entre el que lo ignora y el que lo ha aprendido. “El romántico que ha aprendido su arte, se vuelve clásico”. Y añade: “por eso el romanticismo acabó en el Parnaso”. Me resisto a pensar que alguien puede considerar clásica la poesía de los parnasianos, que sólo es académica. El académico es el romántico que ha aprendido un oficio que no es el suyo. El romántico es el que no aprende un oficio jamás. Vecino de la acera de enfrente,

el clásico es el que no aprende su oficio precisamente porque ya lo sabe y lo ejercita.

Sorpresas de la sorpresa: Valéry se pregunta: ¿ésta puede ser objeto del arte? Y responde: a condición que la sorpresa sea infinita, "obtenida merced a una disposición siempre renaciente y contra la que toda la espera del mundo no pueda prevalecer". No es otro el objeto, al menos, de la obra de teatro. Así lo expresaba yo hace poco tiempo al decir que una obra dramática debe ser un enigma, un rompecabezas, un juego de palabras cruzadas. Pero Valéry se ha apresurado a decirlo en una sola y breve frase: "Toda obra dramática es una charada". Y como entre dos frases, la mejor es la menor...

Ricardo de Alcázar ha traducido este inagotable cuaderno de Paúl Valéry. Sólo un poeta está capacitado para realizar una tarea cuyos resortes secretos se ocultan a quien no lo sea. Ricardo de Alcázar lo es y de calidad. Un conocimiento seguro de nuestro idioma y un placer de filólogo por las etimologías, lo colocan en una situación ventajosa con relación a traductores menos bien armados; una vigilancia sin reposo, una bien nutrida desconfianza presidió el conocimiento de los delicados problemas que ha sabido resolver o despejar limpiamente.

1933.

PAUL MORAND

¿Recordais el prefacio de Anatole France a “Los placeres y los días”, el libro primero de Proust? Anatole France parece reconocer únicamente en el Proust de entonces, en vez de las cualidades originales que formaron más tarde una rama de la literatura actual y ensombrecieron el limitado prado ameno del mismo autor de “El crimen de Silvestre Bonnard”, virtudes refinadas. Cualidades, virtudes. Para France, Marcel Proust era un *virtuoso* lo cual en arte —¿en música, quién lo ignora?— no es, en modo alguno, diverso de un *vicioso*.

¿Recordais, en cambio, el prefacio de Marcel Proust a “Tendres Stocks” de Paul Morand?

La respiración es otra: da tiempo para escribir y, en seguida, leer en voz alta una frase larga. Proust tuvo la conciencia clara de cómo el tiempo se impone a los escritores y de qué modo aparecen nuevos escritores que imponen, al tiempo, su tiempo. Hablando del minotauro Morand, supo afirmar que lo cierto es que, de cuando en cuando, surge un nuevo escritor y este escritor tiene que aparecer a los ojos egoístas de la generación precedente y a los ojos de vidrio que esta generación ha lo-

grado mantener enfrente a modo de público, un escritor *difícil*. Como en una delicada venganza y dirigiéndose al mismo Anatole France, escribe Proust: “Podemos seguirlo hasta la mitad de la frase, pero allí desistimos”.

Nosotros imaginamos que Anatole France no pudo ir más allá de la mitad de una frase del Proust que hacía decir a Paul Morand: “vuestra voz, también blanca, traza una frase tan larga...”

* * *

Frente a un espejo de dos lunas —Morand ha dibujado en *La Europa galante* uno delicioso, donde las lunas son tres— tenemos los perfiles diversos de un mismo rostro. ¿Quién no es asimétrico, aunque sea ligeramente? Uno de los perfiles de Morand parece hecho para mirar a las mujeres; otro, para mirar a las ciudades.

En un principio, las mujeres de Morand —Clarisa, Delfina, Aurora— eran a un solo tiempo la figura y el ambiente. De este modo, el aire engendraba la figura sin pretender ahogarla, y la figura creaba el paisaje con sólo un movimiento, con una frase o, simplemente, con un silencio. En un principio también, al recordar estas tres figuras de Morand pensábamos en las muñecas grises y delgadas que

aun de frente parecen enseñar sólo el perfil, de Marie Laurencin. Ahora, la asociación nos parece impropia, a favor de Morand.

Clarisa es rubia, aficionada a las antigüedades, pero, "más que el objeto, le seduce la imitación". Delfina tiene unos negros ojos líquidos. Aurora, de aficiones salvajes, danza desnuda, "dejando en nuestras retinas una imagen hindú con brazos y piernas múltiples".

Más tarde, las *cosas* que forman la tela de Morand pueden verse y palparse por separado, al punto que casi podríamos decir que el segundo término habitual de un cuadro cualquiera pasa a ser aquí, victoriosamente, el primero. Sus breves novelas ya no se titulan, no podrían titularse, con nombres de mujeres. El tiempo y el espacio intervienen como un convidado cuya presencia no nos asombra sino en vista de nuestra falta de previsión. Aparecen la "noche" y la "tierra". La noche catalana, la noche turca, la noche nórdica no se llaman ya, simplemente: Remedios, Ana, Aino.

Las mujeres y las ciudades. El plano de una mujer, el sexo de una ciudad. Los perfiles de Morand desaparecen. Ahora, compuesto su rostro de frente, mira, indistintamente, a las mujeres y a las ciudades. Para conocer a las mujeres es necesario recorrerlas. Para conocer las ciudades es preciso palparlas. Y las ciuda-

des y las mujeres de Paul Morand no pueden ser una sola. Viajero obligado, su vida es la vida cosmopolita. Tiene ya, detenido en libros, su Occidente, su Pre-Oriente, su Oriente. Parece conocer una parte de Norteamérica; y, además, de los Estados Unidos ha sabido decir que los viejos automóviles Ford son sus únicas ruinas.

Morand es el observador rapidísimo de gestos y lugares, que en dos minutos levanta en un *interior* toda una ciudad o una raza. Hombres y mujeres se mueven, gesticulan, callan, se frotan o se buscan. En *Ouvert la nuit*, en *Fermé la nuit*, pasan nombres, vocablos y sitios que son el universo internacional de este arquero que lanza tan certeras flechas sobre todo cuanto mira, que, si tuviera tiempo de detenerse un momento frente a un espejo, su imagen quedaría acribillada.

Paul Morand tiene treinta y ocho años y un público internacional que lo busca por diversas razones, aun por aquellas que no son estrictamente literarias. Esto último nada tiene de extraño: Chesterton nos enseña que un impresor, leyendo la Biblia, no encuentra sino las erratas.

Sus asuntos sexuales y su lenguaje han contribuido a imantarlo lectores. Su más reciente libro se titula, significativamente, *Rien que la*

terre. Como todos los suyos, es el libro de un sensual, de un hombre que pone en juego sus sentidos, alejándolos y acercándolos como el fotógrafo el silencioso acordeón de su cámara de fuelle, para conseguir la visión exacta.

A la inversa de Valéry Larbaud —a quién recordamos por lo mucho que de Morand difiere—, más que el *carácter* le interesa la *manía* del sujeto. El *tic* nervioso, la zozobra de un instante, el ademán que descubre un vicio o un deseo, el laberinto psicológico cuya salida está en una mirada. Por todo esto, su estilo es agudo y rápido. Quebrado estilo de hombre que husmea, frota, espía... En pocas palabras, estilo de hombre sensual.

¿Pero no debe ser un lugar común, tan bello como el verso de Racine más veces citado:

La fille de Minos et de Pasiphaé

que la sensualidad es una forma de la inteligencia?

1927.

EL RENACIMIENTO DE CERVANTES

Aumentar la literatura en torno a Cervantes es una operación sencilla, al alcance de apresuradas manos. Darle un nuevo e inteligente sesgo a la posición habitual de la crítica y, con la aportación de un solo número bibliográfico, borrar tantos criterios erróneos, tantas ideas envueltas en bruma y temerosas de claridad, es difícil laboriosa tarea. En torno a Cervantes, el deber de la crítica consiste en “quitar pesos —abrumadores pesos— de encima”, para lograr una silueta más dibujada, airosa y sintética del escritor. Américo Castro aumenta la cifra de libros sobre Cervantes con un nuevo volumen, *El pensamiento de Cervantes*. ¿La aumenta? Más justo sería decir que la disminuye. Su intromisión hace salir automáticamente, del campo cervantino, muchos románticos criterios.

CERVANTES, “INGENIO LEGO”

Américo Castro dirige una idea centro, tendenciosa y justa, que hace de columna vertebral, forma la unidad e impone un método de ordenación y distribución a su obra. No es por una simple manía imaginista que hablo de

columna vertebral. Ostelología mejor que miología o neurología, me parece este juicio sobre Cervantes. Duro y estricto, mejor que de ágiles músculos o de alterados nervios.

Américo Castro se propone fijar de una vez, para siempre, la intensidad, la variedad de las líneas que trazaron el pensamiento de Cervantes. No se propone seguir el trayecto de un cuerpo sino el trayecto de una inteligencia.

Hay un momento en el curso del camino, un punto en donde la línea vertical que forma la "Y" se abre y separa en dos porciones que ya no volverán a encontrarse jamás. Hay en la crítica cervantina una idea en la que no sólo es imposible sino melancólico pretender conciliar los criterios. Trátase de la inconsciencia artística de Cervantes. Cuando se llega a este punto de la "Y", a este momento del viaje, es preciso optar por seguir a aquellos que la afirman o a la minoría que la niega con firmeza.

En el escollo de la inconsciencia artística del autor del *Quijote* han chocado afinadas inteligencias. Menéndez Pelayo, Ganivet, Unamuno, Savj López, han contribuído a que Cervantes sea considerado como un bello trozo de naturaleza —una roca o una cascada— y el *Quijote* como un fruto imprevisto, como un milagro. La idea ha corrido por rumbos y ca-

minos. Cervantes acaba por ser considerado ingenio vulgar, autor involuntario de una obra magnífica.

Américo Castro, enemigo inteligente y decidido de este sencillo modo de resolver el problema del pensamiento de Cervantes, emprende un viaje de humanista y de conocedor de literaturas comparadas, para situarlo en su época histórica e ideológica y descubrir en él un oído atento a las voces de la cultura que somete y esclaviza el don espontáneo tornándolo artístico regalo.

En España se inicia la hora de las rectificaciones a don Marcelino Menéndez Pelayo, tan atento a todas las cosas y, en consecuencia, tantas veces distraído. También ha sonado la hora del homenaje a Ramón Menéndez Pidal, menos ambicioso y, en consecuencia, más seguro. La obra de Castro viene a contrariar el apresurado criterio de Menéndez Pelayo sobre Cervantes a quien tacha de falto de afición por las ideas. Coincide, en cambio, con las afirmaciones de Ramón Menéndez Pidal acerca de la voluntad artística de Cervantes: "Cuánta meditación no revela la depuración del tipo quijotesco, cuán íntima y prolongada convivencia del artista con su creación". "Cervantes quiso dejarla con todas las ligeras inconsecuencias de una improvisación muy a la española. Pero esa improvisación en modo

alguno supone inconsciencia sino imprevisión viva, penetrante". Ramón Menéndez Pidal ha puesto el dedo incrédulo —el dedo científico,— en la llaga de la crítica cervantina que cree ciegamente en la miseria ideológica de Cervantes. Américo Castro desenvuelve, con meditaciones razones, su propósito de revelar al Cervantes untado de la cultura digna de su genio y de su época, en una obra de revisión minuciosa que acabará con la idea de la creación espontánea, que es una idea estética prehistórica.

"NOSTRO CERVANTES"

Los alemanes dicen refiriéndose a Shakespeare, *unser Shakespeare*, los ingleses consideran clásico suyo a Montaigne, *our Montaigne*, significando de este modo la comprensión profunda y el deseo de conocimiento exacto que un autor extranjero ha acabado por despertar. Ahora, en España, no un extranjero sino un español muy vivo y enraizado, está a punto de lanzar la teoría del italianismo de Cervantes. ¡Cervantes italiano!

¿No es esta una manera de abrir los ojos a tantos críticos que se han empeñado en estudiarlo encerrándolo en la vida popular española y sólo en ella, sin considerar las influencias del pensamiento extranjero, antiguo y

contemporáneo, y las consecuencias de una nueva respiración regulada en el viaje a Italia?

El viaje de Goethe a Italia y, más modestamente, el viaje de Velázquez, no fueron un simple cambio geográfico. ¿Por qué un hombre como Cervantes no había de reaccionar, rechazar y recibir formas y temas de un país, de una época rebotante de incitaciones? El viaje de Goethe a Italia es un momento significativo en su vida. También el viaje de Velázquez. El viaje de Cervantes fué sólo, hasta ahora, una cifra más en la memoria de los pescadores de cifras.

La erudición cervantina se había conformado con el procedimiento muerto —ya que no producía consecuencias— de la búsqueda y registro de todos los movimientos físicos de Cervantes. Este viaje a Italia, que Castro considera esencial en su desarrollo, era, pues, un simple hecho como otro cualquiera. Aquí ocurre comprobar una idea pirandelliana: ¡Los hechos, cuando no están llenos por ideas, qué son sino sacos vacíos! Américo Castro se encarga de dar cuerpo a este viaje a Italia. Y con un procedimiento de recreación artística muestra a Cervantes nutrido de la ideología de su tiempo y le señala las fuentes a que recurrió por afinidades instintivas o de elección. Este nuevo Cervantes fué un hombre del Renacimiento italiano, sacudido por los con-

ceptos que se derramaban en toda Europa ayudados por el movimiento de Reforma, que habían de tocar a España a su debido tiempo. Erasmo influye sobre el autor del *Quijote*, directamente o a través de sus traductores españoles (Mal Lara). También León Hebreo y Baltasar de Castiglione imprimen en Cervantes la idea de “naturaleza” como realidad divina, iniciándolo en la corriente filosófica de ese tiempo: *el neoplatonismo*.

El nuevo Cervantes, italiano más que español, al participar de esta ideología se convierte en un “europeo”. El mismo Américo Castro se asombra —tan certero es su descubrimiento— de encontrar en Cervantes, desarrollados armoniosamente, los más finos temas del Renacimiento.

ESPEJO DE ERUDITOS

La obra de Castro supone una labor larga, despaciosa, lentamente pensada y, ahora, en el libro, sabiamente gobernada. Método filológico es el suyo, pero también y principalmente método filosófico.

Américo Castro domina por completo la técnica del erudito, pero no la ostenta porque no es un virtuoso de su instrumento sino un maestro. El conocimiento que revela en literaturas comparadas y su buen estilo de escri-

tor —¡qué lejos estamos de las páginas oratorias del inevitable don Marcelino!— hace blandas las naturales durezas del oficio. Su libro está tendido como el lazo del cazador inteligente, con toda suerte de previsiones, con un desarrollo perfecto en el que una página se conecta, por medio de una simple anotación tipográfica, con otra más lejana del mismo libro, ampliando el concepto que no convenía agotar antes de tiempo.

Jugando con una frase de dos filos podemos decir, sin temor a herirnos, que, por su doctrina y por el resultado que alcanza, el libro de Américo Castro puede llamarse *El renacimiento de Cervantes*.

PÍO BAROJA

Con el tiempo, por la edad, las figuras literarias de algún relieve añaden a la curiosidad intelectual que despiertan, un personal interés anecdótico. Nos interesa su obra y acaba por interesarnos su vida. Hasta podemos intentar un pequeño balance pensando en las posibilidades que ésta les ofreció para mantener su arte.

A quien desconozca el carácter, las costumbres de Pío Baroja, su obra podrá parecerle admirable o no, pero la juzgará de diverso modo cuando algo sepa de su vida. Y, fuerza es consignarlo, Pío Baroja necesita insistir en sus intimidades para que no se juzgue su obra con dureza. Se pasa entonces, insensiblemente, de la dureza a la simpatía.

Vida.—Sospecho que Pío Baroja se propuso en su juventud, como uno de sus personajes, ser un “hombre de acción”. Lo cierto es que lo ha conseguido. Médico de aldea, sus cualidades físicas fueron insuficientes para soportar las duras pruebas de la naturaleza: Las noches bajo los árboles, “la esquina al norte de las pulmonías”.

Panadero después, y periodista y hombre de negocios. De su fracaso en estas actividades nació, afortunadamente, el escritor, no por vocación o vanidoso impulso. Solitario por "dignidad" ante la España política de su tiempo, ha envejecido, inadaptado y descontento, gruñendo a propósito de todo. Unas veces es interesante oírle; otras veces —para bien de él—, lo mejor es hacerse el sordo.

Con el objeto de ayudar la memoria del curioso literario, los críticos lo han hecho formar parte de la generación de 1898. Baroja no está conforme y para demostrarlo se empeña en negar la existencia de tal generación. Claro que si como grupo tendencioso puede no existir, sí se forma con la lista de los escritores que por ese tiempo empezaron a ganar fama; entonces no tiene más remedio que pertenecer a ella. Más bien Baroja no quisiera ver su nombre al lado de otros de contemporáneos suyos a quienes intelectualmente no estima. Hasta da la impresión de que está por decir: Si es preciso ser de alguna generación, yo soy de la generación de Dickens...

Individualista, español y, más exactamente, vasco, ha marcado a su obra características muy singulares y personales. Podrá haber en España mejores novelistas —los hay—, pero ninguno tan diferente, tan personal.

Baroja ha viajado por Inglaterra y Francia, pero, como un personaje de Jean Cocteau, cuidando de llevar a todas partes su atmósfera. Siente la emoción de lo histórico, pero de lo histórico cercano; gusta de los relatos de aventuras, de viajeros; y de las memorias y las confesiones. En una palabra, es un romántico, sólo que no pertenece a la categoría de los románticos que lloran sino a la de los románticos que gruñen. Además, es pariente de uno de los tipos de sus novelas.

Pecados.—Pío Baroja es primero un novelista, después sigue siendo un novelista, luego no es nada. Cuando se ha propuesto hacer libros de teorías, de ideas, no ha acertado. Sorprende que Eugenio d'Ors confíe en las ideas generales de Baroja, que a nosotros se nos escapan porque a Baroja se le han escapado primero.

Nada menos vertebrado que la ideología de este novelista; nada menos ágil que su pensamiento y nada más directo que su expresión. De Baroja sospechamos que escribe un concepto sin repensarlo y que aunque lo encuentre flojo y contradictorio con el que va a escribir en seguida o con aquel que ya escribió, no se toma la molestia de borrarlo. Piensa en el momento de escribir, pocas veces antes y nunca después. Con tales desventajas es fácil

advertir que Baroja no es ni el *anverso* ni el *reverso* en la medalla del autor teórico, apenas podría considerársele como el *canto*.

Sus libros de esta especie son tan personales como sus novelas, lo cual equivale a decir que son tan diluídos, tan llenos de contingencias, de huecos, de penumbras, tan desgarrados como ellas. Cuando algo llega a interesar en tales obras son las confesiones espontáneas o caprichosas, malhumoradas o contradictorias. Las ideas, las ideas se le fugan en seguida.

Baroja, autor teórico, da una impresión melancólica, cuando no la impresión lastimosa que inspira aquel que se ha vestido de alpinista para escalar una colina.

Baroja, tan dueño de su estilo en las novelas, no podría ser un buen ensayista sin antes cambiar su modo de escribir, sin suicidarse antes. Para el movimiento de las ideas, le estorba su estilo, que es un estilo de necio: a cada momento encuentra uno que Baroja emplea tres frases seguidas e iguales para decir la misma cosa.

Milagros.—Es difícil hablar de las cualidades de Pío Baroja como novelista, en cambio, hablar de sus milagros como tal, es más justo y menos comprometedor. Una cualidad difiere de un milagro en que éste dura menos; también en que la cualidad es el fruto de algo

anterior, en tanto que el milagro es el fruto de nada. Baroja novelista, procede por milagros que, afortunadamente, no se hacen rogar para aparecer con frecuencia. Su estética no puede ser más sencilla. Le interesa su propia vida, la de aquellos que lo rodean y el arte como "reflejo de la vida". Sus novelas, que él pretende que no sean más que eso, consiguen eso y bastante más.

Su estilo —que juzgado en trozos aislados parece ser la negación del estilo—, es el único que puede acompañarlo en sus diálogos y en sus episodios. Sería injusto imaginar a este autor buscando novedades de expresión y calculando el alcance de sus frases. El milagro de su estilo está en que los lugares comunes suenan en sus páginas como frases modestas, sí pero nunca oídas hasta entonces. Baroja hace del modo de escribir novelas un simple oficio: hilvana como la costurera, y, como el carpintero, ensambla episodios y aventuras. A pesar de ello, en más de una novela suya asombra la precisión armónica del desarrollo, o aquello que en otro autor sería la respuesta de una preconcebida ordenación.

Otro milagro es el de su personalidad. La monotonía espiritual de Baroja llega a ser tan intensa y desnuda que cuando intenta contradecirla es difícil permitérselo. Así, cuando Baroja pinta un paisaje luminoso y colorido, lo

sustituímos mentalmente por otro de gris monótono y de lluvia sostenida. Porque en el paisaje de Baroja está lloviendo siempre. Otro milagro descubrimos en su obra y consiste en que para Baroja los milagros duran más tiempo del reglamentario.

Absolución.—Puesto que Baroja se confiesa a menudo, descubriendo sus debilidades, exhibiendo su falta de erudición y de gramática, nos vemos en la necesidad de ir absolviéndolo. No es un cínico, es solamente un “claridoso”. No hace alarde de sus faltas, pero tampoco cree su deber ocultarlas. A su parte inmortal seguramente le molesta tanto mostrarlas como sufrirlas, pero su sinceridad humana lo obliga a decirlas en voz alta, asegurándose el consuelo del enfermo que alivia sus males refiriéndolos.

Ahora, Pío Baroja pide disculpas. Pensemos que es un deber absolverlo apresuradamente, de antemano, antes de que pida perdón.

1925.

d r a m a

GRANDEZA DEL TEATRO

I

Fácilmente influenciables, fácilmente ligeros, algunos espíritus se complacen en hablar de la decadencia del teatro en el mundo. Para demostrarlo se apoyan en la fuerza arrolladora del cinematógrafo que —dicen— es el enemigo natural del teatro. Se entregan a los morbosos placeres de la estadística para extraer las cifras que nutren su pesimismo ante el teatro y su optimismo ante el cinematógrafo. El público —añaden— ha dejado las salas de los teatros para encerrarse en las de los cines. El teatro se queda sin adeptos y su muerte es cosa de minutos.

Nada más falso que estas afirmaciones. El cinematógrafo no es el enemigo del teatro. No es más que su vecino, el vecino que, al menos por ahora, está necesitando del teatro para sobrevivirse en esta segunda infancia en que se halla desde que inesperadamente, en virtud del vitáfono, se soltó hablando. En cambio, el teatro apenas si ha sufrido pasajeraamente la influencia del cinematógrafo. Los autores teatrales que sintieron la necesidad, innecesaria,

de llevar al teatro procedimientos cinematográficos, han hecho bien en declarar que el teatro no les sirve como medio de expresión, y harán mejor en dedicarse a escribir para el cinematógrafo. Con la ausencia de autores de esta clase, el teatro moderno no pierde nada insustituible y, en cambio, el cine puede enriquecerse. El teatro, que vive feliz dentro de sus limitaciones, se disolvería en una libertad extraña a su objeto. Las naturalezas románticas que se hallan incómodas dentro de las tres paredes del teatro, harán bien en salir a buscar perspectivas indefinidas al campo todavía abierto e ilimitado aún del cinematógrafo.

El público del teatro nunca ha sido muy numeroso. No ha sido ni puede serlo por la calidad misma de las formas de arte y de pensamiento que lo hacen posible.

—Pero... ¿Y las representaciones en Grecia?

—Se veían muy concurridas por la sencilla razón de que eran espaciadas y casi gratuitas, y aun en ellas las mujeres casi no aparecían: se quedaban en casa, esperando que los maridos o los hijos les relataran el argumento de la obra y los incidentes de la representación.

—Pero... ¿Y la popularidad del teatro en tiempo de Lope?

—Se explica pensando en la avidez de un público singular en la historia, identificado

con los autores de un teatro que tenía entonces un papel semejante al que representan ahora el periódico y el cinematógrafo; y en la acomodación de las obras al gusto popular. Lope lo comprendió en seguida y así lo expresó en los versos que me avergonzaría tener que citar. Pero Lope fué grande porque sin importarle la paga del público no descendió a hablarle *en necio* jamás. En los momentos en que aparenta hacerlo, como en la escena de *Fuenteovejuna* en que compara el arte de escribir con el arte de hacer buñuelos, detrás de la lisonja hace correr la ironía y una gracia naturalmente refinadas.

—De cualquier modo... ¿No es elocuente el hecho de que el cinematógrafo tenga un público infinitamente más numeroso que el teatro?

A esta pregunta respondo: —Sí es elocuente, como lo es también el hecho de que los deportes tengan un público mayor aún que el que asiste al cinematógrafo. Pero esto, que habla en favor de los deportes y del cinematógrafo, no dice nada, todavía, en contra del teatro. No es menos elocuente el hecho de que el periódico tenga un público infinitamente más numeroso que el libro, y, no obstante, nadie se atreverá a pensar que esto revela la poca importancia del libro cuando lo único que revela

es la importancia social inmediata del periódico.

La cantidad de público ayuda a definir la naturaleza de una obra. Pero ni una cifra mayor de público es, necesariamente, una aprobación, ni una cifra menor es una objeción a la calidad de una obra.

El cinematógrafo, como los deportes, merece y logra un público numeroso porque son más numerosas las personas dispuestas a poner en juego su instinto o sus sentimientos, que su inteligencia. El público de los deportes busca el contagio inmediato, la posibilidad de colaborar, desde su asiento, en la ofensiva febril de los jugadores en pos de la victoria. El público del cinematógrafo, el grueso público, va en busca de emociones y las halla fácilmente; ríe, sufre y llora y, cuando esto no sucede, bosteza y duerme. El público del teatro tiene, a falta de éstas, otras virtudes. Menos instintivo, menos sentimental, es más complejo y en consecuencia menos numeroso. No busca en el teatro una simulación de lucha, ni una complicidad inmediata con los sentimientos que los actores expresan en la escena. Sabe que todo en ésta es convencional y se limita a seguir las ideas del autor puestas en boca de los personajes, la dirección de los diálogos, la arquitectura de las escenas, el progreso de

- los caracteres, y la inteligencia y sensibilidad de los actores, cosas todas menos primarias que las que mueven a los espectadores de cinematógrafo y deporte. El espectador de teatro necesita una preparación mayor, desde luego, que la que consiste en conocer las sencillas reglas de un deporte o saber leer en la pantalla los títulos que traducen las voces extranjeras.
- Y esta preparación previa sólo se refinará con la asistencia frecuente a nuevas representaciones. El teatro, como la poesía, no se entrega fácilmente, como el cinematógrafo o el deporte, al recién llegado.

La diferencia de públicos entre teatro y cinematógrafo revela, pues, la diversidad esencial entre una actividad artística y una que pretende serlo. El teatro es y seguirá siendo diverso del cinematógrafo cuya única razón de existir será la de no tener semejanza alguna con aquél. Después de una etapa en que pareció encontrar sus particulares terrenos, y en el dinamismo su verdadero medio y su único fin, el cinematógrafo ha vuelto a la servidumbre del teatro, viviendo de los textos, de los asuntos, de la técnica y de los actores teatrales, aunque en apariencia pretenda servirse de ellos. El cinematógrafo no sale favorecido con esto. Por el contrario, pierde la posibilidad de hallar sus esencias y se adhiere al género

próximo del teatro olvidando o abandonando el dinamismo y la ligereza que forman su diferencia específica. Porque el cinematógrafo deberá ser diverso del teatro en la medida en que el periódico es ya diverso del libro. Su público es ya tan diferente del público del teatro como el lector del periódico es diferente del lector del libro.

—¿Luego usted piensa que el cine es un medio de expresión artística inferior al teatro y que el público de éste es superior al público de aquél?

—¿Superiores? ¿Inferiores? Importa poco decidirlo, por el momento. Son, simplemente, diversos.

Pienso en mis invisibles interlocutores, pescadores de decadencias, que ahora quieren decidir la del teatro apoyándose en la cifra limitada de su público y en la ilimitada del cinematógrafo. Pero ¿qué significa la cantidad mayor o menor de público en el teatro? “En el gran siglo francés, el mayor éxito fué *Timócrates* de Tomas Corneille, que alcanzó ochenta representaciones, mientras *Andrómaca*, la mejor obra de Racine, sólo alcanzó veintisiete”, escribe Julien Benda a propósito de la injusticia de los contemporáneos. Y, para subrayar la ninguna importancia de la cantidad en el arte, Leon Paul Fargue ha hecho la siguiente

aguda y penetrante definición: “La calidad es la cantidad asimilada”. Ahora sólo me toca decir que el teatro ha sabido asimilar para sí un público fiel y culto, un público de calidad. ✓

II

Si aceptamos que el público no debe ser necesariamente numeroso a condición de que la fidelidad y la calidad sigan siendo sus virtudes, la decadencia que ciertos espíritus ligeros diagnostican al teatro habrá de buscarse en otro de los elementos que lo hacen posible: autores, directores, actores.

¿Existen señales de una decadencia de autores dramáticos? ¿Los autores contemporáneos son de una calidad inferior a los antiguos? A estas preguntas podríamos responder simple y directamente en el sentido de que la decadencia no existe ya que las obras de los contemporáneos no son menos buenas que las de los autores que los precedieron en el tiempo. Pero aun en el caso impensable de que la producción teatral moderna acusara síntomas de decadencia, ésta sería una prueba contraria a los autores modernos pero no alcanzaría a herir al arte del teatro. Con ayuda de un público poco numeroso pero constante y culto

(los griegos de Pericles, las *honnetes gens* de Luis XIV, los nobles del Renacimiento italiano fueron siempre en breve número, subraya André Gide), los actores y directores tienen siempre a la mano los medios para mantener el brillo de la llama del teatro. Bastaría, como de hecho basta, ofrecer versiones nuevas e interpretaciones actuales de obras del repertorio de todas las épocas y de todos los países, que han sabido conservar a través del tiempo y en virtud de una misteriosa economía interior la fuerza que, mediante el concurso de público, actores y directores las hace actuales y vivientes.

Sófocles y Aristófanes, Séneca y Plauto, Lope y Calderón, Shakespeare y Ben Jonson, Racine y Molière, Schiller y Goethe, Gozzi y Goldoni ofrecen obras de arte que, por el hecho de serlo, son inagotables. Directores y actores se perecen por servirles cuando son buenos actores y directores o por servirse de ellas cuando no lo son. Los públicos se apresuran a conocerlas, a gozarlas, a olvidarlas. Actores, directores y públicos pasan y mueren para dar lugar a otros nuevos. En la prisión del libro, los textos siguen viviendo ansiosos, impacientes de nuevas objetivaciones, de versiones nuevas.

Pero, dichosamente, la decadencia del teatro no se manifiesta tampoco en la falta de autores modernos de calidad. Considerando la indiferencia del público ante las obras bellas que los autores ofrecen a menudo, Julien Benda llega a la conclusión de que los tiempos actuales son menos injustos que los pretéritos y que si en un siglo las novelas de Madame de Lafayette eran menos leídas que las de la Calprenede (lo que en México equivaldría, aunque muy remotamente, a decir que las novelas de Azuela son ahora menos leídas que las de Gamboa), si las obras menores de Molière se representaban más que *El Misántropo* (lo que en México no tiene ni el más remoto equivalente), y si en el siglo XIX Stendhal y Baudelaire eran opacados por falsas glorias a las que con el tiempo se les ha hecho la justicia de olvidarlas, actualmente han llegado a la cúspide de la fama Valéry, Claudel, Gide, Alain y Giraudoux que sí merecen esa gloria.

No hay duda que el ejercicio intensivo y constante de la crítica artística, en libros, revistas y periódicos, ha hecho imposible la existencia de talentos ignorados. Todo en la actualidad invita al hombre a expresar su talento o su falta de talento artístico. Pero la crítica desempeña el papel de finísima criba y aparta el grano bueno del malo. ¿No fué

esta capacidad crítica la que, aun en nuestro medio, hizo posible que las novelas de Mariano Azuela, escritas para generaciones y públicos inmediatamente anteriores a los nuestros, desdeñadas por ellos, se abrieran paso, sean ahora ampliamente conocidas y hayan alcanzado dentro y fuera de nuestro país una difusión a la que nuevos escritores hemos contribuido y de la que nos sentimos orgullosos?

Precisa estar ciego o, lo que es peor, haber renunciado a la vista para no distinguir en la obra dramática de Gerhart Hauptmann y Arthur Schnitzler en Alemania, de Jules Romain y Jean Giraudoux en Francia, de Luigi Pirandello y Rosso de San Secondo en Italia, de Bernard Shaw y John Galsworthy en Inglaterra y de Eugene O'Neill y Elmer Rice en los Estados Unidos, la prueba de que estamos viviendo una de las épocas más brillantes que ha tenido el teatro.

Deliberadamente he escogido de cada uno de los países donde el arte teatral conserva una vitalidad manifiesta, además de esa otra secreta y silenciosa que hace posible la renovación constante de los medios de que se sirve el artista, una pareja y sólo una pareja de autores de consagración antigua: Shaw, Hauptmann, Pirandello... o de reciente consagración: Romain, Giraudoux, San Secondo,

O'Neill. . . Quedan fuera de esta enumeración simplista de autores teatrales contemporáneos, espíritus no menos finos y a menudo más audaces que los ya nombrados. Pero mi objeto es subrayar los nombres de autores cuyas obras han alcanzado o alcanzan una circulación internacional intensa y a quienes el público y los críticos no pueden acusar ya de monederos falsos como un tiempo lo hicieron, cuando la novedad de su técnica y la densidad de sus ideas producían vértigo en cabezas poco sólidas, en sensibilidades poco educadas.

—Pero ¿y España? ¡Se olvida usted de España y sin embargo el público es allá numeroso y, en proporción, los autores no lo son menos!

—No soy yo sino España la que, cansada de haberlos tenido en otras épocas, parece olvidarse de producir nuevos ingenios de primer orden en el teatro. Descontado a unos cuantos que, excepcionalmente, han escrito obras dramáticas, los autores teatrales españoles no son artistas. Siguiendo la vieja receta se dedican a complacer indefinidamente a un público numeroso, de poca altura, que se conforma con facilidad y que, por lo mismo, es incapaz de exigir al autor un alimento nuevo.

—¿Y Jacinto Benavente?

—En el caso de que Benavente fuera el talento de primer orden que no es, vendría a representar la excepción, confirmando la regla.

Pienso en la extraordinaria carrera de Gerhart Hauptmann, tendida entre la representación de su drama *Antes del alba* en el teatro libre de Berlín en 1889 y la reciente *Antes del ocaso*: La realidad social alemana comprimida en escenas teatrales de corte naturalista pero impregnadas de un lirismo personal, que nos estremecen como ya lo hicieron de modo más agudo por delicado e irónico páginas de novelas inolvidables.

Por la juventud siempre alerta de su espíritu, Hauptmann representa ahora, no sin justicia, en la moderna Alemania, un papel goethiano. Pienso en la capacidad dialéctica de Bernard Shaw, que se sirve del teatro como un medio para expresar ideas y mantener polémicas y que, no obstante, realiza el milagro de producir obras no sólo ricas de ideas, de formas de ironía y sátira sino, además, teatralmente perfectas. Y en el modo original como Luigi Pirandello plantea el problema eterno de la personalidad del hombre en obras de una novedad innegable, de una fuerza teatral evidente, concebidas, a menudo, con lucidez genial. En la amarga ironía que se oculta en los personajes aparentemente frívolos de Schnitzler. En la reaparición de la farsa, renovada alegremente por la inteligencia aguda y precisa de Jules Romains. En la obra ambiciosa y fuerte de O'Neill, que ya superó los ambientes y perso-

najes que en sus primeras obras inventaba con ayuda de la realidad y que, ahora, en obras recientes, trabaja ya no con anécdotas sino con categorías espirituales. En las piezas de San Secondo y Jean Giraudoux que han vuelto a considerar la obra de teatro como la objetivación, la materialización de un poema, creando climas y personajes que se expresan en el lenguaje de la poesía. Pienso en estos autores y en otros más. Y vuelvo a los invisibles enemigos del teatro y encuentro que llevan, sin duda, retratado en sus ojos, el paisaje ruinoso del arte teatral. Nada puede hacerlos ver que ese paisaje no existe. Melancólicos reyes Midas, todo lo que abarca su mirada se convierte en desolación y ruina. Mas la decadencia que buscan no está fuera de ellos, puesto que la llevan en los ojos.

1934.

JULES ROMAINS EN MEXICO

¿Quién recuerda que Jules Romaines no es más que el seudónimo de Louis Farigoule? Lo cierto es que en todo el mundo occidental se le conoce mejor por el "nombre de pluma" que ha sustituido al verdadero en tal forma que lo que ahora nos parece un seudónimo de Jules Romaines es su verdadero nombre.

Poeta, novelista y autor dramático, Jules Romaines es, también, jefe de escuela literaria y hombre de ciencia. Sus pruebas en torno a lo que llamó la visión extra-retiniana, encaminadas a descubrir la posibilidad de algunas regiones del cuerpo humano para desarrollar la función que parece ser privilegio exclusivo de los ojos, llamaron la atención hace algunos años a hombres de ciencia y cultura. Por un momento pareció que los ciegos, gracias a las humanitarias experiencias de Jules Romaines, podrían llegar, mediante una educación especial, a romper las tinieblas que los circundan... Sus ensayos sobre el método psiconalítico de Sigmund Freud son de una claridad envidiable. Porque la claridad, la fuerza y la salud espirituales son las dimensiones carac-

terísticas de un espíritu profundamente francés y profundamente... romano.

Jules Romain fué un tiempo animador de lo que se ha llamado la escuela unanimista. Romain y sus amigos, entre los que sería injusto dejar de nombrar a Duhamel y a Vildrac, formaron un grupo que pretendió renovar lúcidamente la poesía francesa por medio de una concepción original del papel del poeta. El vigoroso impulso filosófico y poético de Romain, unido al talento de sus compañeros de la Abadía, hizo de ellos, no los miembros de una fría escuela, sino un grupo viviente. Sentíanse alegres de ser siete buenos camaradas, de actuar juntos y de hallarse reunidos en un mismo punto de la tierra. El unanimismo es menos una tesis científica que una visión original del universo en que la inteligencia y la sensibilidad de un filósofo y de un poeta se ponen al servicio de una fe: "Penetrad en la masa, dulcemente. Interrogad a los hombres". Sabremos entonces que todo se entrecruza, que todo coincide y se ayunta en la vida. El espacio no es de nadie. El tiempo es arbitrario y elástico. *La vida unánime*, *La muerte de cualquiera* son los ejemplos más precisos de la teoría unanimista de Romain: Un hombre, un hombre cualquiera, el nombre no importa, ha muerto. La vida en torno, que pareció detenerse un segundo ante el acontecimiento, no

se ha detenido un segundo. ¡El hombre no supo siquiera que había muerto!

Si el poeta hace pensar en un Lucrecio moderno, por la intensidad de su amor no a la naturaleza sino a la naturaleza humana, el prosista, robusto y tónico, que aborda ahora una empresa novelística de una gran ambición, hace pensar en un Balzac más lúcido.

¿Un espíritu como el de Jules Romain, había de dirigirse sólo a un público oculto cuyas reacciones inmediatas se le escapaban? Imposible.

Tenía que buscar el contacto físico con ese ser anónimo pero unánime que es el público del teatro. Su primera obra dramática la dedicó "a la muchedumbre presente". Supo —dice Jean Prevost— alcanzar el éxito en las salas de los teatros modernos. Hizo aplaudir a esas masas formadas casi exclusivamente por imbéciles en plena digestión.

Las dos farsas del *Señor Trouhadec*, *Knock* o *El Triunfo de la Medicina*, *Cromedeyre*, *La Cintilante*, *Amadeo y los Caballeros en Fila*, *Demetrios*, *El Dictador*, son las principales obras dramáticas de Romain. Entre todas, *Knock* o *el Triunfo de la Medicina* alcanzó y alcanza aún, no sólo la aprobación de las capillas literarias y de la crítica cultivada sino la sanción entusiasta del público de todos los países donde ha sido llevado a la escena.

No es *Knock* o *el Triunfo de la Medicina* una farsa más, dirigida a satirizar a los médicos. Jules Romain ha ido más lejos. Sin dejar de presentar con amplificados relieves de caricatura el personaje de un médico vulgar, escéptico de las posibilidades de su profesión e incapaz de una visión amplia de los recursos del ejercicio de su arte —tema que, en manos poco atrevidas, habría bastado para una obra de teatro—, Romain presenta, inventa, crea un nuevo personaje, el doctor Knock, consciente de las ilimitadas perspectivas que se ofrecen, en el campo de la medicina, a un espíritu de empresa. Este personaje va a llevar a sus consecuencias más extremadas la idea de que la misión de un médico no es otra que hacer triunfar, en un apostolado teórico y práctico a un tiempo, el arte de que es sacerdote, la bandera de que es portador. Por todos los medios que encuentra a la mano, por encima y muchas veces gracias a los escollos que se presentan a su paso, el doctor Knock llega a dotar de un sentido médico no a unos cuantos pacientes ni a unas cuantas familias sino a toda una población en la que el espíritu de la medicina no había encontrado maneras de extenderse, de expresarse ampliamente. Antes de Knock, los habitantes de San Mauricio no tenían la conciencia de que, según el aforismo del nuevo médico, “todo hombre sano es un enfermo que

se ignora". Gracias al doctor Knock, la población de San Mauricio adquiere esta conciencia. Una oscura población, sumida en la más incolora neutralidad, cómoda dentro de los pretendidos estados de salud, despierta de su duermevela y encuentra en la enfermedad y en la cura incesante un sentido que antes no había soñado alcanzar. San Mauricio tendrá, desde ese momento, una vida unánime: el espíritu de la medicina habrá invadido y coloreado no sólo los cuerpos de sus habitantes sino también sus pensamientos que, antes de la llegada de Knock, eran cuerpos vacíos y pensamientos incoloros.

La comedia de Jules Romaines es una brillante exposición de las teorías de su autor. De la nada surge, gracias al soplo renovador de un hombre inteligente, una población con alma. El personaje principal de la obra, el mismo doctor Knock, llega a sentirse sugestionado por sus propias teorías y a punto de correr el riesgo de uno de tantos pacientes que, gracias a la conciencia de su enfermedad real o imaginada, habrán de aceptar la misión de llevar al triunfo el arte de la medicina.

Imaginemos este asunto en sus particulares detalles, en su desarrollo progresivo. Cada uno de los personajes está dibujado con el lápiz de la más afilada ironía, con la más aguda forma de sátira. La progresión de cada uno de los

efectos de la obra es tan lógica como precisa y revela la maestría del autor en el conocimiento del oficio de hombre de teatro. Nada falta ni sobra en esta obra en que los menores detalles se hallan subordinados a la concepción total, atrevida, irónica, original.

Si no la mejor, *El Triunfo de la Medicina* es una de las obras más características de Jules Romain y, desde luego, la que rápidamente informa al público acerca de la robusta personalidad de su autor. Seiscientas representaciones en París son una cifra elocuente para evidenciar el éxito de público. Espíritus preparados para seguir la obra en sus imperceptibles secretos, y públicos profanos incapaces de seguir sino los grandes trazos de la obra, han coincidido en el entusiasmo y la admiración.

El teatro de Jules Romain es apenas conocido en México. El pequeño Teatro de Orientación estrenó *Knock* y *Amadeo y los caballeros en fila* ante un público poco numeroso pero ávido de hacer cambiar la dirección falsa de los repertorios en que se ahogan nuestros teatros comerciales.

1934.

ELMER L. RICE EN MEXICO

La producción cinematográfica norteamericana ofrece de vez en cuando, acaso para confirmar su inflexible y monótona regla, alguna sorpresa. No hay duda que los productores norteamericanos han alcanzado una enviable perfección técnica. Pero esta misma perfección de sus recursos mecánicos —fotografía y sonido— amplifica el drama en que el cinematógrafo norteamericano fatiga sus pasos y consume su tiempo y su dinero. Si es verdad que es dueño de una técnica, también lo es que no sabe emplearla para algo que siendo ya una industria no llega a ser todavía un arte. Imagino el drama del escritor que pretende convertirse en un artista y que después de haber dominado las reglas de la más estricta gramática y las leyes de la más casuista retórica se encuentra en el caso de no tener un contenido espiritual digno de ser vaciado en el molde que cuidadosamente y a costa de grandes esfuerzos ha logrado construir: se consumirá en obras banales y sólo acertará a decir, en el más pulido lenguaje, frases hechas y lugares comunes. Porque el dominio de la gramática en el caso del escritor como el de la

técnica en el del cinematografista no son más que deberes ineludibles del oficio, puntos de partida y no fines últimos de la expresión. De este modo los productores norteamericanos, dueños de una técnica mecánica, se hallan a menudo perplejos ante un molde lleno de vacío. ¿Qué hacen entonces? Acuden a las obras teatrales y las trasplantan con más prisa que buen éxito al campo del cinematógrafo. Pocas veces aciertan, porque la estructura de la obra de teatro se impone siempre, abierta o secretamente, de modo que es fácil seguir en la pantalla, una a una, las divisiones: escenas, cuadros, actos, que los directores cinematográficos no logran hacer desaparecer del todo. Así. en los últimos años, hemos asistido, gracias al vitáfono, a la vulgarización de un buen número de obras dramáticas que han conservado, a pesar de todo, en el cine, su calidad esencial de teatralidad. *Ana Christie* y *Extraño Intermedio*, de Eugene O'Neill; *Una Mujer para dos*, de Noel Coward; *Cena a las Ocho*, de Kaufman; *Escenas de la Calle* y ahora *El Penalista*, de Elmer L. Rice, acuden a mi memoria y declaran en favor del teatro y en contra del cine. En favor del teatro, que prueba de este modo la fuerza de los alimentos espirituales que el cine se apresura a asimilar. En contra del cinematógrafo que demuestra

con ello la pobreza de asuntos propios, diferentes, específicos.

Elmer L. Rice y Eugene O'Neill forman la pareja impar de autores dramáticos norteamericanos. No son los únicos, pero son los ya consagrados. Sus obras se representan en Europa y alternan con las mejores entre las modernas. Son dueños de un estilo porque han logrado, cada uno a su modo, la precisa e insensible acomodación de su visión interior en las escenas, cuadros y actos en que, lúcida y conscientemente, objetivan sus intenciones poéticas, sus intuiciones, sus ideas. Pero si O'Neill y Rice se tocan es para separarse profundamente, como los extremos. Si el primero concentra el interés en un tema en torno al que gira toda la acción, el segundo realiza a menudo el prodigio de hacer de la periferia el centro de sus obras. No hay en las obras de Elmer L. Rice un foco ni una acción únicos, pero las luces de los múltiples focos y la multiplicidad de las diferentes acciones que se entrecruzan en un solo sitio forman, al fin, una sola luz compuesta y una sola acción excéntrica.

Solamente una obra de Rice ha sido representada en México. María Teresa Montoya dió a conocer en el Teatro Fábregas, con el título de "La Calle", una obra característica del esti-

lo de Rice, "Street Scene", en cuya versión cinematográfica, conocida también entre nosotros, Silvia Sydney tuvo oportunidad de poner a prueba su temperamento exquisito. El protagonista de *Street Scene* es, simplemente, la calle. La obra se desarrolla en el exterior de una casa de departamentos. Varias vidas transcurren, simples o complejas, anónimas, opacas, dentro de la casa y fuera de ella, en la calle. De estas vidas sólo obtenemos los fragmentos que al detenerse a hablar con un vecino, un amigo o un transeúnte, nos dejan los inquilinos al salir o al entrar en la casa, antes de encerrarse en el mundo hermético de las alcobas a las que no tenemos acceso y a las que apenas nos asomamos un momento, cuando las personas permiten ver, desde las ventanas, un rostro, un cuerpo, una situación, antes de desaparecer súbitamente. De este modo se plantean varios conflictos, surgen problemas simultáneos, intensos o triviales que se resuelven o no, poco importa. Las inquilinos viven: se fugan, se aman, se odian, se ignoran, se soportan, mueren... La casa de apartamentos permanece muda, indiferente, como una colmena a la que, de todas partes, abejas anónimas llegan a ocultar su miel y sobre todo su acíbar.

El procedimiento empleado por Rice no es otro que el naturalista de la "rebanada de

vida”, que en este caso es también la rebanada de calle. Pero el arte con que pone en juego los seres cuya vida significativa descubre en forma indirecta, es mucho más: un arte de discretísimas sugerencias, de alusiones y elusiones dramáticas. Sugerir, aludir y eludir pueden parecer armas exclusivas del poeta. El autor dramático acostumbra presentar directamente la crisis de sus personajes y el nudo que ha de romper o desatar a la vista del público. Sin perder su calidad de hombre de teatro, Elmer Rice conserva las agudas y penetrantes armas del poeta, que emplea con un arte tan depurado que alcanzan una perfecta apariencia de naturalidad.

En ninguna obra mejor que en *The Counsellor at Law*, que, adaptada al cinematógrafo por el mismo Rice, se exhibe ahora en México, son tan claras sus cualidades, tan eficaces sus efectos, tan delicado el arte de expresar eludiendo y aludiendo. El personaje principal de “El Penalista” es, mejor que el abogado George Simon, la oficina en que se desarrolla la obra. El abogado; los criminales absueltos gracias a la dinámica inteligencia del penalista; la mecanógrafa; el meritorio; la familia del abogado; la taquígrafa, que pasa de vez en cuando ante nuestros ojos, impávida, de un despacho a otro, con su cuaderno de taquigrafía en las

manos, como la imagen misma de la rutina; y la telefonista que tiende, como una diosa moderna, los hilos que comunican el mundo exterior con el microcosmos de la oficina del penalista, y que es un a modo de impasible coro, demuestran que el centro de la obra no está en ninguna parte sino en todas. De pronto podríamos considerar que el centro de la acción es el abogado, pero, ¿y su esposa y sus hijos, con sus particulares dramas? ¿Y el joven comunista que en una sola escena atrae la atención del espectador que por un momento cree encontrar el definitivo centro de la obra? Sólo para resolver y cerrar el círculo, Elmer Rice hace recaer la atención del público en la figura del penalista que, vencido por la realidad, intenta el suicidio. No obstante, interrumpido el suicidio, el abogado seguirá viviendo y el centro de la película quedará otra vez flotando, sujeto a todos los azares.

Como un ojo implacable y siempre despierto, la cámara cinematográfica dirigida con destreza poco común por William Wyler, persigue, vigila con su mirada seca y fría a cada uno de los seres que se mueven en el ámbito escogido, dándonos la sorpresa de realizar cinematográficamente, con el tema de una obra de teatro excelente, una película de veras dinámica, rica de contenido y perfecta de técnica.

Elmer Rice no es sólo el autor de *Escenas de la Calle*, de “El Penalista”, sino también de *La Máquina de Sumar*, representada esta última en los mejores teatros de Europa. Si hace unos meses Elmer Rice pasó unos días entre nosotros punto menos que inadvertido, sus obras teatrales, aun aquellas adaptadas al cinematógrafo, quedarán siempre en la memoria de los espectadores inteligentes.

1934.

UN NUEVO AUTOR DRAMATICO

Ninguna forma de arte literario debe ser acogida en México con mayor atención que la poesía dramática. El teatro no es nuestro fuerte, no lo fué jamás. Si contamos con buenos poetas líricos y ensayistas, si la novela, cultivada ya en nuestro siglo diecinueve con una ingenuidad prolija y siguiendo, casi siempre, modelos de segundo orden, empieza a cobrar nuevos bríos en obras realistas o poéticas; si con el libro magnífico de José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, se abre la mina profunda, antes poco explotada o explotada superficialmente, de los libros de memorias, el teatro mexicano con las inevitables excepciones de Juan Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz, apenas si ha dado esporádicos y débiles frutos.

Formas literarias que se desarrollan y cumplen su objeto en la soledad, la poesía lírica, el ensayo, la novela y la autobiografía, se acomodan mejor que el teatro al carácter del mexicano, introvertido y señero. En la soledad, el poeta lírico, el ensayista y el novelista conciben y crean sus obras, siguiendo las reglas que ellos mismos se imponen o bien haciendo a un lado todas las reglas, tomando para sí toda suerte

de licencias. Nada hay en México que los sancione, ni una crítica severa ni un verdadero público. Poetas, ensayistas, novelistas tendrán las ventajas de la libertad y de la gratuidad de su arte, pero también sus riesgos. Cuando aparezca un crítico o una escuela de críticos capaces de valorizar objetivamente las obras literarias; cuando se cree inevitablemente un público advertido, ¡cuántas reputaciones que ahora gozan de un falso prestigio van a caer en el olvido o en el desprecio que merecen! El teatro, dice Jules Romains, es el único lugar en que la obra literaria tiene aún la oportunidad de ser recibida y tratada rigurosamente, con todas las exigencias, con todos los riesgos que este trato lleva consigo. Es el último lugar en que la palabra humana tiene alguna oportunidad de alcanzar su pleno destino artístico, de ser una materia real, un objeto sonoro y ritmado en el espacio, y no solamente una serie de signos impresos en el papel.

Estas y otras razones más secretas y sutiles fueron sin duda alguna las que impulsaron a Celestino Gorostiza al arte dramático, afrontando los riesgos de tener que edificar una obra como un objeto concreto que exista entre límites de espacio, como una arquitectura, y entre límites de tiempo, como una sinfonía. Por ello, las obras de teatro que Celestino Gorostiza logró representar bajo su dirección en el

teatro de Orientación en años pasados y que ahora aparecen viviendo una vida potencial en un libro impreso, deben ser acogidas con una atención singular.

✕ Escribir teatro en un país como el nuestro cuyos escenarios y cuyo público no soportan sino excepcionalmente obras de buena calidad que los empresarios rechazan sistemáticamente, antes o después de leerlas —lo que en su caso es lo mismo—, equivaldría a construir un edificio, destinado a un público, en nuestra al-
✕ ba. Un espíritu clásico no puede conformarse con esto. Si no tiene público, deberá tender ✕ a formarlo. Si no tiene un teatro, se verá en la necesidad de crearlo. ¿Y qué otra cosa fueron los teatros experimentales de *Ulises* y *Orien-
tación* sino las tentativas de crear un público, una curiosidad nuevos, que resistieran nuevas obras, extranjeras y mexicanas? Sonríó al pensar cómo se puede hablar del fracaso de estos teatros experimentales, gracias a los cuales los nombres de los grandes autores dramáticos antiguos y modernos volvieron a sonar o sonaron por primera vez en los oídos de nuestros ✕ contemporáneos mexicanos. Gracias a los cuales se tienen obras como estas de Celestino Gorostiza que alcanzaron la vida fugaz, pero no por ello menos concreta, palpable y material, ante el concurso, no de un gran público,

pero sí de un público exigente, y que lo revelaron como buen autor dramático.

Porque *Ser o no ser* y *La escuela del amor* son dos piezas dramáticas construídas con plena conciencia de las reglas, problemas y limitaciones del arte escénico. Ambas parten de una tradición dramática que el autor no pudo obtener regalada, como la obtienen los autores europeos, pero a la que Celestino Gorostiza ha logrado ligarse por medios más intelectuales pero no por ello menos sino más precisos. Porque no es una hipérbole afirmar que con estas obras, como con muy pocas más, el teatro mexicano contemporáneo logra, de pronto, colocarse en un plano de universalidad sin perder por ello el contenido que la personalidad de su autor, mexicano selecto, ha sabido vaciar en un continente que tiene validez en cualquier latitud espiritual.

En *La escuela del amor*, dice Jorge Cuesta en la introducción de las obras dramáticas de Celestino Gorostiza, el teatro pasa por encima de la vida, sin modificarla, apenas estremeciéndola, poniendo de manifiesto su extraordinaria fugacidad. "Su personaje principal es un hombre banal a quien una indiscreción obliga a ser, inesperadamente, un personaje de leyenda." Así vemos cómo en una mediocre tertulia de un café cualquiera, los personajes ascienden a vivir una vida superior a la que los en-

cadenaba la costumbre. Esta fuga durará el tiempo necesario para que los personajes describan realmente órbitas que antes sólo recorrieron con la fantasía. En el último acto, reintegrados a la vida habitual, tenemos la sensación de aterrizaje que el autor ha buscado. Y hay en *Ser o no ser* tan variados elementos, que admira la destreza con que han sido utilizados de manera que ningún choque inarmónico se produzca. Construída con un cálculo que no enfría la pasión, la fábula de Celestino Gorostiza cuenta no sólo con un diálogo denso y lleno de ideas que revelan un fino sentido moral, sino también con nuevos elementos de más difícil definición pero no menos luminosos y desde luego más teatrales. Si el primer y tercer actos se desarrollan en un clima moral, el segundo es una prueba de que el autor sabe respirar y hacer respirar a sus personajes en una atmósfera poética: la del sueño, tanto o más real en este caso que la de la vigilia.

El personaje principal de esta Fábula es un doctor Fausto a la inversa, que pacta con el diablo a fin de obtener el poder aun a costa de su juventud. Sabe que, si obtiene aquél, perderá irremisiblemente ésta. Pero la ambición es la más fuerte de sus pasiones y a ella sacrifica la juventud, la amistad, el amor.

× Mundo de fábula es el teatro. En el principio era la fábula. En el principio, en el medio

y en el fin. Las piezas de Celestino Gorostiza nos instalan en un mundo en que la fábula se realiza: toma las apariencias más corpóreas y las proporciones más humanas.

Presos detrás de las rejas horizontales de la tipografía, los personajes de Celestino Gorostiza viven impacientes, febriles, pidiendo los actores que vengan a encarnar, una vez más, sus particulares destinos, su voluntad de poder o de ruina, su pasión o su indiferencia, su mediocridad o su heroísmo.

1935.

EL TEATRO ES ASI

Desde luego, el teatro no es como lo pintan las compañías profesionales que trabajan en México.

Sucios locales, viejos actores, anacrónicas decoraciones e imposibles repertorios... he aquí los síntomas de la enfermedad que no es lo bastante fuerte para acabar con el teatro, pero sí lo bastante aguda para hacerlo arrastrar una existencia cubierta de llagas, unas llagas cubiertas de harapos.

No obstante, el público, practicando inconscientemente una de las llamadas obras de misericordia, acude a visitar al enfermo. ¿Por qué lo hace? Sucede que el público asiste a las representaciones que los teatros comerciales le ofrecen, porque está decidido a divertirse y, pues ha pagado por entrar, ríe la mala comedia o se interesa en el drama mediocre. Finge que se divierte y, algunas veces, se divierte fingiendo. El teatro se ha instalado en la sala, los actores ocupan las lunetas, el escenario se halla, en cambio, vacío.

No obstante, cada periódico y cada revista cuenta con un cronista de teatro. Cierto tam-

bién. Pero sucede que el cronista que en un principio trata de corregir, de curar o de poner en claro los defectos o los males del teatro, acaba por entrar en la rutina y ser, también él, parte del mecanismo enfermo.

Si alguien me preguntara el por qué de estos síntomas, y, más aún, la causa primera del mal, le respondería: "El teatro se agota por exceso de conservación". Todo en él es caduco: locales, actores, decorado, repertorios y —por qué no decirlo—, público.

× Todos los malos hábitos y las vencidas costumbres de la tradición teatral española del siglo XIX, pesan sobre las compañías que habitualmente trabajan en nuestros teatros.

× La vejez parece ser su atmósfera necesaria; la improvisación, su único método; la incultura, su contenido. Vejez, improvisación e incultura se alían para encerrar al teatro en un oscuro e irrespirable recinto, para librarlo de todas las tentaciones que puedan devolverle la salud que ha perdido.

¿Dónde está el edificio que reúna las condiciones indispensables para ser un teatro viviente, simple, aséptico, actual? Viejos caserones o vastos circos, nuestros teatros son inadecuados, casi siempre, para los espectáculos que en ellos se desarrollan. Demasiado grandes o demasiado incómodos, los teatros de come-

dia —para limitarnos al género que ahora nos importa— no se acomodan a ninguna de las necesidades del espectáculo y del público modernos, que si aún no tienen vida regular entre nosotros, ya se impacientan por merecerla.

¿Dónde están los actores dueños de un criterio nuevo o clásico acerca de su arte, que les permita dar algo más que superficiales versiones del personaje que encarnan? Amarrados al duro banco de la galera española de improvisación e inspiración que llamaremos románticas, puesto que es preciso llamarlas de algún modo, nada viviente es posible esperar de ellos. Aun nuestros actores de algún renombre, Fernando Soler y Alfredo Gómez de la Vega, no se deciden a romper con la falsa tradición. Otros se limitan a repetir los errores y los horrores de acabadas escuelas italianas y españolas del siglo pasado, que no tienen razón alguna de sobrevivir.

De los empolvados telares de nuestros teatros bajan sucios telones que forman —si esto es formar— una decoración indecorosa. Nada mejor que los maltratados o maltraídos telones, las estorbosas bambalinas sin objeto y los eternos fondos que lo mismo sirven para una escena de alcoba que para un acto de jardín, nos hablan de la miseria en que vive nuestro

X teatro. Miseria económica e imperdonable miseria de gusto y de criterio de sus directores.

X Las carteleras anuncian obras de un repertorio formado sin orden, sin aseo y sin criterio. El teatro español contemporáneo es su casi único alimento. Y ya sabemos qué poco rico en sustancias es el teatro español actual. El astracán, que pareció adueñarse de la plaza, ahora ha cedido el puesto a una producción más inexistente. De las novelas pornográficas decía Gourmont que tienen sobre muchas otras la ventaja de ser, al menos, pornográficas. De las obras de astracán podemos decir otro tanto: siquiera son astracán. Las que ahora se representan en los teatros de México son nada o menos que nada.

También el público de los teatros de México es, en su mayoría, un público viejo que asiste a los espectáculos para seguir una costumbre que morirá con él. El estado actual del teatro no imanta, no puede imantar adeptos nuevos, espectadores sin prevenciones ni, menos aún, espectadores cultos. Los deportes se llevan a los primeros; caen los segundos en la red que les tiende el cine norteamericano; se alejan conscientemente los últimos, conformándose con leer las obras del teatro extranjero, disfrutando a medias un placer que sólo la representación puede dar íntegro.

Si tiene alguno, el remedio del teatro en México está en crearle un ambiente nuevo, hacerle respirar un aire puro, desatarlo de una falsa tradición, hacerlo recorrer un camino de orden clásico, renovar su material humano, sus útiles materiales y crearle amistades jóvenes, vivientes que formen su nuevo público. En una palabra, el remedio está en *sacarlo de sus casillas*; en echarlo por la ventana mientras entra el escéptico y modesto huésped renovado.

Sería inmoral darse cuenta del estado del teatro en México y no tenderle la mano que, acaso, pueda acercarlo a la orilla. En varios intentos se nos ha visto poner algo de nuestra voluntad, de nuestra inteligencia, y toda nuestra ironía y buen humor. Desde luego, en aquel teatro de Ulises, formando exclusivamente por artistas o por aprendices de artistas, en el que fuimos todo, actores, traductores, directores, escenógrafos. Los jóvenes historiadores de un antiguo fantasma: *el teatro mexicano*, hablan de este experimento como de un intento exótico. Descontando la ironía que quieren darle a su calificación, aciertan. Exótico fué el teatro de Ulises, porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso temor éste

de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene.

A nuestro paso por el Departamento de Bellas Artes de Educación, José Gorostiza y yo organizamos un experimento menos informal y deportivo, pero orientado en el mismo sentido de universalidad y de modernidad que apuntó el teatro de Ulises. Aprobada la tendencia, dibujadas las rutas, formado el repertorio, se organiza "entre incomprensiones y alarmas" la temporada de 1932 del Teatro de Orientación.

Un local pequeño y nuevo en el que se habían efectuado poco tiempo antes algunos loables intentos, va a servir para un experimento mejor organizado. El local no es, ni con mucho, adecuado; el escenario, demasiado estrecho; la sala, demasiado larga... Pero siquiera es nuevo, y en su ambiente no pesa ninguna irrespirable atmósfera de mal teatro. Celestino Gorostiza se encarga de la dirección. Apresurándose lentamente, forma un grupo cada vez más unido, cada vez más discreto, de jóvenes aficionados que con ambiciones, caras y voces nuevas se disponen a seguir los consejos de un maestro joven como ellos. Celestino Gorostiza salió del Teatro de Ulises, donde hizo sus primeras armas como director y como actor. Si no es dueño de un temperamento fogoso, cuenta,

para decirlo recordando a Beyle, con una cabeza lógica. Con minucioso cuidado va preparándose y armándose para librar una de las pocas batallas de teatro que ya empieza a dar frutos, haciendo surgir de la nada actores nuevos y formas nuevas, por moderadas, de actuación. Diez obras dirigió en sólo un año, logrando siempre versiones correctísimas, y, a veces, indudables aciertos.

A Agustín Lazo le toca resolver la mayoría de las escenificaciones. Carlos González y Roberto Montenegro hacen los decorados de tres obras el primero, y de una el segundo. Con un sentido notable de lo que es el teatro, Agustín Lazo realiza en el escenario del Teatro de Orientación escenificaciones perfectas. Todas las limitaciones de un escenario pequeño e inadecuado le sirven de estímulo en vez de cohibirlo. Con la precisión que da el equilibrio del temperamento y el gusto, resuelve los problemas plásticos y logra crear con telones, decoraciones, trastos, según el caso, el ambiente propicio al desarrollo de la acción escénica. Trajes, útiles —formas y colores—, todo sirve al texto poético. ¡Grandeza de esta servidumbre! Un escenificador, como Agustín Lazo, goza sirviendo a la materialización del poema hasta crearle un ambiente adecuado.

El repertorio del Teatro de Orientación, escogido cuidadosamente entre las mejores obras clásicas y modernas, abarcó, en 1932, desde la *Antígona* de Sófocles, en la versión moderna de Jean Cocteau, hasta la reciente *Intimidad*, de Pellerin. Un entremés de Cervantes, *El viejo celoso*, una de las mejores obras de Moliere: *Jorge Dandin* y una comedia de Shakespeare, entre las obras clásicas. Chéjov, Romain, O'Neill y Synge entre los autores modernos. Excepto la obra de Shakespeare, adaptada por Jacinto Benavente, las demás fueron traducidas especialmente para estas funciones por escritores mexicanos.

El impulso adquirido por el Teatro de Orientación hizo posible que en este año subieran a escena algunas obras más: *El Matrimonio*, de Gogol, y *Su esposo* de Bernard Shaw; *Macbeth*, de Shakespeare, en una excelente simplificación y adaptación a un teatro pequeño, hecha por Agustín Lazo, y una comedia de Jules Romain, *Amadeo o los caballeros en fila*.

Si el Teatro de Orientación no ha dado la verdad. Si no es el teatro, es ya una imagen del teatro.

1933.

p i n t u r a

PINTURA SIN MANCHA

I

Los artistas que están representados en esta exposición, y aquellos que también lo están en virtud de esa realidad poética que podemos llamar la presencia de una ausencia, son pintores independientes, libres y que aspiran a ser personales. ¿Y no es esta aspiración la forma más viviente, acaso la única deseable, de la personalidad? Su obra no parte de escuela alguna ni se encamina voluntariamente a formar una escuela nueva. Desarrollada al calor, o al frío que también quema y madura y conserva, de la intimidad, de la soledad, se nutre con sus aspiraciones y sus deseos. Ni un credo político ni un sistema educativo le imponen la marca de una servidumbre.

Como los nuevos poetas mexicanos, los nuevos pintores, viviendo en un medio hostil por indiferente, sin un público definido a quien dirigirse, realizan, no obstante, una obra que tiende a la unidad espiritual con el resto del mundo y que si aparece aislada estética y moralmente es porque se opone a la de los artistas

que los precedieron, no en el mérito, sino en el tiempo.

Poesía y pintura líricas que llevan en el rostro las señales de su aislamiento: su debilidad, dicen algunos; su potencia, creo yo.

Poetas líricos y pintores. Poetas y pintores mexicanos que han sabido encontrar en sus propios poemas y cuadros el fruto precioso de la libertad moral.

Pintura, poesía. Sabemos que hay relaciones visibles a los ojos de todos y de un orden que podríamos llamar razonable, entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas. Hablo de ciertas afinidades estéticas que hacen posible reunir por un momento, en un mismo plano, por la fina retórica del dibujo, por el paladeo de ciertas delicadezas de un lenguaje de formas precisas, un poema y un cuadro excelentes, un poema de José Gorostiza y un cuadro de Julio Castellanos, por ejemplo. Con ser tan interesantes no quiero detenerme a hablar de ellas.

Prefiero denunciar la existencia de otras relaciones más sutiles entre el mundo de la poesía y el mundo de la pintura. Oírlas al favor de la soledad y del silencio profundos, en la caída horizontal del insomnio, en el ascensor de la noche; sorprenderlas con los ojos abier-

tos y cerrados que usamos durante el sueño; interpretar estas relaciones sutiles que me han dejado en las manos, algunas veces, las llaves para abrir las puertas que comunican las salas —las alas— de la pintura y de la poesía, ha sido uno de los más puros y libres goces de mi espíritu.

Los frutos de esta inmóvil pesca silenciosa, de esta navegación aérea o submarina del espíritu son mis poemas que no han querido ser solamente criaturas irreales, seres matemáticos o existencias musicales sino, también y sobre todo, objetos plásticos.

No ignoro que las relaciones de que os hablo existen entre las demás artes, pero tampoco ignoro que si es verdad que un contacto entre ellas es posible no es mentira que todo en ellas buscaría un rompimiento inmediato. No podemos imaginar, sin una sonrisa irónica, un cuadro que cante ni, menos todavía, un cuadro que dance. En cambio, a nadie asombra sino agradablemente hallarse, de pronto, frente a un cuadro que sueña. ¿Y no es el sueño la red finísima de hilos conductores tendidos entre los mundos de la pintura y de la poesía? Mas no hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños, completamente despierto.

¡Cómo extrañarse, pues, que yo quiera, en un raptó de egoísmo que podríamos llamar desinteresado, que los nuevos pintores intercepten estas relaciones misteriosas y que en un juego inverso al que yo he seguido hagan más poética su pintura como yo he pretendido hacer más plástica mi poesía!

No hay duda que el primero que comparó la poesía con la pintura era un hombre de muy delicado gusto. Revivir en nuestros días el *ut pictura poesis* de Horacio no revelaría el mismo buen gusto ni la misma agudeza. Aquello que pudo ser posible entonces, no lo es ahora. Ni el arte ni el tiempo que nos han tocado en suerte vivir y realizar son los mismos que vivió y realizó Horacio, porque arte y tiempo no son algo inmutable sino, por el contrario, objeto de una incesante mutación, de un devenir constante. El tiempo que *fue* de Horacio, transcurrió ya. Y puesto que el amigo de Mecenas no ha muerto del todo, nadie nos impedirá decir que su arte *es* de este modo o de este otro. El arte y el tiempo de ahora no *son*, sencillamente, porque *están siendo*.

No he pretendido, pues, comparar las dos finas artes ni menos aún aconsejar fundirlas sino únicamente deciros que se relacionan entre sí y haceros ver que algunas de estas relaciones son invisibles. Sería necio que yo aspi-

rara a haceros ver lo invisible, por medio de un discurso lógico. Al artista le toca hacerlo. La lectura de un poema o la contemplación de un cuadro vivientes os darán, mejor que nada, esa consciencia de lo impensable que el razonamiento no alcanza a producir, mucho menos a entregar.

Una generación de artistas pudo considerar el arte como una fuga de la realidad. Huyendo de la realidad que los circundaba, pretendían un imposible: huír de sí mismos. El vehículo de la fantasía los transportaba a tiempo y mundos ajenos y provisionales: la Edad Media, el Oriente, los Trópicos. Era la suya una vida de emigrantes, y su obra, aun en su propia tierra, una obra de desterrados. Algunos creyeron hallar en el suicidio —ese viaje sin billete de regreso— la solución de su drama. Pero interrumpir el drama no es resolverlo. El drama sigue en pie.

Cansados de no satisfacerse en la constante fuga, otros artistas decidieron hacer frente a la realidad que les había descubierto un hombre que salió a la calle gritando: *El mundo exterior existe*. Pero este hombre era un obrero, un artista sólo en el sentido de que era un técnico, no un inventor o un poeta. Su obra y la de aquellos que lo escucharon obedeció

a un concepto muy estrecho de la imitación de la realidad exterior. Como si los medios fueran capaces de justificar el fin, creyeron que el secreto del arte era manejar la materia con destreza. Contaban con todo, sin contar con la poesía, con el misterio, con el azar.

Los primeros, los románticos, huían de la realidad. A los segundos, a los naturalistas, la realidad les huía.

Pero el artista sigue viviendo en equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior. Unas veces se ha conformado con mirar hacia afuera; otras veces se ha asomado solamente a su abismo interior; otras, por miedo de no resistir al vértigo, ha cerrado los ojos.

La realidad contiene al hombre y todo el contenido del hombre es realidad. El artista de ahora parece no contentarse con una sola de estas realidades. Ni la exterior ni la interior le bastan separadamente. Y expresar sólo una de ellas implica renunciar a la otra. Me pregunto ¿de qué modo ha de expresar las dos realidades si median entre ellas las paredes de los vasos que las contienen? Destruyendo estas paredes o, mejor, haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades.

Con algunas excepciones magníficas, los nuevos pintores de todo el mundo, y no pocos mexicanos entre ellos, han abusado de lo que podemos llamar el modelo exterior, opuesto al modelo puramente interior en el que André Breton encuentra la única razón de ser de la obra plástica.

Si trasplantais mis hipótesis al terreno de la pintura, pensareis conmigo en un tercer modelo cuyas realidades no sean ya exteriores o interiores en virtud de que las fronteras que las mantenían aisladas han desaparecido ya.

Que nadie espere de mí un comentario de cada uno de los cuadros que vereis en seguida. A algunos de sus autores tendría que elogiarlos con timidez y a otros con moderación, y ya dice Vauvenargues que elogiar moderadamente es un signo de mediocridad. ¿Y cómo aparecer tímido y mediocre frente a un grupo de personas a quienes el solo atrevimiento de haber acudido a esta exposición las haría acreedoras a merecer —si no lo tuvieran ya— el título de inteligentes?

Si es verdad que los árboles impiden ver el bosque, no lo es menos que, a veces, el bosque impide ver los árboles. Ahora que el bosque que formais delante de mí se disgregue, os invito a ver, uno a uno, los árboles que se aso-

man por las ventanas que se abren en torno vuestro. Y a eso habéis venido, porque un cuadro es algo tan simple y tan complejo, tan enraizado y tan aéreo como un árbol, como un árbol exterior y como ese otro que cada uno de nosotros lleva en su cuerpo, por cuyas arterias y por cuyas venas circula misteriosamente la sangre.

II

Rodeado como estoy de un número considerable de obras de artistas maduros y de nuevos artistas, lo primero que experimento es una turbación cierta. Las obras plásticas han ejercido, siempre, sobre mí, un *llamado*, una imantación particular. ¡Imposible permanecer frío e indiferente ante ellas! Me atraen como una momentánea aventura; me hablan —cuando son capaces de hablarme— con una voz que no puedo menos que escuchar con avidez. Ulises imprudente, confieso a ustedes que a ningún mástil me he atado jamás para no acudir al clamor de estas sirenas que surgen de un mar de lino, de piedra o de papel. Pretender explicar la agradable turbación de que soy víctima; saber con precisión lo que ante la

obra plástica experimento y por qué lo experimento, equivale a abandonar el libre goce de mi sensualidad, de mi sensibilidad y de mi instinto para entregarme al orgulloso ejercicio de mi razón; equivale a evitar las concordancias de mis sentidos, los choques de mis recuerdos y sentimientos, y los oscuros impulsos de mi sangre, de mi respiración y de mis nervios. Y si, con el mismo gesto con que un náufrago prefiere la angosta tabla de una salvación improbable al magnífico espectáculo de un naufragio seguro en el que es a un tiempo la víctima y el espectador dichoso, abandono, evito y borro esto que no es otra cosa que el misterio, debo decir a ustedes que si queremos que el misterio continúe siéndolo, es menester no pretender explicarlo sino conservarlo cuidadosamente en su atmósfera, rodeándolo, sintiéndolo y, a lo más, hiriéndolo instantáneamente, en una justa venganza, como él nos ciega y nos hiere.

Hay quienes acostumbran considerar la obra plástica como un juego sistemático de valores, de colores y de líneas. Otros hay que no ven en ella sino el triunfo de la materia, y así como en un óleo prefieren considerar la calidad de la pasta empleada y el brillo o la opacidad de los colores, en un dibujo gozan la infinita gama

musical, táctil y visual de los grises que un lápiz duro o blando ha dejado en la hoja de papel. Los primeros piensan que la obra plástica debe dirigirse solamente al espíritu. Los segundo piensan que únicamente los sentidos han de recibirla. Pero la verdad es una diosa y no debemos buscarla en un lugar, sino en todos. Por ello no nos basta la pintura pura de los primeros, para quienes la obra de arte sale armada de la cabeza del artista para dirigirse solamente a la cabeza del espectador, ni el manjar de aceite y plumbagina de los segundos, para quienes la obra de arte es dura o blanda, áspera o lisa, seca o grasa, como la piel humana.

Ni en su origen ni en su fin la obra de arte es un puro acto de espíritu. Tampoco una mera proyección sentimental. Menos aún la simple presencia de la materia. No es nada de eso y, no obstante, es todo eso, y más. No la queramos singular porque tal vez en el cambio constante de su contenido está su única permanencia. Plural mejor y, si finita, ilimitada. El juego de la inteligencia y el goce de la materia entran en su composición porque inteligencia y materia son solamente el cerebro y la piel del cuerpo de la obra de arte plástico. Y a nada me parece más sencillo y justo comparar una obra de arte plástico como a un ser

humano viviente. Como el hombre, tiene, en su mundo interior, zonas conocidas y zonas inexploradas, aéreas terrazas, oscuros subterráneos, donde surgen, circulan y luchan por expresarse o por reprimirse nuestras intenciones y deseos recónditos, nuestros sentimientos, nuestras larvas de ideas, nuestras ideas.

Un sencillo y euclidiano conocimiento del hombre llama a estas zonas: instinto, alma y espíritu. Pero, ¿dónde acaba una zona para dar lugar a otra? ¿Dónde empiezan nuestros instintos y dónde nuestras ideas? Acostumbrados por ese conocimiento simplista del hombre interior —que equivale por más de un motivo al concepto de la geometría anterior a Einstein— nuestra razón ha situado nuestros instintos en nuestra piel y músculos; nuestros sentimientos, nuestra alma, en el corazón, y la inteligencia en el cerebro. Pero la naturaleza humana exige una solución menos simple y más justa. ¿No será mejor decir que estas zonas se enciman y confunden y que las raíces de su flora, subterráneas o aéreas, invaden y cruzan las zonas de nuestro cuerpo interior haciendo imposible una innecesaria limitación de fronteras?

Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innu-

merables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior.

La obra de arte plástico se servirá de la materia —telas, colores, óleos, papeles— como de un simple medio para hacerlas visibles.

El objeto de la pintura, ha dicho Valéry, es indeciso. Mas igual cosa puede decirse de las artes todas. Urgido por una imperiosa necesidad —que según las épocas y las modas toma a veces los nombres de fe, de lujo, de placer o de juego— el hombre produce obras de arte para satisfacer la no menos imperiosa necesidad que otros hombres tienen de saciar su avidez con ellas. Este sería el único objeto de las artes, si cada una no tuviera, además de este mecánico, otro u otros más particulares y sutiles.

Sin dejar de comprender los peligros que llevan consigo mis afirmaciones, yo pienso que el objeto de la música es hacer oír lo inaudito, expresando cuanto hay de significativo en el ruido y en el ruido que hace el silencio, y que si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible.

¡Hacer ver lo invisible! Operación mágica, operación religiosa, operación poética. Denominador común de todas las artes es la poesía:

“substancia de las cosas inesperadas, evidencia de las cosas no vistas”.

Y si la pintura ha sido hasta ahora el arte más sumiso a los modelos exteriores que la naturaleza y la realidad le han propuesto, es preciso añadir que, por ello, entre todas las artes, la pintura ha sido la que menos medios ofrece para el conocimiento del mundo interior del hombre.

Sólo unos cuantos pintores han hecho algo más que trasladar o reconstruir —a veces espléndidamente— el mundo de incitaciones que fuera de ellos se presenta a su vista. Estos pintores han enriquecido el mundo con visiones inesperadas y nuevas, salidas del sueño, de la alucinación y del deseo inconfesado, añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no menos intensos y más profundos. No me atrevo a citarlos porque el nombre de cada uno está ya —estalla— en boca de todos. Sólo unos cuantos pintores han sido, en verdad, creadores, inventores.

Inventar, en vez de transcribir; hacer, en vez de repetir, son los deberes, y también los goces únicos, del poeta. Los del pintor no pueden ser diversos. Si el pintor no es como el poeta, la pintura sí es como la poesía. En esencia, las letras de los unos no difieren de las

líneas y colores de los otros. Y ya sabemos, después de Rimbaud, que las letras tienen colores, y después de Nietzsche, que los poemas habrán de estar escritos —iba a decir, pintados con sangre.

Un sonámbulo, un místico, un poseído, un poema, un dibujo, se parecen entre sí en que todos hablan solos.

No ha sido mi objeto hablar de los dibujos de esta exposición. Por temor de mancharlos, no he trazado estas líneas sobre ellos, sino en torno al misterio que de algunos se desprende. No esperan sino mi silencio para deciros sus particulares secretos, sus íntimas voces. Imagino su impaciencia. A ellos dejo el uso de la palabra.

(Exposición de Arte Moderno) 1932.

RETRATISTAS DEL SIGLO XIX

La invención de la fotografía vino a acabar cruelmente con la minuciosa, larga, lenta pero infinitamente matizada legión de retratistas anónimos. El rápido bostezo de la cámara, el acaramelado consejo del fotógrafo: "un momento; va a salir un pajarito", el extraño caso de la sensible placa que el menor rayo de luz viola y deja impresionada para siempre, todo contribuyó a acabar con un género artístico, que casi no lo era, y a dar lugar al crecimiento de un arte, que casi no lo es.

Los pintores retratistas de encargo colmaban los deseos del nieto, de la abuela, del padre, de la hija, del esposo, de la novia, haciendo, gracias a una doméstica habilidad, verdadera cúspide de las labores manuales, la minuciosa reproducción de todas y cada una de las arrugas o bien de las rosadas lonjas del rostro de viejos y jóvenes.

Se decía entonces, siguiendo una antigua moda, que el arte era la imitación de la naturaleza. Importaba, pues, reproducir fielmente el modelo, y nada más. El parecido dependía de la reproducción más o menos hábil y venía

a ser el visto bueno del retrato. Si el modelo resultaba parecido en el cuadro, nuestros antepasados exclamaban: "No le falta más que hablar". Con esto aprobaban el acierto del pintor y, a la vez, expresaban el eterno descontento humano: Esto es perfecto pero... le falta esto otro.

La desesperante invención de la fotografía, que recibió de Baudelaire los más fieros dardos, vino a ser, a los ojos de los más huecos aficionados de entonces, la solución de enmarañados problemas plásticos. Si el arte consiste en reproducir fielmente la naturaleza, la fotografía lo consigue mejor que nadie. La cámara tiembla menos que la mano. Los fotógrafos, en un abrir y cerrar de ojos de su cámara, son más exactos que los pintores. Luego —concluían— la fotografía es el arte por excelencia.

... Al menos así lo creyeron nuestros abuelos que no encargaron más su retrato al oscuro pintor amigo, de cuyo nombre no importa acordarse. Daguerre sustituyó con su firma la del pintor ignorado que no trabajó jamás para alcanzar esa amada póstuma a quien llaman la inmortalidad.

Esto sucedió en México como en todas partes, y no antes sino más bien después que en todas partes. La fotografía, que no acabó con la pintura como creyeron algunos *snoobs* de

aquel tiempo, acabó con los pintores de encargo que nada tuvieron que hacer a la llegada de la cámara fotográfica: verdadera esfinge encaramada en un tripié y acompañada por un Edipo que para descifrar los enigmas tenía que decirla al oído no sé qué mágicas palabras, ocultándose, previamente avergonzado, bajo el paño negro del ilusionista.

Verdaderos juglares del retrato, los oscuros pintores satisfacían una vanidad, una necesidad, un capricho o un gusto sentimental de las gentes que podían pagárselos. Sus cuadros, verdaderos romances plásticos, narraban en unas cuantas líneas delicadísimas, y con unos cuantos colores armonizados perfectamente, la vida novelesca o poética de un rostro. Como los romances, quedaron, con el tiempo, desprendidos de sus autores, dando lugar a una floración anónima, de carácter popular, pero no por ello exenta de delicadeza y poesía. Inútil, vano intento el de perseguir el nombre del pintor de estos cuadros, verdadera expresión individual de sentimientos y costumbres colectivos.

La virtud que mantiene en pie estas obras es la gracia, afortunada mezcla de espontaneidad y malicia. Su espontaneidad es auténtica, su malicia se queda en una afectación superficial que en vez de dañar al cuadro le presta

un nuevo encanto. “Toma esta flor y piensa que es mi vida”, parece decir la romántica figura femenina de muchos de estos cuadros. Y a aquel joven, que parece adelantarse a la mitad del foro, le oímos decir: “Yo soy Serafín García Bemol”... Otras veces la espontaneidad y la malicia se ligan perfectamente, y es entonces cuando, a la vista de ciertos retratos, nos vemos obligados a pensar en los maestros de la pintura moderna, ante todo en el aduanero Rousseau: la misma ingenuidad, la misma inofensiva malicia, el mismo sentimiento poético en toda su inicial pureza. Algunos pintores mexicanos encuentran en la obra de los retratistas anónimos de nuestro siglo XIX una tradición donde instalarse. Diego Rivera y Roberto Montenegro vuelven con frecuencia los ojos a este pasado inmediato para recoger más de una enseñanza e intentar revivir en sus telas los involuntarios hallazgos y atrevimientos de estos pintores.

La ingenuidad de los temas, la simplicidad de los medios de expresión, el carácter mexicanísimo que lo mismo aparece en los rostros de las figuras que en el estudiado ademán, que en la disposición de los trajes minuciosamente acabados, pintados amorosamente, y que, en fin, en los fondos deliciosos que forman el ambiente adecuado a la figura, todo en los retra-

tos mexicanos del siglo pasado atrae al espíritu moderno.

En la provincia se encuentran estas obras deliciosas en mayor número que en México. Un sentimiento romántico, provinciano, ingenuo, de perpetuar la figura de un ser querido, hacía posible estos retratos ejecutados sin prevención alguna por modestos artistas que no habían pasado por ninguna escuela académica o que habían pasado por ella fugazmente. En la provincia nacieron y a ella han ido a buscarlos nuestros coleccionistas a fin de enriquecer galerías y museos privados. El Estado de Jalisco parece ser el más rico en obras de estos juglares del pincel... Pero en toda la provincia, “silenciosos, cubiertos de polvo”, viven representando todavía el recuerdo familiar o son la cifra, vacía ya, del romántico sentimiento que les dió una vida condicionada.

El pintor Roberto Montenegro, de vuelta de uno de tantos viajes de curioso infatigable, de coleccionista insaciable, ha logrado reunir una colección valiosa de estos cuadros. Y ha ido más lejos, ha reunido las fotografías de los ejemplares más característicos de colecciones particulares del Estado de Jalisco y aun de la ciudad de México. Todo ello le ha servido para

formar la primera monografía * de este curioso género de pintores mexicanos de nombres desconocidos, que cultivaron el retrato alternándolo a veces, muy pocas veces, con esas otras formas del retrato que son el *bodegón* y la *naturaleza muerta*.

Pintura Mexicana (1800-1860) México 1933.

UN DESCUBRIMIENTO

MARIANO SILVA VANDEIRA

Cuando interrogaban a Renoir sus contemporáneos acerca de los problemas de la pintura, el gran pintor se apresuraba a decirles: —“No hay duda de que nuestro oficio es difícil y complicado. Pero es necesario tener un poco de simplicidad, de candor”—.

Esta simplicidad, este candor los encontramos sin esfuerzo en las telas de Mariano Silva Vandeira, pintor mexicano nacido en Durango en la segunda mitad del siglo pasado, y muerto el 15 de octubre de 1928.

De su paso por la vida, apenas si tenemos las noticias indispensables para componer una helada ficha biográfica. Sabemos que estudió pintura en la Academia de San Carlos de nuestra ciudad de México, y que fué profesor de dibujo en la Escuela Preparatoria... y en el Colegio Militar.

Fué el pintor Roberto Montenegro quien descubrió en un mercado de viejo, hace apenas unos años, algunas telas de Mariano Silva Vandeira. Recuerdo que, a pesar de hallarse íntimamente entusiasmado, Montenegro no

quería mostrar abiertamente su fervor; esperaba, acaso por la emoción que le había producido su hallazgo, la complicidad de un juicio más desinteresado, más objetivo. Convinimos en la necesidad de rescatar de una pérdida segura la obra de este pintor desconocido. Una semana más tarde, en el estudio de Montenegro me hallé rodeado por un lote considerable de cuadros, emparentados entre sí no sólo por la unidad que se revela en una técnica sincera, exuberante, limpia, sino también por una unidad de espíritu en que las cualidades dominantes no eran otras que las de la simplicidad y el candor, gratas a Renoir.

Naturalezas muertas, paisajes, retratos y unos cuantos cuadros de asunto, evidenciaban las calidades de un pintor auténtico que había sabido hallar, en las limitaciones de la época que le tocó vivir, el molde para vaciar una sensibilidad delicada y una sensualidad casta y directa.

No fué Silva Vandeira un innovador; por el contrario, un espíritu poco atento a la verdadera intención que puso en juego este artista, podría acusarlo de falta de imaginación. Sus naturalezas muertas son de una composición tan simple que bien puede decirse que no existe en ellas composición alguna. Un tabor y unas flores. El tabor apenas si cambia de for-

ma, y sólo cambia, de un cuadro a otro, de color. Las flores son casi siempre rosas: rosas rojas, rosas blancas o rosas rosas, y sólo a veces son claveles o mastuerzos. Pero el mérito de estas telas no reside en la expresión de la voluntad de razón que distribuye y compone fría y lúcidamente, sino en la embriaguez de una sensualidad equidistante del refinamiento y de la violencia.

Si hemos de creer en la existencia de familias de artistas que coinciden a través del tiempo y del espacio, justo es decir que Silva Vandeira no pertenece a la familia, a la posteridad de Paul Cézanne sino a la de Auguste Renoir. Es Silva Vandeira un pintor puro, en el sentido en que lo fué maravillosamente Renoir. Dibuja y construye, insensiblemente, con el color; la atmósfera que rodea los objetos y las figuras de sus cuadros limita imperceptible y delicadamente las formas.

El encanto que se desprende de las telas de Silva Vandeira, se revela no sólo en sus "naturalezas muertas" sino también en las figuras femeninas que pinta. Esa fragancia hecha de naturalidad y malicia, de ingenuidad y de coquetería, emana directamente de ellas. Sorprenden las formas rotundas de los desnudos pintados con sencillez admirable, que reaparecen en los retratos de mujer, deliciosos por la

ingenuidad de las actitudes del cuerpo y de la expresión del rostro.

Como las flores, la mujer parece haber sido tema favorito de Silva Vandeira. "La mujer saldrá de las ondas o de su lecho, se llamará Venus o Niní. Nada mejor puede inventarse", decía Reinor refiriéndose a los sencillos, repetidos temas de sus propios cuadros. Y añadía: "Los temas más simples son eternos". Las mujeres que pinta Silva Vandeira corresponden al tipo de belleza de principios del siglo, y bien pueden llamarse Niní. Tocadas con deliciosas diademas "arte nuevo", estrictamente encorsetadas, empuñan un abanico o muestran, como en una fotografía convencional, ostensiblemente, un ramo de rosas. En estos retratos, como en todos los cuadros de Silva Vandeira, se siente la exuberancia, la alegría de vivir que es la mejor dimensión de este pintor mexicano como también es, en forma sorprendente e insuperable, la del pintor ejemplar: Auguste Renoir.

Cualquier pretexto le basta al mexicano, en los pocos cuadros en que pinta más de una figura o más de un objeto, para formar sus grupos. Sus cuadros de mar y de campo son un pretexto para jugar con la luz, cuando en aquéllos aparece una barca a punto de naufragar, y cuando en éstos aparece un grupo

de mujeres o, simplemente, un rebaño, objetos y figuras no tienen sino un valor colorístico. Y cuando ataca francamente un cuadro de asunto más definido, lo hace no sólo sin perder la ingenuidad sino, por el contrario, acentuándola con delicia.

Simplicidad y candor, sensualidad, encanto y alegría de vivir son las finas cualidades que hemos ido reconociendo, al recorrer en la memoria los cuadros del mexicano Silva Vandeira, que hemos mirado y remirado antes, detenidamente, sin prejuicio alguno, seducidos por el mudo, colorido lenguaje con que hablan discretamente a nuestros sentidos primero, a nuestra sensibilidad después.

LA PINTURA MEXICANA MODERNA

En México hemos asistido desde hace más de quince años a una verdadera evolución de la pintura hecha por artistas mexicanos. El cambio es tan evidente y sus efectos tan perceptibles que en México y en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos, han llegado a presentar síntomas de fiebre. Los pintores mexicanos, cada día más fecundos, y los aficionados de todas partes, cada día más curiosos si no más inteligentes, son ahora legión. Pero lo que importa es la transformación de la pintura de artistas mexicanos. Modificación rápida, violenta y sin duda alguna inevitable, que como todas las manifestaciones artísticas en México no se ha ido realizando gracias al público, sino, muchas veces, a pesar de él. La transformación de la pintura mexicana se realizó, pues, fatalmente. México supo dar a tiempo la nueva hora plástica de todo el mundo.

LA PINTURA MEXICANA MODERNA Y LA REVOLUCIÓN

Conocida es la historia. A la época porfiriana llamada también época de la dictadura que se

concluye en 1910, sucede en México la época de la revolución. Pretender encontrar entre el carácter político de cada una, que es lo que las define históricamente hasta ahora, y las manifestaciones artísticas que en ellas se produjeron o se están produciendo, una liga íntima y clara, me parecería aventurado. De cualquier modo ese calendario anecdótico con que se acostumbra medir la historia es siempre más cómodo, además de que, a menudo, resulta más exacto. Es evidente que el aspecto social de México no es ahora el mismo de hace treinta años; el arte no es el mismo tampoco: sin duda esta semejanza relaciona las dos diferencias, pero no podría ser nuestro objeto investigar la naturaleza de tal relación. Dentro de la época revolucionaria, así limitada por la denominación anecdótica, se produce la nueva pintura mexicana. La revolución nos ayuda a mirar claramente la pintura actual, del mismo modo que el marco ayuda a mirar mejor el cuadro. Así como las cuatro varillas limitan nuestra visión, concentrándola, para luego verterla sobre la superficie colorida, la revolución, no siendo un límite de la pintura, es un límite de nuestra atención. Sin peligro, podemos afirmar que la época revolucionaria aísla sólidamente la pintura mexicana moderna. No es otra la función del marco: hacer del

cuadro una distinta realidad, ajena a las realidades que la circundan.

LA PINTURA MURAL

En 1921 se anuncia un período de tranquila curiosidad que pretende fijar la atención sobre el México que si no había nacido de la revolución habíase aclarado en ella, depurándose. Los artistas empiezan a tener ojos para la vida mexicana, para las artes y los oficios del pueblo, para el mundo de formas que parecía haber permanecido oculto a las miradas de los hombres del inmediato ayer y que no pedía sino entrar en servidumbre de la inteligencia que había de transformarlo en materia expresiva. No es inútil decir que se exageró el gusto por ciertos temas y motivos populares. Pero, en cambio, ¡cuántos frutos quedaron al final de la aventura! Los ojos de un mexicano supieron sentir la atracción de formas antes inadvertidas y desdeñadas: las pinturas de retablos populares, la decoración mural de las pulquerías y las expresiones de los excelentes grabadores que ilustran nuestra poesía popular, vivos y anónimos algunos, o muertos de humildes nombres: Guadalupe Posada, Manuel Manilla.

La actuación de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública es una fecha en el nuevo acontecimiento en nuestras artes plásticas: la pintura mural. Como un agrarista, llegó y repartió muros —iba a decir: terrenos— a nuestros artistas que por un momento no ambicionaron llamarse sino, simplemente, trabajadores. El regreso de Diego Rivera, viajero por Europa, se sobrepone y confunde, casi, con esta fecha. Influenciado por las ideas nacionalistas de Vasconcelos, aborda rápidamente, fervorosamente, la tarea de pintor mural. Con José Clemente Orozco forma Diego Rivera la pareja impar de pintores. Pero estos dos artistas no se hallan solos. En el movimiento intervienen: Roberto Montenegro que decora, entre otros, los muros de la Escuela Secundaria de San Pedro y San Pablo y la Biblioteca Iberoamericana; el Doctor Atl; David Alfaro Siqueiros que pinta en la Escuela Preparatoria, como también lo hacen Fermín Revueltas, Ramón Alba y Fernando Leal. En los muros de la Secretaría de Educación, cubiertos casi en su totalidad por frescos de Diego Rivera, dejaron, también, aisladas muestras de su talento, Amado de la Cueva y Jean Charlot. Dos artistas extranjeros, Carlos Mérida, guatemalteco y Jean Charlot, francés,

participan en el movimiento de pintura mural mexicana.

RIVERA Y OROZCO

La trayectoria de Diego Rivera, sus años de aprendizaje y de maestría están más llenos de enseñanzas que un apólogo. Su aprendizaje se inicia (1897) en nuestra Academia de Bellas Artes hasta el tiempo de la dirección del pintor catalán Fabrés. Da entonces Diego Rivera su primer grito de libertad, independizándose. Sale de México, y en su estancia en Madrid y en sus viajes por Francia, Bélgica, Holanda, produce obras impersonales. A esta época corresponden las telas que guarda la sala mal llamada de arte moderno de nuestras galerías de pintura en la Escuela de Artes Plásticas, llenas de niebla impresionista, vagas e inciertas. Regresa a México en 1910. Vuelve luego a París donde encuentra afinidades y donde busca influencias: Seurat, Cézanne, el Greco. Participa en el movimiento cubista haciendo suya la ideología revolucionaria y realizando obras que —como “El Despertador”— pueden contarse entre las mejores de los cubistas Braque, Gris, del mismo Picasso. Pero Diego Rivera, a quien André Salmon llama el “insurgente mexicano”, cansado de no satisfacerse

y deseoso al mismo tiempo de realizar hasta el fin su personalidad, aparta sus cuadros de la disciplina cubista, demasiado austera para su temperamento sediento. Viaja a través de nuevas influencias y de nuevas amistades. Renoir puede representar las primeras y Elie Faure las segundas. De Italia regresa con varios cientos de dibujos, estudios y apuntes del natural, de veras magníficos. En 1921, vuelve a México. Dibuja, pinta. En el paisaje, en los tipos indígenas y en los objetos de arte popular encuentra incitaciones de formas y colores. Del arte precortesiano recibe una nueva y perceptible influencia.

En su primera obra de decoración mural parece olvidarse de sus recientes adquisiciones y su pensamiento regresa a Italia. La decoración del anfiteatro de la Preparatoria, digámoslo con las palabras del mismo Diego Rivera “no logra hacer una obra autónoma, y las influencias italianas son extremadamente visibles”. Sin embargo, esta decoración, en que están presentes las cualidades de un dibujo muy preciso, en que los problemas de la composición han sido resueltos con gran limpieza, y en que las figuras del Hombre y la Mujer revelan la fuerza expresiva del artista, es bastante para revelarlo y despertar la voluntad de trabajo de un buen número de pintores que

le siguen e imitan demasiado rápidamente y que ensayan la pintura mural. Por un momento, en torno a Diego Rivera se compone un grupo. A Diego se le atribuyen los defectos de sus imitadores. Pero el grupo se disuelve con la rapidez con que se integró, y Diego queda sencillamente solo.

De este modo, en unos cuantos años, entre incomprendiones y alarmas, pinta en los muros de la Secretaría de Educación Pública. Sus temas más visibles son: los trabajos y los días. Los trabajos del hombre del campo y del hombre de la ciudad; las fiestas provincianas y ciudadanas. En la capilla de la Escuela de Agricultura, en Chapingo, realiza una obra de unidad muy apreciable en cuyo estilo Miguel Angel ha dejado impresa la huella de una soberbia lección. En el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, aborda el tema de la Conquista de México; en el Palacio Nacional se traza un plan vastísimo y ambicioso: una síntesis plástica de la historia mexicana. Aprovechando el impulso adquirido en México, Diego Rivera pinta en los Estados Unidos, con una rapidez increíble, pero con menos presión artística, los muros que le han dado una fama legendaria.

Paralela a su obra de decoración mural, Diego Rivera desarrolla su obra de pintor de caballete. Su obra más íntima y no la menos

valiosa, representada por telas a la encáustica o al óleo, de muy pura concepción artística, de admirable construcción y finísimo colorido, sin la menor sombra de la doctrina y anécdota que aparecen en su pintura mural muchas veces elocuente y oratoria.

Quien pretenda una explicación de la obra de Diego Rivera, de sus direcciones y alcance, deberá buscarla en la historia de sus influencias: viajes, escuelas y obras de pintores antiguos y modernos. España, Francia, Italia y Rusia que visitó más tarde, son otras tantas estaciones de su desarrollo. Una curiosidad infatigable, una avidez insaciable y, a veces, una incontenible gula se manifiestan en toda su obra. Basta recorrerla para hallar influencias de los bizantinos, de los primitivos italianos, de Miguel Angel, de los impresionistas franceses, de Renoir y de Cézanne, cubistas, y de Picasso. Y, más tarde, de regreso a México, influencias de la pintura de códices y de los antiguos retratistas anónimos del siglo pasado. De este modo la personalidad de Diego se halla en ninguna y en todas partes, en su movilidad incesante, en su superabundante exceso. El estudiante de arte encontrará en la obra de Diego Rivera una suma histórica.

Si Diego Rivera contribuye a la transformación de la pintura mexicana gracias a que

hace posible el cruce de numerosas influencias, seres de índole psicológica radicalmente distinta han contribuído, sintiendo como motivos de su obra los factores subjetivos, a la transformación de nuestra pintura. José Clemente Orozco es el mejor y más alto ejemplo.

Si Rivera busca y encuentra influencias, a Orozco las influencias parecen encontrarle. Si Diego Rivera viaja alrededor del mundo, Orozco viaja alrededor de su cuarto. Reflexivo, huraño, meditabundo, ha vivido siempre angustiado ante lo desconocido. Su más constante esfuerzo parece encaminado a demostrar que cuanto ha hecho es por propia decisión, por íntimo convencimiento, sin complacer a nadie, a ninguna opinión. En seres como José Clemente Orozco, a quienes Jung llama introvertidos, las influencias obran de modo poco visible, pero no menos certero y siempre más secreta y profundamente. La pintura es la única expresión del espíritu de José Clemente Orozco. Su vida retirada, la oscuridad que sobre él proyectaron ayer sus contemporáneos, parecen haber servido para acendrar la personalidad de ese gran pintor que ahora ha salido fuera de su cuarto a la conquista del mundo.

En sus primeras obras, que lo emparentaban, en una dichosa coincidencia, con Toulou-

se Lautrec, nadie se atrevía a ver algo más que la caricatura. En su obra de pintor mural se definió, a los ojos de todos, dueño de una fuerza plástica dramática y singular. En la ciudad de México, decora un muro de la Casa de los Azulejos y, además, el patio principal de la Escuela Nacional Preparatoria. En un principio la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria, que es su obra más importante, no parecía obedecer sino a un simple desahogo. Las formas se hallaban oscurecidas por una intención satírica. Poco a poco, borrando la pintura de algunos muros y respetando por sus cualidades plásticas aquellas que podían sostenerse, Orozco ha pasado del inicial desahogo a un orden intelectual del que, felizmente, no está ausente su pasión característica, ahora refrenada. La escalera de la Escuela Preparatoria es uno de los frutos mejores de este período de pintura mural. En ella se advierte la fuerza expresiva y dramática del artista de genio. En las pinturas del último piso de la Escuela Nacional Preparatoria, Orozco se define dueño de un gran estilo que nos trasporta a las mejores épocas de la pintura italiana, sin que esto quiera decir que sus muros guarden ningún recuerdo de ella, ni siquiera una simple alusión. En los Estados Unidos ha desarrollado, paralelamente, su obra

de pintor mural y de dibujante y pintor de caballete. Si sus creaciones murales tienen un gran aliento, sus dibujos le colocan dentro de la gran tradición de artistas en que Goya y Daumier son los faros.

OTROS PINTORES

David Alfaro Siqueiros se anunció gran pintor en la decoración mural de la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria. Y, sin embargo, en ella apenas está iniciada la fuerza plástica que sólo más tarde iba a desarrollar. Lo que no era sino un brote ha pasado a ser un sólido fruto. Un constante estremecimiento de la sensibilidad, del instinto y de las ideas de Alfaro Siqueiros han hecho posible su pintura dramática, sus retratos grandes que a menudo son grandes retratos. Todo en Alfaro parece servir a esta resultante: una gran fuerza expresiva. El color mismo, en el que muchos espectadores encuentran la debilidad de su obra, se halla en perfecta consonancia con su temperamento y es el único que le sirve para materializar y hacer durar sus intenciones. La sombra y el destello son sus personajes. Una masa de sombras, en una inesperada iluminación, hace de un cuadro de David Alfaro Si-

queiros el ámbito de un drama en el que se agitan, en mudo conflicto, los seres y las cosas.

Cuando David Alfaro Siqueiros no se deja arrastrar por la voracidad, por la ambición, por la prisa, realiza obras magníficas y de las que se desprende una gran fuerza dramática.

La pintura de Manuel Rodríguez Lozano es la hoja de temperatura de su inteligencia y de su sensibilidad más unidas, indivisibles a medida que el pintor amplía el radio de su curiosidad. En un principio, nuestros ojos sólo encontraban en sus cuadros una sensibilidad agradable, traducida a colores inesperados pero gratos siempre. Ahora que el pintor se ha propuesto buscar y encontrar escollos nos hallamos frente a uno de los casos más interesantes de sensibilidad plástica. Ejecutada en un orgulloso aislamiento, su obra cuenta entre las más atrayentes de la nueva pintura mexicana.

La pintura de Manuel Rodríguez Lozano puede gozarse o no plenamente, el espectador podrá condenarla al cielo o al infierno, pero esta incapacidad de equilibrio no se podrá ejercer jamás frente al papel de incitador que representa en la nueva pintura mexicana. Bajo sus inspiraciones, Abraham Angel despierta y crece. A su lado, Julio Castellanos encuentra

estímulo y fervor. Otros jóvenes acuden a su taller en busca de incitaciones. Muerto Abraham Angel en plena adolescencia, su pintura es la expresión del estado juvenil de su mente: gracia y fervor. Sus cuadros tienen la frescura y la malicia de nuestros retablos populares. Sus colores parecen extraídos de nuestros frutos y son los de las telas que visten, armoniosamente, nuestras clases populares. En Julio Castellanos no triunfa la pasión del color ni la del movimiento. Sus elementos plásticos están subordinados a una quietud que parece naturalidad e inocencia. Ni una ni otra cosa. Castellanos compone y ordena de tan graciosa manera que la razonada composición de sus cuadros se advierte apenas. Y su inocencia aparente respira tan lejos del milagro que ya constituye un milagro nuevo: el de la virginidad que ha sabido conservarse a través del tiempo y por encima de los rigores de la técnica, con un aire de inocencia. Nada se ondula, nada se quiebra en esta pintura serena. Nada turba en estos cuadros en que el aire parece detenerse, como nosotros, a mirar una composición armoniosa y a seguir la melodía de un excelente dibujo.

Rufino Tamayo es un pintor de selva y trópico. Sus ojos están nutridos de otras melodías que no son las suaves del mexicano de la alti-

planicie. Su geografía le asignó el regalo de una sensualidad sin refinamiento, despierta y dinámica. Directa sensualidad del indio, que se vacía en una pintura lírica y cálida y, en cierto modo, elemental. Los colores de las telas y acuarelas de Rufino Tamayo son vivos, cálidos, frutados, y, por ello, nos acerca a eso que podemos llamar una armonía de raza. En sus acuarelas, finísimas, despliega no sólo su fuerza sino también una delicadeza que hace de cada cuadro algo sorprendente y muy personal.

Agustín Lazo es un pintor de sensibilidad y cultivo muy afinados. Ha sabido adueñarse de su expresión resolviendo personalmente los problemas estéticos, con ayuda de una inteligencia certera y de un buen gusto que aparta y rechaza la elocuencia y el desorden en que se agota una buena parte de la pintura mexicana. En México, pocos son los cuadros que muestren, como los de Agustín Lazo, realidades imprevistas, inesperadas, unidas entre sí por la coherencia sensible que liga con el de hoy el sueño de mañana. En sus obras se plasma un problema espiritual inquietante, un milagro visible, un absurdo evidente, sostenido por una sensibilidad muy fina de poeta, por un gusto sin desmayos, por una inteligencia muy aguda y cultivada. La técnica de los cuadros de Agustín Lazo es perfecta y está

de acuerdo con el contenido que habla, solo, sin estridencias, y que, sin pretenderlo, propone los poéticos conflictos y los más complicados enigmas de vidas, espacios y tiempos.

Carlos Orozco Romero pasó de la caricatura a la pintura de formas abstractas y, después de reconocer en la escultura mexicana menor, la delicadeza de la línea incorporándola a su propia obra, ha desembocado recientemente, haciendo cada día más afinada su gama colorística, en el retrato, género en el que ha dado ya algunas obras de técnica honrada y limpia, de dibujo conciso, de entonaciones muy delicadas.

María Izquierdo, intuitiva, primaria, llena el espacio escogido con sueños simbólicos, cavernarios, en acuarelas de colorido atrevido y armónico, que producen una sensación de extrañeza. Y la más joven de las pintoras mexicanas, Frida Kahlo, cuyas telas tienen un sentido profundo, el de los sueños y recuerdos de una infancia que la sigue nutriendo con sus aéreas y subterráneas raíces. Ante sus telas se piensa, con igual justicia, en ciertos cuadros sobrerrealistas y en algunos retablos mexicanos, realizados como están, casi siempre, con técnica de miniaturista, con ojos de primitivo que da a cada objeto y sujeto del cuadro un valor individual más que de conjunto.

Mucho de la tradición popular de la pintura mexicana tiene la obra que Antonio Ruiz empieza a desarrollar —ahora más que antes— con sensibilidad y buen gusto. Ante los pequeños cuadros de Ruiz se piensa no sólo en los retablos mexicanos, sino en las obras de los grandes grabadores populistas, pero también el nombre del aduanero Rousseau viene fácilmente a los labios.

La obra de otros dos jóvenes pintores atrae francamente al espectador. De ellos puede decirse que buscan un camino personal, afanosamente. Federico Cantú prueba la resistencia de su espíritu atravesando climas de pintura europea. De estos viajes queda un dibujo nervioso y expresivo, que tiene la musicalidad del arabesco. Y Jesús Guerrero Galván, cuyos cuadros tienen un encanto inmediato que acaso no resista a un análisis ulterior por las contradictorias tendencias que los mantienen en pie. Equidistante de la verdadera pintura y del cromo, la obra de Guerrero Galván me parece, entre la de los pintores más jóvenes, la más interesante por el peligro en que se halla de perderse en el halago fácil a los sentidos o salvarse en una obra intensa y considerable. Ante ella, la curiosidad del crítico se impacienta.

JOSE CLEMENTE OROZCO Y EL HORROR

Cuando en su visita a la ciudad de México y frente a las decoraciones murales de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, Aldous Huxley confiesa que tienen para él un extraño mérito, “hasta cuando son horribles; algunas de ellas tan horribles como lo más horrible”, pone involuntariamente el dedo en la llaga misteriosa de la obra del pintor mexicano.

Tiene la pintura de José Clemente Orozco, entre otras dimensiones acaso menos importantes, ésta del horror. A tal punto que donde Aldous Huxley reconoce sólo un mérito extraño, que extiende tímidamente al correr de su afirmación en un “hasta cuando son horribles”, se experimenta el deseo de llevar la afirmación a sus consecuencias últimas y asegurar que el mérito de las pinturas de José Clemente Orozco reside principal si no únicamente, en esa extrañeza producida por el horror.

Para los escolásticos, lo bello es lo que da un placer a los ojos. Santo Tomás lo expresa en una concentrada fórmula: *id quod visum placet*. Siguiendo esta definición de lo bello

en la que Jacques Maritain no encuentra sino una definición por el efecto, y teniendo en cuenta, justamente, el efecto que la pintura de José Clemente Orozco ha producido tanto en Aldous Huxley como en nosotros, podríamos atrevernos a decir que lo bello en la pintura del artista mexicano resulta, paradójicamente, de lo que, usando los ojos como instrumento, produce un horror en vez de producir un placer. La paradoja es sólo aparente. El hombre actual no espera del arte únicamente un goce, un placer, ni le pide sólo una proporción, una lógica, un orden, ni confía solamente en hallar en él una purificación de los sentidos. El hombre actual, más ambicioso y más sediento, espera del arte, sobre todo, una embriaguez, un delirio.

Vidente y anticipado espectador del arte moderno, Baudelaire nos dice que en el país de su *Invitación al viaje* todo es "orden y belleza, lujo y calma" pero también "voluptuosidad", es decir, embriaguez y delirio. Y es también Baudelaire quien ha hecho al artista no sólo la invitación al viaje sino la invitación a la embriaguez, a la embriaguez de todos los sentidos y a la embriaguez en todos sentidos.

Atendiéndonos al efecto que muchas de las pinturas de José Clemente producen, podríamos decir que, dueñas de una rara especie de

belleza, tienen la virtud de producir una embriaguez, un delirio que, en su caso particular, toma la forma del horror. Porque el mundo de la pintura de José Clemente Orozco no es el de la placidez ni el del orden ni el de la calma, sino, por el contrario, el mundo de la angustia, del desorden, de la inquietud. Atormentado y convulso, ebrio y delirante, no puede menos que producir un estremecimiento, un calofrío de horror. Calofrío, esa es la palabra: un bello y frío estremecimiento de horror.

El horror no ha sido ni es todavía, siempre, el efecto de lo bello. En la delectación que los escolásticos pedían al arte, no tenía cabida. Y cuando los griegos hacían entrar en sus tragedias elementos destinados a producir horror, lo hacían sin perder de vista que el arte purifica las pasiones. El horror era en sus manos un medio y la purificación un objetivo, un fin. Mas la purificación es precisamente lo contrario de la embriaguez que, por su parte, es una intoxicación. Las dosis de horror suministradas en la tragedia griega tendían a la cura, a la salud, a la salvación, a la purificación del espíritu. Mitridatizado, inmune a los resultados ulteriores de esta curación por el horror, el hombre moderno encuentra en el horror mismo, en el veneno, el fin último de su nueva delectación: la embriaguez, el delirio.

Todo o casi todo en la obra de José Clemente Orozco parece estar conjugado para presentar el horror y producir una embriaguez. Los seres y las cosas, la proporción desmesurada, la cantidad y la magnitud del conjunto, su verdad gratuita que no parece interesada en demostrar, en probar nada y en nada curar.

Los seres de esta desusada pintura se muestran, muchas veces, a nuestros ojos, en toda su desnudez. Pero la desnudez de las figuras es una desnudez descarnada, que va más allá no sólo de la piel sino de la carne: esquelética desnudez. Las cosas mismas no escapan a esta forma singular de la desnudez, como si el pintor hubiera hallado en ella un denominador común a los seres y las cosas.

Un elemento de fracaso, un elemento destructivo sacude los seres y las cosas en la pintura de José Clemente Orozco. Se muestra en sus litografías más características, en sus dibujos y agua-fuertes tanto como en sus decoraciones monumentales, y culmina de modo extraordinario en los frescos ejecutados en el Palacio de Gobierno de la ciudad de Guadalajara, donde, por encima del asunto particular de cada muro, se impone con arrolladora potencia y como tema si no único sí dominante la destrucción y la ruina que sacu-

den primero y aplastan luego a los seres y las cosas tanto como a los conceptos, las ideas y las consignas.

Nunca antes de José Clemente Orozco la pintura mexicana se había hallado saturada por esa substancia corrosiva, destructiva, que produce horror en la proporción en que lo muestra en los dinámicos conjuntos, en los particulares detalles: manos crispadas, rostros angustiados, cuerpos en la máxima tensión producida por la desesperación y la protesta, figuras aniquiladas por la consunción y por la privación, por el hambre del cuerpo pero también por la del espíritu.

Pintor dramático por la acción de sus conjuntos y la reacción de sus personajes, José Clemente Orozco es también un pintor trágico porque su obra, presidida por un destino adverso a los seres y cosas que presenta, parece girar en torno a un personaje regio y real que no es otro que *el horror*. La innegable sabiduría de su composición plástica, la ciencia evidente con que se propone, para despejarlos y resolverlos, los más arduos problemas de la perspectiva y los escollos de los violentos escorzos, parecen ceder al imperio de la fuerza misteriosa y trágica de ese elemento que, al mismo tiempo que pone en movimiento el am-

biente y los seres y objetos de la acción dramática, produce en el espíritu del espectador un estremecimiento y un temor.

El espectador de arte cede fácilmente al imperio de la placidez, de la claridad, de la proporción y de la quietud a que lo tiene habituado toda una serie de obras que corresponden a una estética que no pide de la obra de arte otro hechizo, otra seducción, otro encanto. En la obra de José Clemente Orozco encontramos la prueba de la existencia de otra forma de seducción capaz de producir una embriaguez: la embriaguez del horror, de la que Baudelaire decía, en un verso famoso, que no se produce sino en los seres capaces de resistirla: "La seducción del horror no embriaga sino a los fuertes".

1939.

í n d i c e

	Págs.
<i>Prólogo</i>	VII

MEXICANA

Ramón López Velarde

<i>I. Encuentro</i>	3
<i>II. Su poesía</i>	9

La poesía de Efrén Rebolledo

<i>I. Cómo leer a nuestros poetas</i>	37
<i>II. La tónica de Efrén Rebolledo</i>	45

Seis personajes

<i>I. Un polígrafo</i>	51
<i>II. Un humanista moderno</i>	55
<i>III. Un hombre de caminos</i>	61
<i>IV. Pero Galín</i>	71
<i>V. Un poeta</i>	78
<i>VI. Un joven de la ciudad</i>	83

EXTRANJERA

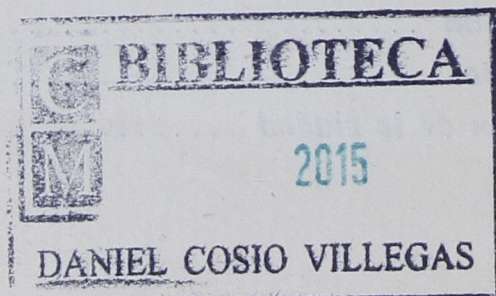
<i>Guía de poetas norteamericanos</i>	91
<i>Ensayistas franceses contemporáneos</i>	103
<i>Viajes, viajeros</i>	113
<i>Traduciendo a Paul Valéry</i>	119
<i>Paul Morand</i>	127
<i>El renacimiento de Cervantes</i>	133
<i>Pío Baroja</i>	141

DRAMA

<i>Grandeza del Teatro</i>	149
<i>Jules Romains en México</i>	163
<i>Elmer L. Rice en México</i>	169
<i>Un nuevo autor dramático</i>	177
<i>El teatro es así</i>	183

PINTURA

<i>Pintura sin mancha</i>	193
<i>Retratistas del siglo xix</i>	207
<i>Un descubrimiento</i>	213
<i>La pintura mexicana moderna</i>	219
<i>José Clemente Orozco y el horror</i>	235



*Este libro se acabó de imprimir el día 27
de abril de 1940, en los talleres de
Acción Moderna Mercantil, S. A.,
en tipos Caledonia de 12 y 10
puntos, en papel Biblos,
y al cuidado de Da-
niel Cosío Villegas
y José C. Váz-
quez.*



EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0335547 V