

2
8628

28-29

Año 1930

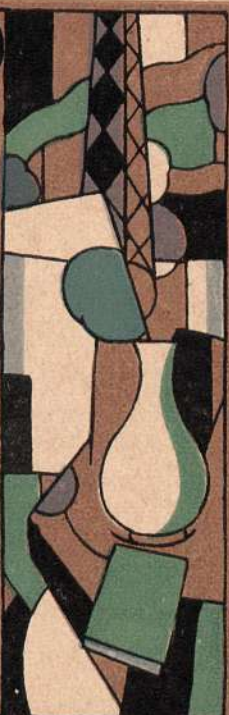
~~D/19668~~

CONTEMPORANEOS

SUMARIO

G. Owen: CARTA. — J. Torres Bodet: CERCANIA DE LOPEZ VELARDE. — E. Asúnsolo: PARTIDA EN VEINTICUATRO OCTAVAS. — A. Sánchez Rivero: FRAGMENTOS DE UN DIARIO.

MOTIVOS: Crítica de la Vida Futura (J. T. B.) Ética y Maquinismo (E. M., Jr.) Cuaderno de Lecturas (A. R.) Libros Mexicanos o sobre México.



SEPT-OCT
1930
MEXICO

Precio:

50 centavos

CONTEMPORANEOS

REVISTA MEXICANA DE CULTURA

DIRECTOR:

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

APARTADO POSTAL 1811

MEXICO, D. F.

AÑO 30.

SEPT.-OCT.

NUMS. 28-29

SUMARIO DEL NUMERO ANTERIOR:

1er. NUM. DE POESIA

P. Valéry.—T. S. Eliot.—J. Cuesta.—L. Felipe.—A. Gutiérrez Hermosillo.—S. Novo.—Ortiz de Montellano.—E. Palacios.—C. Pellicer.

MOTIVOS: Notas de un lector
de poesía (B. O. de M.)

CONDICIONES DE VENTA:

EN MEXICO:

UN NUMERO	\$ 0.50
SUSCRIPCION A SEIS NUMEROS	\$ 3.00

EN EL EXTRANJERO:

UN NUMERO	DLLS. 0.25
SUSCRIPCION A SEIS NUMEROS	.. 1.50

PARA TODO ASUNTO DE CARACTER ADMINISTRATIVO,
LA CORRESPONDENCIA DEBERA DIRIGIRSE
A **CONTEMPORANEOS**
(ADMINISTRACION)

APARTADO POSTAL 1811
MEXICO, D. F.

REGISTRADO COMO ARTICULO DE 2A. CLASE CON FECHA 19 DE JUNIO DE 1928

APARECERA EL DIA 15 DE CADA MES

"1930"

REVISTA DE AVANCE

EDITORES:

FRANCISCO ICHASO

FELIX LIZASO

JORGE MAÑACH

JUAN MARINELLO

APARECE MENSUALMENTE

SUSCRIPCION A 6 NUMEROS:

\$ 1.00 O. A.

APARTADO 2228

LA HABANA, CUBA

"MUSICA"

REVISTA MEXICANA

Directores:

DANIEL CASTAÑEDA

CARLOS CHAVEZ

Jefe de Redacción:

G. BAQUEIRO FOSTER

Subscripciones:

En la República Mexicana:

Seis meses \$ 3,00

Un año 6,00

En el Extranjero:

Seis meses Dls. 2,00

Un año 4,00

Apartado 1942

México, D. F.

NOSOTROS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA

DIRECTORES:

ALFREDO A. BIANCHI

ROBERTO F. GIUSTI

SECRETARIO:

EMILIO SUAREZ CALIMANO

SUSCRIPCION POR UN AÑO:

8 DOLARES

LAVALLE NUM. 1430

BUENOS AIRES, REP. ARGENTINA

REPERTORIO AMERICANO

SEMANARIO DE
CULTURA HISPANICA

EDITOR:

JOAQUIN GARCIA MONGE

SAN JOSE, COSTA RICA

"LA SIERRA"

ORGANO DE LA JUVENTUD
RENOVADORA ANDINA

REVISTA MENSUAL
DE DOCTRINA,
ARTE Y PO-
L E M I C A

SUSCRIPCION ANUAL:
DOS DOLARES

DIRECTOR:
J. GUILLERMO
GUEVARA

DIRECCION:
APARTADO 10, LIMA, PERU

Revista Internacional del Cinema Educativo

(Organo del I. I. C. E. - Sociedad de las Naciones)

Publicación única en su género, desti-
nada a informar a educadores, direc-
tores sociales, etc., sobre la aplicación
del Cine a la educación en cada una de
sus ramas (universitaria, primaria, se-
cundaria, agrícola), así a la científica
como a la popular y a la higiene social.
Se publica en cinco ediciones: inglesa,
francesa, italiana, española y alemana.

DIRECTOR:
Doctor LUCIANO DE FEO

DIRECCION:
VILLA TORLONIA, ROMA

SUSCRIPCION POR UN AÑO A
LA EDICION ESPAÑOLA:

DOLARES, 4;
PESOS ARGENTINOS, 10;
PESOS CHILENOS, 32

La Vida Litera

Crítica
Información
Bibliografía



Directores:

Enrique Espinoza
Ezequiel M. Estrada
Arturo Cancela



Rivera Indarte, 1030
Buenos Aires - Rep. Argentina

La

Imprenta Mundial

*cuenta con elementos mo-
dernos para hacer bien y a
precios económicos, cual-
quier trabajo del ramo.*

*También puede servir a los
impresores con todas las
ventajas de su Máquina
Fundidora. **Monotipo.***

Miravalle, 13
Eric., 4-08-01
Mex., C-22-17
México, D. F.

CARTA

DEFENSA DEL HOMBRE

CREEDME sus amigos que la dejó plantada
Sólo a que floreciese otra virginidad más dura
en el olvido
Madura forma ella que decía más bella que los vicios
Creyendo que sus dedos la sabían al dedillo
Y todo él era dedos o lenguas en forma de índices en
llamas
Además si ella era de la carne de vidrio de las fugas
A qué acusar abandono de hogar en su prosa de
pródigo
Y a qué oprimirle luego esposa en su pulso
La otra mitad en la muñeca de un detective de Dios
tan sin modales

Cólera de una forma demasiado pura para entender a
los hombres

O para ser sabida totalmente por los hombres

Qué más era al fin la distancia que gritaba la huída
Que el mudo aire que hace la lejanía del pecho a la
garganta

Si al apretarla entre los labios y el próximo sueño
Toda naranja o toda mano es a lo sumo el pañuelo
en el brazo del tren

Y qué sabía ella de unas noches llamándola
Caído en red de brazos y piernas y silbatos de trenes
Con sed de alguna sed más seca que su fiebre
Escalando ese piano que se queda encendido hasta
el alba en los barrios

Y que aún en tango sólo gotea los Ejercicios Para Los
5 Dedos de Strawinsky

Y qué puede el lenguaje de espuma de las sombras
Contra tres mil años de mediodía mediterráneo
Y unas cuantas gotas de irritable sangre irlandesa

SANTORAL

LA herejía—dice Francis Hackett—es sólo un puente entre dos ortodoxias. En uno de esos trucos circulares a que los hombres delgados se dan tan a menudo, el otra vez leído Chesterton torcía ese puente a un movimiento orbital, bíblico, para volverle al punto de partida. Vuestro amigo, luego, quería erigirlo en rueda de la fortuna, porque todo lo que veía de místico en Einstein le incitaba a ello, ilustrándose-lo. Así el puente, en realidad, era tanto más valioso cuanto que su inutilidad económica manifiesta le hacía un absurdo en ingeniería civil. Adquiría el valor ético, humano, del looping-the-loop. Pero a la caída algunos ángeles inexpertos, como Tolstoy, cerraban los ojos. En buena teología no vale amar a Dios o a la poesía ciegamente. Empezó, pues, a ensayar el describir la vuelta empezando arriba, cayendo. Algunas veces Rimbaud se quedaba en la selva, es cierto. Pero si es que Bach y Valéry no se atreven a bajar nunca. Vuestro amigo seguía, pues, a Dante o a Juan Ramón, cuando éste bajaba hasta los laberintos, en viaje de desnudez a desnudez vía Alejandría. Quedaba, por supuesto, la escala de Diótima, pero, ya veis, Jacob salió cojo de ella. Le atemorizaban las escaleras por hechas de relojes, que

son los ángeles más limitados que se conocen. Y amó así el arco de la línea recta aparente, doblada hacia abajo por el agua redonda—y su imaginación no se detenía a enderezarla—que mide el universo y le da la gracia de un litoral, para que empecemos—cuántos millones de años de luz antes?—muy de mañana. Oídle decir desde casi abajo, cayendo sin fin:

ME sé la sombra del que palpo en el espejo
Y que es dueño de lo que pasa en la corriente
 izquierda del tiempo
Su sombra más pasado más sexo
Y muchas otras cosas más o menos
O es él mismo el pasado inmortal y siempre joven
O es nada más el tiempo nunca joven
O el pasado mañana ya tan joven
O alguien no más que pronuncia mal mi nombre
Eco de una mirada que huele a sabores amarillos
Como las puestas de sol en Sinaloa y como los
 manjares chinos
Y como los cabellos de aquel fervor inmerecido
Y el limón de no sé si los vicios o los libros

REPETICIONES

A veces teme que todavía es demasiado tarde, que aún hay sol en las bardas. Conoce, en que puede recordar, la posibilidad aún del regreso, es decir, de salvarse, es decir, de morir en gracia, es decir, de morir. Recuerda, por ejemplo, con precisión, aquel aludido juego de sombras sutiles, barajadas por un azar muy estudiado, que luego empezaban a tener, feas a su vez, una sombra, una voz fina también, en palabras agudas, pero más imprecisas cuanto más lejos del aire. Swinburne aludía a este juego, pocos días después de la salida—"Play then and sing; we too have played *We likewise in that subtle shade*"—cuando en la huida se puso a envolver en él apresuradamente —¡Vedle, con ser amigo vuestro, llamarse el pío Goeneas!—las cenizas del hombre que trabaja y que juega.

Como caía, pues, de piés y manos a la acción, empezó a oír a un Poincaré matemático que le llevaba con muy suaves modales a que el fin de la vida era la contemplación. Se asía a él, se hacía a él. Dios, qué viejo era mi amigo ya para Manhattan, y cómo su anterior frecuente comercio con los más terribles ángeles occidentales no le salvaba de aquel pudor, de aquella repugnancia hindúe a la carrera,

—a lo histórico—ya inferior e innoble. Qué bien iba aprendiendo, cayendo hasta los casi-ya-no-románticos, el odio al movimiento qui déplace la ligne.

ACROSTICO

COMO llega a pesar un haz de brisa
Contra un río sin tacto a la cintura
A estatura de alas cómo rueda Cristóbal
A ras de todavía corazón
A mil por hora
Su voz sin sueño
Mi voz sin tiempo
A sueño de constelación
Esa mano clava cuatro mil cuatrocientos tornillos
al día
Y ése escribe la ese de stop ocho mil
Y esos cilindros que no han bailado en Chalma ni
Palestina
Y una mujer se enciende duérmete al sur
Duérmete duérmete niño Jesús
O es verdad el behaviorismo
Y llega el frío llamado Ford

Y hay la mirada fría y plana del acero
Que nos unta a su espejo sin amor
Y cuando salimos tenemos tres dimensiones
Pero la tercera es el tiempo no más
Cómo duele el haber jugado a ángeles
Si ellos no juegan a ser hombres ya

EL RIO SIN TACTO

LUEGO, cuando inventó los aeroplanos, que son lo más cercano a la inmovilidad, estaba ya en medio de la selva, y no había ese claro del bosque, con luna, en que la música aterriza. Tenía que caer escultórica, perpendicularmente. Y empezó a ser, en suma, siempre de perfil, el hombre de la luna. Dejadme explicarlo. Se le veía mal por sus tres dimensiones mediterráneas. Había que substituir una por el tiempo. Había que eliminar una. Prefirió adelgazar. Se volvió largo y profundo, sin frente. Dejadme explicarlo.

En esos días escribió a algunos de nosotros, porque se había quedado solo. Recuerdo. Aquella vez vivía él en una playa. Aquella tarde nos decía que

las pisadas de la pareja salían a encontrarle, mintiéndole que no se había quedado solo. Pero que él sabía mejor. Soledad era aquel retrato en negativa, cerros 0 0 0 0 0 elevados a cero, nada del no de unos tacones agudos en la arena. Soledad era, como lo son los huecos de los clavos en la pared del día de mudanza. Que sus huellas, en cambio, imprecisas, eran las del que al cabo va a regresar: a nadar, espejo de volar por un espejo; a jugar al golf, esa pesca con caña de los peripatéticos; a domesticar al inmenso, tirando, a lo lejos, el bastón que había de traerle luego en la boca espumosa de perro bien enseñado. Nada, que estaba roussonianamente en una naturaleza de cartón.

Ah, y que se desentendía del destino de cisne de las olas, de su Torir al primer arrebato lírico. (Y "el mar es la mar por vosotras solas olas olanes, al ponerse otra más aún más desnudo".) Se tiraba en la arena y les daba eternidad de nubes. El mar se movía a lo largo, como un río. Las gaviotas se plantaban un cementerio. Se adivinaba, inminente, inevitable, la invención del cinematógrafo. Y para ayudar a ello escribió un argumento, que después Américo dejó en las primeras escenas. Voy a copiar de él lo que explica la caída, y, de vuelo, la muerte de motivos eróticos para esta carta:

el río sin tacto

un pie femenino desnudo baja del ángulo derecho se detiene en el centro apoyándose seguro en la arena húmeda morena desaparece por la mitad izquierda su huella es un ocho impreciso una ola lo afirma dibujándolo un pie femenino descalzo baja del ángulo izquierdo el mismo juego desaparecido a la derecha quedan por huellas dos ochos una ola levanta el número 88 otra une los dos guarismos otra más separa los dos corazones que observaba radiguet así que quedan en la arena por un minuto dos corazones una última ola los borra queda por un rato la arena vacía de otra cosa que las olas

un pie masculino con zapato de golf baja por el ángulo derecho se apoya fuertemente en la arena del centro el tacón se hunde profundamente la planta deja por huella una estrella marina la estrella marina se desdobla y queda un cero la huella del tacón es un cero más pequeño con el mismo juego de olas se forma el signo 0° a cada ola se afirma más y más y ninguna puede borrarlo anochece la arena queda como con gis en una pizarra el signo 0° se iluminan intensamente los ceros ya son blancos la pizarra es un cuadro mural escolar ahora el cero grados es ya un sol con su planeta este mucho menos brillante se aclara la vi-

sión no es sólo un planeta con un satélite a este pasa toda la atención en realidad es la luna se define la silueta del hombre de la luna se afirma negro aparece un globo eléctrico con una silueta en papel negro pegada a él aparece la luna close up del hombre de la luna medalla del dante hombre de la luna medalla de cualquiera hombre de la luna sombra humana contra el disco de un reloj hombre de la luna sombra humana girando en el disco de un reloj hombre de la luna medalla de otro cualquiera se hace girar la cámara para verle de frente y es nada más una línea moneda de frente moneda de canto se vuelve a hacer girar la cámara hasta su antigua posición hombre de la luna se ve así que sólo tiene perfil el hombre de la luna bosteza entrecortado interrumpiéndose para frotarse las manos friolento se sopla las manos enguantadas de blanco como de manequí el hombre está en una claraboya muy alta en un muro sin otra ventana o puerta se asoma hacia abajo vista de un planisferio terrestre el hombre baja más el rostro como si algo imantara su atención se precisa la imagen cartográfica es un mapa de norteamérica el hombre se inclina más aún haciéndose pantalla con la mano aparece el plano topográfico de manhattan se borra un poco para convertirse en un órga-

no viril bien definido que se borre a su vez para ser luego una vista panorámica de manhattan el hombre se inclina más y más hasta perder el equilibrio y caer caída del hombre de la luna cuando cae de frente se acelera la caída en cuanto logra ponerse de plano contra el aire es decir de perfil al espectador la línea se sostiene ingrávida en el aire o en el vacío o en lo que sea haciéndose la caída extremadamente lenta cae sin golpe en la torre del woolworth o en la del chrysler mira de prisa el paisaje sin interesarse en él acostumbrado a la vista a vuelo de pájaro de la luna gira el paisaje en redondo le interesa el interior sólo como no tiene sino perfil le es muy fácil hallar acomodo en el elevador este baja tan rápido que las miradas de los pasajeros se quedan arriba vista de la cúpula del woolworth tapizada de ojos vista de los rostros que caen en el elevador todos sin ojos.

ALUSIONES A X

AHORA bien, yo comprendo la inutilidad de este símbolo, demasiado aparente, cinematográfico, al explicar algo más simple que la música. Perdonádmelo.

Y ya terminaré . Pero oídle decir antes, oíd hablar a este perfil numismático, que necesitaba un nombre y llamé amigo vuestro, nombrando, así, una ausencia caída, todavía no ¡ay! demasiado abajo:

A P E I R O N

LO desnudo de nombre moviéndose entre la niebla
del subjuntivo

Me mirase no más si me tocara me quemaría
Ya verbo puro acto sin nadie voz sin mi tu su boca
Ausencia que canta mientras nacen los pájaros y el
cazador se apunta al árbol de la cabeza
Ejercitar la uña en las vidrieras del invierno
A cada patinadora más perfecta la inicial nunca suya
Y apostar y perder día a día la vida
Porque no responde la sombra en el muro de aire de
casi la nada

Al Norte atardecían de ira sus cabellos
Entonces su mano habría nevado al Oriente
Entonces su mirada sonara entre mis dedos
Entonces se llamaría Manhattan que es el único ángel
con sexo

Pero entonces tendría cabellos y manos y ojos y sexo
y esto licúa la lógica de las probabilidades

Y F E C H A :

Luego tenemos, más al Norte aún, la mano de un lago. Los buquecitos quirománticos, regando sus cargas de alcohol contrabandista, se empeñan en trazar, una y otra vez, las mismas líneas de ardua fortuna. De uno de los dedos pende, en descuido notorio, en real rigidez sin gracia, un cordón obscuro, apenas si con el brillo negro del aceite, llamado río. Este cordón se ata a un abanico abierto, nuevo y ya muy gastado, que sopla a todos los vientos su tempestad de ruidos automóviles. En el eje del abanico suceden unos rascacielos "menores de edad". De uno de ellos veo caer a vuestro amigo. Por las varillas se mueven unas cosas que antes, allá en Polonia, o en México, o en Italia, o en todas partes, se llamaban hombres. Aquí tienen un nombre muy largo: los que trabajan en la Ford. En maquinismo voluntario, pero maquinismo también, vuestro amigo se mueve entre ellos. Toma notas, apresuradamente, en unos cuadernitos minúsculos que luego va

almacenado, y que ya son innúmero, para cuando termine la temporada en el infierno.

Como al regreso pondrá buen cuidado de volver el rostro, varias veces, es seguro que llegará solo. Amazónicas eurídice vestidas de slang; hay tantos estanques en Michigan (digamos mil) que dan ganas de vestir las de ofelias. Es el mes de julio y es el clima del séptimo círculo. Miradle derretirse en humo epistolar. Decidle que ya no hay sol en las bardas.

Gilberto OWEN

CERCANIA DE LOPEZ VELARDE

IMAGINO los usos nuevos, delicados, patéticos. Ingeniosamente imprevistos, que el habitante de una isla excluída de la civilización podría dar a los objetos de mi despacho si el mecanismo del naufragio, tan difundido por las novelas de aventuras, tuviese aún, en nuestros días, la eficacia, la convicción o la honradez bastantes para arrojarlos, en resaca oportuna, a los pies de alguna choza o sobre la arena de algún litoral. ¿Qué voluptuoso reclamo de fauno haría gemir sobre la flauta improvisada, por ejemplo, con el cañón de una pluma fuente? ¿O qué misterioso fetiche—de verbo, como el de un Dios, periódico y oculto—adoraría en el recinto de una radiola?

Una de estas recreaciones del universo hace, científicamente, la autoridad imaginaria de los arqueólo-

gos. Otra, transportada al terreno de los vocablos, enriquece la obra de los poetas. Y así es como el juego de la reencarnación de los términos inspira a Ramón Pérez de Ayala, en "Belarmino y Apolonio", la graciosa alteración del idioma de que se anima el español al pasar por la retórica primitiva de su personaje.

No es poco frecuente, en efecto, que una lentitud de la atención en la plática de algún amigo o en la prosodia de algún discurso, nos deje en las manos, recién caídas de la rama del concepto, una frase, una palabra, una sílaba, llenas de sugestivos misterios. De estos hallazgos purísimos, la vida moderna—tan complicada por los tecnicismos usuales—ofrece al espectador un amplio repertorio. Pero sería inútil perseguirlos. Su calidad, su precio, su condición de goce está en la sorpresa; viven del entorpecimiento de la conciencia que los disfruta; se instalan sobre el estupor de la atención, un instante abolida, que los reconoce.

En estos paréntesis de placidez las palabras ya no tienen otro valor que el plástico y gratuito de su volumen, de su sonoridad, de su peso. Gracias al milagro—en que todo arte se goza—los espíritus recobran el uso de esa capacidad de libre disposición de sí mismos de que la cultura los priva. ¡Qué claros y, a veces, qué recargados del sentido barroco del

argumento nos parecen, entonces, los poemas más elípticos de un Góngora o de un Mallarmé! Desentendidos, un minuto siquiera, de los privilegios de la literatura, ¡qué opaca advertimos, al fin, la significación concreta de las cosas.

Mesa, libro, teología, infelicidad . . . Palabras que sólo el uso ha conseguido amoldar a la forma de los objetos que evocan, pero que, en una deliciosa humorada de *enfant terrible*, el descuido de la atención, lógico y vigilante como el del sueño, cambia de sitio, súbitamente, en la casa metódica, de familia burguesa de Franz Hals, con que podríamos comparar nuestro vocabulario.

¿Por qué arbitraria síntesis, que la pereza prolonga, estas cuatro letras de la palabra *mesa* contienen la realidad del mueble en que leo y, apoyada en su imagen, la del otro, ya un poco increíble y esquivo—¿soñado?, ¿visto?, ¿sentido?—en que escribí lo que estoy leyendo. Del uno me sorprende la solidez. Pero del otro recuerdo la línea. De otro más, todavía legendario, exagerando la fantasía con la memoria, me seduce el color. *Mesa*. Pronuncio sus sílabas mentalmente, varias veces, hasta que la repetición—como la velocidad de las ruedas, que hace desaparecer la forma de los radios—me salve del sentido que me representan. Mesa. Libro. Teología.

Infelicidad. No sé ya, en este principio de olvido, si teología es el nombre de una mujer italiana o, por contraste dantesco, si Beatriz es el título de una metafísica facultad. Ignoro si libro es un signo del Zodiaco o un instrumento de tortura. No preciso si el término infelicidad corresponde a un estado del espíritu, al recuerdo de una ciudad conocida en la geografía de un drama de Ibsen o a un modelo de traje de noche. Confesémoslo. ¿No sería casi plausible decir de algunos de los invitados que se presentó a nuestra fiesta vestido de infelicidad? Imaginemos, sin embargo, con risa, la protesta inmediata del redactor de Sociales y Personales. Y, no obstante, ¡cuántas veces el crítico—el mejor de los críticos—imita, en arte, los procedimientos del cronista de sociedad!

El idioma, apreciado en conjunto, desde el punto de vista de la inteligencia, puede compararse, una vez más, con la instalación de una buena comunicación inalámbrica. Mediante una clave convencional, un signo, un escalofrío, una contraseña magnética, un grupo de ondas instala—sobre la pauta del alta voz—el escenario invisible de un ballet ruso, la tribuna de un orador político o el marco, los gritos y los timbrazos enérgicos del réferee, en un combate de box. Pero ¡qué ligera alteración de la graduada ruedecita indicadora basta para hacer estallar dos continentes de sonidos! Un grado más, a la izquierda, derrama-

ría la líquida romanza del tenor en el segundo acto de *Lohengrin* dentro del alarido espeso, sólido, con que un team de "Foot-ball" corea su triunfo en el estadio. Un grado menos, hacia la derecha, desordenando latitudes, adelantándose a Ravel, instalaría a Paul Whitemann y a una pequeña orquesta de jazz sobre la marea hegeliana—tesis, antítesis, síntesis—del océano filosófico de Bach.

HE citado, un momento antes, al *Belarmino* de la novela de Pérez de Ayala. Quiero insistir en él porque me proporciona un ejemplo característico de estas recreaciones poéticas del lenguaje que me interesa revisar y a las cuales, estimada en sus justas proporciones, se parece tanto la aventura retórica de Ramón López Velarde.

Belarmino es un extraño filólogo que dispone del mundo—del "cosmos", según él lo llama—desde el taburete en que su hija le coloca diariamente el diccionario. En su especulación, comprende, sin embargo, que "vivir es conocer y conocer, crear. Es decir, dar un nombre".

"En el cosmos—afirma *Belarmino*—están los nombres de todas las cosas, pero están mal aplicados, porque están aplicados según costumbre me-

cánica y en forma que, lejos de provocar un acto de conocimiento y de creación, favorece la rutina, la ignorancia, la estupidez, la charlatanería gárrula y el discurso vulgar." "En el cosmos están los nombres como aves en jaula, o como seres vivos, pero narcotizados y en sepulcros."

"Belarmino—añade Pérez de Ayala—hallaba una manera de placer místico, un a modo de comunicación directa con lo absoluto cuando rompía los sellos sepulcrales para que se alzasen los vivos enterrados y abría las jaulas para que las aves saliesen volando." Y es así como, por curioso procedimiento de integración—absolutamente respetuoso del sujeto—el filólogo Belarmino, desde su humilde taller de zapatería, llega a sentir como equivalentes, estas dos realidades tan distintas: camello y ministro del gobernante, dromedario y ministro del Señor.

—¡Locura! declararían muchos lectores apresurados, frente al taller de zapatería de Belarmino. Pero, en el fondo, una revolución esencial se incubaba ya al calor de estas meditaciones sedentarias. Una revolución indescriptible que, de poder llevarse a la práctica, daría al traste con instituciones y Gobiernos, con dogmas y con filosofías. Una revolución tanto más veloz cuanto más abstracta y tanto más violenta cuanto que no la dirigirían los generales,

sino los poetas. Y ya se sabe que éstos, desde que Platón los arrojó de su República, están queriendo probar de algún modo sus capacidades de acción.

La primera impresión que produce, a la lectura, una poesía de Ramón López Velarde es precisamente la de haber penetrado, de pronto, en una casa saqueada. Pero, inmediatamente, del desorden visible, las incoherencias mismas van tranquilizando nuestro sentido de la propiedad. Sí, ha habido violencia, pero los saqueadores no se han llevado consigo nada de lo que habían venido a robar. La cortina ha desaparecido de la puerta que protegía, pero no ha desaparecido de la casa: ahora vibra, como una túnica, sobre el busto de una Minerva, estilo Imperio, de 1810. El espejo no ha huído del marco que lo encerraba. Se ha vuelto de espaldas, cara al muro, acaso para no presenciar la escena del robo que nuestra llegada al salón—es decir, nuestra curiosidad en la lectura—ha conseguido evitar.

Habituados a la insensibilidad de los adjetivos elocuentes, los lectores de 1918 nos sentíamos ofendidos, ante los poemas de *La Sangre Devota* y los de *Zozobra*, aun no coleccionados, por algo que era, precisamente, un triunfo de la sensibilidad. Cuando López Velarde, en una espléndida evo-

cación de las aldeas y de los campos atravesados por la cólera revolucionaria, escribe:

**Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de volver las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda. . .**

un extraño malestar, de devoción mística, nos sobrecoge. Y, como toda expresión poética, cuando es realmente acertada, nos parece también misteriosa y difícil como un milagro, buscamos con inquietud los orígenes de una adivinación que, a mi juicio, reside sólo en el juego de estos dos términos: la evocación significativa de la torre y la calidad de la palabra *dignatario* que, aplicada a los fresnos amputados por la metralla y reunida a la *cúpula oronda* del final del verso comenzado, les da, enseguida, una solemnidad y una resignación de sacerdotes cristianos de martirologio.

Otra estrofa de un poema sin título reproduce en *Zozobra*, con vocablos diferentes, esta misma experiencia de transiciones idiomáticas puras. La cito porque se refiere también a imágenes plásticas del culto y a la decorativa tradición visual del catolicismo, que López Velarde reitera:

**Mi corazón leal, se amerita en la sombra.
Es la mitra y la válvula. . . Yo me lo arrancaría**

**para llevarlo en triunfo a conocer el día,
la estola de violetas en los hombros del Alba,
el cingulo morado de los atardeceres,
los astros y el perímetro jovial de las mujeres.**

Salvo el último verso que, de un salto a las estrellas—como en la balada de Bainville—, nos traslada de nuevo, no sin contusiones, a la ironía y a la ternura de la sexualidad, la estrofa toda vive de sus solas resonancias lingüísticas. En efecto, al referirse a su corazón, el poeta se detuvo en esta palabra: “mitra”, de la que el contenido fisiológico le parece menos real que el otro, suntuario, de la mitra de los arzobispos. Por eso ha recordado, en seguida, la “estola” de violetas y el “cingulo de los atardeceres”. Por eso también—mirando el espejo con el espejo y pasando de una metáfora a otra, sin contacto con la realidad—llega a esa refracción de los valores sensibles de la palabra “alba” que puede ser entendida, aquí, en sus dos significados: lo mismo como la túnica blanca de los sacerdotes, que como la claridad cotidiana, ciertamente angustiosa, que precede a la salida del sol.

Esta combinación de religiosidad devota y de poética intrepidez, estas sujeciones a los cánones del dogma y estas rebeldías a los de la gramática se repiten, de un extremo a otro de la obra de López Velarde en forma tal que se implica deliberada. Así

tenemos, en *T o d o* , acaso la composición más perfecta de *Z o z o b r a* , esta declaración:

**En mí late un pontífice
que todo lo posee
y todo lo bendice;
la dolorosa Naturaleza
sus tres reinos ampara
debajo de mi tiara,
y mi papal instinto
se conmueve
con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jacinto.**

Y, páginas adelante, en aquella deliciosa estampa sensual que principia *Te honro en el espanto de una alcoba perdida . . .* , el dístico en que describe a la amante:

**Ya que tu abrigo rojo me otorga una delicia
que es mitad friolenta, mitad cardenalicia . . .**

O, por último, estos versos, sorprendidos en una poesía anterior, de carácter evidentemente juvenil:

**Y una catedral y una campana
mayor que cuando suena, simultánea,
en las avemarías, me da lástima
que no la escuche el Papa.**

**Porque la cristiandad entonces clama
cual si fuese su queja más urgente**

la vibración metálica
y al concurrir ese clamor concéntrico
del bronce en el ánima del ánima
se siente que las aguas
del bautismo nos corren por los huesos
y otra vez nos penetran y nos lavan.

Tratando de descubrir, en la obra de López Velarde, algunos ejemplos de expresiones poéticas desviadas verdaderamente del sentido útil de los vocablos, se tropieza, sin quererlo, con el prestigio más dramático de su influencia: el fervor. ¿Quién se atrevió a decir alguna vez, que forma y fondo eran cosas opuestas?

El fervor, en el lirismo de López Velarde, no está—por fortuna—y ésta es su superioridad específica sobre el *Belarmino* de la novela de Pérez de Ayala, en el juego de azar de las palabras con las imágenes. En este sentido ¿cuántos poetas de hoy —y no exceptúo a muchos de los mejores—pudieran afirmar haber salido, realmente, del período verbal de *Belarmino*?

Hay un estilo de palabras, que López Velarde sintió—que padeció muchas veces—, pero de cuyas estrategias no se satisfizo nunca. Latía en él, si no el pontífice laico con que orgullosamente se compara, sí un apasionado apetito humano que restringió, en su obra, el campo del artista puro, sin que, de tales

limitaciones, su cantidad de poeta pudiera realmente sufrir. Las cualidades que le legó no serán de la misma limpieza y del mismo desinterés que las expresivas que hasta ahora hemos advertido, pero, en cambio, dan la impresión de ser más durables. Y —¿por qué no?—también más valiosas.

PARA entender la poesía de López Velarde, debe partirse de un postulado que no la limita tanto cuanto la sitúa. López Velarde fué siempre, y constantemente, un poeta de la provincia. De la provincia mexicana son, no sólo el acento religioso de sus mejores poemas, sino el calor y la ternura de la ensoñación amorosa, la inculta sustitución del sentido personal por el auténtico en los adjetivos y los sustantivos de que su anécdota se sirve. Pero, por encima de todo, pertenece a la provincia mexicana ese vago estremecimiento del paisaje que no está nunca al margen de sus poesías—como sucede en las de los escritores de la ciudad cuando salen al campo—sino tejido con su materia última, digerido en su sustancia, disuelto por su intimidad.

El significado de la provincia ha sido tan cruelmente modelado por la novela del siglo XIX, que casi resulta peligroso elogiarla, en nuestros días, co-

mo un remedio de lentitud a la velocidad de que nos hallamos enfermos. Y, sin embargo, es preciso reconocer que, a pesar de sus intrigas familiares y de sus antipatías de campanario—o acaso por coincidencia con la actitud moral que estas mismas debilidades suponen—la provincia ha sido, siempre a partir del Romanticismo, la gran proveedora de nuestros poetas. Este fenómeno, que no sabríamos limitar a México, no es tampoco característico de la América española, ni, en última instancia, complementario de la psicología racial hispánica que ha defendido siempre, en punto a escuelas líricas, una devota subordinación y concordia con el paisaje. Francia, tan disciplinada al yugo de la capital, no expresa, en las reputaciones que París autoriza, sino la consagración artística de los esfuerzos que las provincias le muestran. Veinte siglos antes, en la Roma de Augusto ¿qué otro encanto traía, a la corte del Emperador, el poeta de las *Geórgicas*?

La delicadeza escrupulosa que Ramón López Velarde demostró dentro del artificio, ha sorprendido a muchos de sus comentaristas y les ha hecho dudar, erróneamente, de la calidad regional de su estética. Comprueba una equivocada interpretación de lo que es la provincia el creer que su simplicidad esté más alejada del artificio que la complicación de nuestras ciudades. Quien lo dude, debe reflexionar un ins-

tante acerca de todas las violencias que la sensibilidad del siglo XVIII tuvo que hacerse a sí misma para llegar, en una refinada decadencia, a percibir la naturalidad de Rousseau.

Placen a la vida mecánica de la urbe la simplificación de la elegancia y el concepto, cada vez más desnudo, del individuo. Si esta monotonía del mayor número no se formase, la coexistencia de cinco millones de habitantes en Berlín o de siete millones en Londres ocasionaría a cada minuto una colisión inmoderada de épocas y, en Nueva York, una verdadera lucha de razas. El sentido de la policía—y, en cierto modo, el de la civilización—exigen siempre el sacrificio de algunos de nuestros valores originales. De estos, por desgracia, el lirismo no es el más lento en desaparecer.

Cuadra al contrario al demorado ritmo en que la vida de provincia se desarrolla, una abundancia de lentitud, indispensable al florecimiento de las manías. Por eso la mitología democrática, es decir, la novela burguesa de Dickens o de Balzac, prefiere instalarse sobre el escenario de la provincia. Y, cuando un Padre Goriot o un Oliverio Twist surgen en un rincón de la urbe, escogen alguno de esos barrios herméticos en que la limitación de los caracteres evoca, dentro de las grandes

ciudades, la tensión individual de los odios y las antipatías de las pequeñas aldeas.

Hemos oído hablar, no hace mucho tiempo, a un ingenio extraordinariamente sutil, de la deshumanización del arte. ¿Qué había en el fondo de esta expresión? ¿Se trataba, acaso, de un hastío del hombre por el hombre? ¿Era el principio de una terrible ingratitud de la criatura para con el creador?

Tanto se ha dicho ya en torno a esta doctrina, tanto se calla, que, de las reflexiones más erróneas de quienes la comentan, podemos desprender esta interpretación: El arte, como fruto del nuevo tipo de colaboración social que la ciudad representa, exige de cada obra un mínimo de humanidad, o, lo que es lo mismo, un *mínimum* de discrepancias vitales, dentro de un *s t a n d a r d* de similitud superior. Concebida en tales términos, la sugestión de Ortega y Gasset coincide con la doctrina moral de un Boileau y se expresa merced al gran ejemplo clásico con que la época de un Luis XIV la ilustra.

¿Qué es, en efecto, un clásico—ha dicho alguna vez André Gide—sino un escritor modesto? ¿Y qué debe entenderse por modestia, en materia artística, sino esta prudencia de lo personal y esta no exhibición de lo humano de cada quien, que nos pondría en condiciones de ignorarlo todo acerca de la vida

de Racine o de Descartes, si no hubiesen estado allí los biógrafos que la reseñan?

El caso de la edad clásica que inspira esta interpretación misma de la modestia en literatura indica hasta qué punto una al menos de las actividades superiores del arte es incompatible con el desarrollo de la timidez. Me refiero, concretamente, a la poesía lírica.

Si apartamos por un momento los hallazgos de algunos poemas de La Fontaine—y, especialmente, del Adonis—¡qué pobre en realizaciones líricas se nos presenta el siglo de Pascal y de Madame de la Fayette, tan rico, en cambio, en máximas morales, en novelas psicológicas y en comedias de caracteres. Perseguida del escritor, la humanidad se refugia en el argumento, por la misma razón por la que, ahuyentándola del anécdota, la encubrimos con la sensibilidad.

Pero ocurre que el lirismo requiere precisamente, para su éxito, un “desarrollo monstruoso del yo”; es decir, un apogeo de las condiciones circunstanciales del artista que no puede divorciarse de cierta individual exhibición del hombre. De aquí el concepto de la poesía de circunstancia.

Tal apogeo del hombre, no siempre contenido por los escrúpulos del artista, es idéntico al que traiciona, en determinados retratos de provincia, el

rebuscamiento torpe, pero personal—y, digámoslo de una vez—absolutamente lírico, del problemático elegante de la población. Ahora bien, lo que el hombre de mundo exige—y ha exigido siempre—en sobriedad y en impersonalidad de adornos a su semejante, es lo que el crítico de gusto pide, con insistencia, al buen escritor. Y, en esta discreción de las maneras, coinciden lo mismo el *h o n n e t e h o m m e* para cuya delicada aprobación componía Moliere el Alces-tes de *L e M i s a n t h r o p e*, que el “varón discreto” que inspiraba a Gracián el fino continente ideológico de sus Tratados.

Sucede, por desgracia, que el público formado exclusivamente por estas asambleas de *h o n n e t e s g e n s* y estos cenáculos de *d i s c r e t o s* no es nunca el más apropiado para juzgar del ímpetu o de la cantidad de una producción lírica. Por esto se explican muchas aberraciones del gusto. Y así se llega a perdonar la crueldad de aquel *p a r t e r r e* de reyes que, hace aproximadamente un siglo, en un teatro de Viena, pudo preferir—por lealtad misma con su cultura—la gracia civilizada de una ópera de Rossini a la sublime y solitaria aspereza del júbilo en la *N o v e n a S i n f o n í a*.

La manera en que afirmo que la provincia contribuye a la poesía no es añadiéndole obscuridad impersonal, sino acentuándole personales particulari-

dades. Siento, por otra parte, que esta contribución no haya sido percibida frecuentemente por conducto de la pereza, que es una capacidad de la delicia, sino por el de la lentitud, que representa una incapacidad de la rapidez. Y, cuando clasifico a Ramón López Velarde entre los poetas de la provincia, no entiendo restringirle ninguna especie de méritos. La universalidad de una obra no está forzosamente proporcionada al cosmopolitismo de su escenario normal, ni corre parejas con las dimensiones de la aspiración de su autor. *Ouvert la Nuit*, de Paul Morand, es más genuinamente francés y, en el fondo, más restringido—a pesar de la ubicuidad europea de sus personajes—que inglés *El Artista Adolescente*, de Joyce, que no juega con latitudes de carta geográfica, ni busca otra amplitud que la de su sinceridad.

Quienes, al sentido provinciano que encuentro en la obra de López Velarde, oponen el atrevimiento de su insumisión para la poesía post-simbolista no me han entendido, puesto que lo provinciano de la actitud que señalo en él no reside en la timidez—más frecuente en las grandes ciudades que en las pequeñas aldeas—, sino en la audacia. Un hombre de la ciudad no necesita dar voces especialmente violentas para seducir la atención de su público. Con detenerse unos minutos, en un momento dado, en el cruce de

dos avenidas congestionadas por el tráfico, habrá violado tantos complicados mecanismos de la sociabilidad que esta sola lentitud tomará, casi, las proporciones de una verdadera rebeldía. En cambio, en provincia, ¡qué sucesión de delirios ha de fingir el hombre de talento para que los parientes de su familia—por el solo hecho de haberle visto nacer—no lo desprecien indefinidamente!

De aquí, en el inteligente de la provincia, una falta de medida, aun en el acierto, que lo separa en seguida del inteligente de la ciudad. Por esta falta, de cuyo margen se enriquecen las incertidumbres del gusto, se deslizan—como por un cauce propio—los caudales de un inconfundible lirismo. Así se justifica en López Velarde el sistemático esfuerzo de sustituir por el adjetivo grave, certero casi siempre, el esdrújulo, ampuloso y más o menos indefinido. Donde alguno podía decir: *u n i v e r s a l*, apunta él, pintorescamente, *e c u m é n i c o*. Y donde otro escribiría: *u n n i ñ o*, él ve, inmediatamente, *u n p á r v u l o*. Muchos, temerosos de una alusión demasiado indiscreta, no nos atreveríamos, al hablar de nosotros mismos, a afirmar, con el desenfado con que él lo hace: *m i p e r s o n a*. Mas él se expresa así, por la misma razón que obliga a los Brummels de una provincia a instalarse, todos los días, dentro de la solemnidad aparatosa del chaqué. Y lo curioso

es que su admirable intuición poética no naufrague en estas faltas de tacto que, gracias a las evocaciones completas en que las descubrimos, no resultan jamás verdaderas faltas de gusto.

Gocemos, en efecto, del "párvulo" de que antes, desprendido él de la atmósfera del poema en que lo sorprendimos, nos habíamos apresurado a sonreír. El poeta, al referir el retorno maléfico al hogar destruido por la batalla, insinúa, entre las ruinas, un delicado trozo de paisaje rural, plagado deliberadamente de giros en desuso y de vocablos envejecidos:

**Las golondrinas nuevas, renovando
con sus noveles picos alfareros
los nidos tempraneros;
bajo el ópalo insigne
de los atardeceres monacales,
el lloro de recientes recentales
por la ubérrima ubre prohibida
de la vaca rumiante y faraónica
que al párvulo intimida. . .**

¡Qué bien se explica aquí insertada después de la estampa escolar de la vaca *f a r a ó n i c a*, esa visión del pequeño *p á r v u l o* intimidado, que, antes, nos parecía una mera pedantería de colegial!

NO tengo a mano—y lo deploro—las excelentes páginas que José Gorostiza leyó acerca de la obra de Ramón López Velarde en una de las conferencias organizadas por la Biblioteca “Cervantes”, de México, en 1924. No obstante, si la memoria no me traiciona, creo poder afirmar que ya en ellas se proponía cierto aspecto del provincialismo de su poesía como un recato y una ternura del sentimiento dentro del panorama de la edificación nacional. El comentario a esta parte del lirismo de López Velarde me llevaría por lo pronto a sitios que no quiero tocar de paso; que no me resigno tampoco a dejar para el convenio precario de una alusión. El problema del arte mexicano se encuentra ligado con dificultades técnicas, históricas y políticas demasiado complejas para creerlo resuelto por una simple buena intención de nuestro patriotismo. . . . No deja de ser curioso, sin embargo, el hecho de que “LA SUAVE PATRIA” sea precisamente el poema en que López Velarde, al querer superar las fronteras de su regionalismo—de su comprensión deliciosamente parcial de las cosas—, se haya visto precisado también a disminuir el hermetismo patético de su expresión. Comparadas con TODO, con TIERRA MOJADA, con MI CORAZON SE AMERITA. . . , con HOY COMO NUNCA. . . , los versos de LA SUAVE PATRIA dan la impresión de una renuncia deliberada

a los modos esquemáticos de pensar que la poesía de ZOZOBRA había llevado hasta la desnudez despojada y despejada del Algebra. No quiero decir con estas reticencias que LA SUAVE PATRIA implique un decaimiento del poeta, sino un propósito de vulgarización en sus procedimientos, el deseo de vestirse con una cultura. . . Los hallazgos felices abundan todavía. Citaré algunos, que están ya en todas las bocas y que, a pesar de ello, no han perdido aún su sabor esencial y fragante:

El relámpago verde de los loros.

**En calles como espejos, se vacía
el santo olor de la panadería.**

**Oigo lo que se fué, lo que aún no toco
y la hora actual con su vientre de coco.**

Desde el vergel de tu peinado denso. . .

**Como la sota moza, Patria mía,
en piso de metal vives al día. (*)**

Cito muchos. Y considero que son todavía más numerosos que los citados los que el temor de parecer prolijo ne me autoriza a añadir. Pero, a cambio de estas sorpresas de estas *iluminaciones*,

(*) Sería interesante hacer notar hasta qué punto se anticipó en las conquistas de cierta poesía española, rica en imágenes—como la de Federico García Lorca—, esta manera de la sensibilidad de López Velarde para lo plástico.

¡cuántas lentitudes y cuántas indecisiones de estilo que las estrofas de ZOZOBRA no contenían!

Por ejemplo:

**Suave Patria, te amo no cual mito
sino por tu verdad de pan bendito.**

Inaccesible al deshonor, floreces . . .

**No como a César el rubor patricio
te cubre el rostro en medio del suplicio.**

El alma, equilibrista chuparroso . . .

Cada uno de estos renglones encierra el eco de un vicio, la torpeza de un aprendizaje, el reflejo de una retórica extraña. El segundo parece de un discípulo de Quintana. El tercero recuerda la fraseología académica de Santos Chocano. El último evoca las peores imitaciones sentimentales de Gutiérrez Nájera. En los más graves errores cometidos por López Velarde antes de LA SUAVE PATRIA había, en cambio, tales acentos de integridad personal, de mundo poético aparte, que no me es posible elogiar esta poesía suya, demasiado célebre, sino como un magnífico ensayo de transición. De transición hacia mayor popularidad . . . Pero no hacia mayor temperancia.

Lo peor que puede ocurrir a ciertos ángeles es que un profesor de gramática los enseñe a leer y a escribir. Lo más grave que puede ocurrir a ciertos poetas es perder sus límites, hacer más abundante su léxico, cambiar su profundidad por una promesa—casi siempre ficticia—de mayor extensión. No sé por qué imagino que Ramón López Velarde se hallaba, cuando la muerte lo arrebató de nuestro lado, en trance de este peligro. Por una parte su mundo—de formas artificiales y herméticas—necesitaba, como el de todo gran poeta, de una sustitución del Diccionario de la Real Academia por el tratado del "cosmos", de Belarmino. (Hay metáforas, en efecto, que sólo a través de otras metáforas se pueden comprender.) Pero, desde otro punto de vista, el contacto con una cultura al alcance de todos, eso que José Bergamín ha llamado con tanta exactitud la *deca-*
dencia del analfabetismo, le inducía a traducir los decretos de su reino alucinado al lenguaje de todos los días. Y esta actitud, que supone una desconfianza de la magia, afirma siempre una abdicación.

“**T**ODA el agua del mar no bastaría a lavar de nuestra obra una sola mancha de sangre intelectual”, escribió en una página luminosa, la pluma de uno de los más crueles maestros de la sensibilidad contemporánea. Frente al espectáculo de la poesía de López Velarde, repito esta frase de Isidoro Ducasse y comprendo que encierra, sin quererlo, la oración fúnebre de un gran poeta.

Jaime TORRES BODET

PARTIDA EN VEINTICUATRO OCTAVAS

I

***D**ISPARIDAD del tanto en la quiniela
se iguala con los metros del rebote
canto de piedra, el muro desnivela
carretero chasquido con su azote,
la desusada cátedra revela
al partido de Góngora y Argote;
juego que pone azares en la cesta
bola que pierde o gana, pero apuesta.*

*Pasos de cuerda floja en el alambre
rojo, azul, amarillo, anaranjado
se devana en ovillos el estambre
concluído en verde, en índigo y morado,*

*metamórfosis pobre del enjambre
espejo en lanas male reflejado,
por alcanzar la octava sin pedales
hay tornasol de cola en pavos reales.*

II

POR la puerta central la jaula abierta
del ave gris que atada está en lo oscuro
el canto ronco, la vereda incierta
del ala sacudida hacia el futuro
que la lleva mejor que viva, muerta
al vuelo que es hastiado de inseguro.
Ya la ciudad vestida de morado
festeja su dolor crucificado.

*Un convoy que es tan largo como espera
del momento de luz desconocido
que quizá como bálsamo influyera
a remendar su impulso descosido
haciéndolo alto ondear como bandera
y después a media - asta envejecido,
mientras archiva triste en su bargeño
la subconciencia de uno y otro sueño.*

*Al lórrido compás en ritmo, aceros
dan el motivo de armonías lejanas
que se olvidan, iguales aguaceros
oídos tardes, noches y mañanas.
En un cuadrado abierto a los luceros
con los forros de brillo, las ventanas
son ábaco de luz que velozmente
quiere alcanzar al sol en occidente.*

*Por la mañana que despunta verde
adornada con fronda de laureles,
pompas nativas del que nunca pierde
(pues al veneno lo difama en mieles
y no hay derrota alguna, que recuerde,
en ojos negros y en besar claveles),
moza limpia que al sol lava su cara,
con todos coquetea Guadalajara.*

*Tú en el espino, que el jardín hermana
con el líder de plumas y de pelos. . .
ya el ruido se me sube a la ventana
por las cejas en pausa de los cielos
que gotean buena suerte a la mañana
barriendo los balcones con revuelos,
despierto proponiéndole al archivo
una oración al ángel, otra al chivo.*

*Multitud que piadosa curiosear
en monumentos de comedia, el drama
sin saber si se asusta o se recrea
con la mística sangre de la trama;
siete veces levanta la marea
y otras siete su público derrama,
plazas con vocación municipales
barridas por burguesas espirales.*

*Virgen la triangular, cara trigueña,
por cargarse de joyas deja al niño
hijo de la paloma hecha cigüeña
y pregonar, retablos de su aliño,
sonrisa de milagros halagüeña;
claustros invade en provincial cariño
levantando la fe de su terruño
si frágil la muñeca, fuerte el puño.*

*Arcos de piedra, hileras en redondo
incrustadas de gayos alfajores,
por frente un árbol, malaquita el fondo
vainas suspende en el mantón de flores,
sátiro de su sombra, que del hondo
follaje de su pecho, a los pintores
les grita que retraten su desnudo,
si es hembra suave, macho si membrudo,*

*y en la raíz cuadrada de portales
un arco iris su prisma de arlequines
desgrana con frescura de frutales
su líquido vidriar de colorines;
en fundición topacios y corales
pentagraman los mínimos balines,
abolido el problema por resuelto,
del absurdo sexual, híbrido injerto.*

*Destilado en las zarpas de las ramas
sus racimos de azul desangra el cielo,
una si y una no, jugando damas,
luego de dos en dos tendiendo el vuelo,
para bajar después hasta las camas
que con la colcha en flor extiende el suelo.
¿Quién no, en sus brazos en agraz quisiera
ver llorarle de amor la primavera?*

*Angulo de visión que maravilla
recodo pétreo, a la ampliación benigno
del gigante con alma tan sencilla
que su hombro, trono grávido del Signo,
apologó en pleonismo de semilla
árbol frondoso, con su sombra digno
de ser santuario y ser su tronco puente,
sendero vegetal de la corriente.*

*Fondo de agua la turbia paradoja
llama al azul donde el azul se acaba,
jardín donde la flora se deshoja
en un me quiere, mucho, poco, nada,
cuando fauna de rifas, sola aloja
la lotería animal en mascarada,
el pez se yergue, el mono se heraldaiza
y un pájaro, el maizal, lorna ceniza.*

*Anfora, tierra hueca de ornamento,
fruta que lleva en las semillas plata,
música pone en su resquicio el viento
que da al agua de olor su serenata.
Flores, aves, palmeras, diez por ciento
de venados, que adorna y los retrata;
tanto va de las fuentes al combate
que al fin se muere riendo el tepalcate.*

*Oasis escondido de la urraca;
fleco en enredadera, armas papales,
grita su aroma en la pantalla opaca
de una sombra sonora de equipales
hacia el ángulo fresco en que se aplaca
la sed, calle asoleada de arrabales,
con la liquidación hecha balance,
fruta en cuentas, comparsa de romance.*

III

LA noche que en la negra semiesfera
cuarteaduras de luz fingen los rayos,
en bóveda agrietada, su gotera
puso fresco anticipo de los mayos,
abono de la fértil regadera
que vertía en el cemento sus ensayos;
borrándose en la huella del relato
la parábola amable del ingrato.

Musgo en piedra su pecho se adivina
bajo el vestido, prieta telaraña
que espolea la inquietud, mientras conmina
severidad, aquel pudor que empaña
el brillo alegre, la ebriedad divina
más por la juventud que de champaña.
Y cerrando los ojos al deseo
olvida su fracaso en el mareo.

Por más bruñido el cuerpo que parece
el anca de un delfín en porcelana,
la etiqueta que en síntesis se mece,
genio que en vaso cautivado allana
la queja discontinua que se ofrece
en dos puntos suspensos de avellana,

*aroma que persiste y que macera
de invitación al baile la cadera.*

*Dolor que solo en íntimo se llora
y azota en el cristal como falena,
al tiempo en que la tarde se desdora
renacen los luceros de la pena,
sombra que en cuatro muros se decora
retorcida al cuadrado, hasta que llena
toda de propia compasión, se lanza
al hombro acongojado, en destemplanza.*

*¿Por qué el recuerdo, vértigo en pecado
vuelve a añorar el arrepentimiento,
por qué puesto en rodillas he rezado
el cometer en friso aquel momento?
Si en contabilidad ya mi pasado
cruzó por la aventura sin descuento
¡qué gran temblor hubo en los ojos llenos
cuando creyó esperar menos y menos!*

*¿Por qué, si ya en el ánimo tranquilo
se anunciaban las páginas del verde?
Llevé mi corazón cargado en vilo
a la frontera en que la paz se pierde,
si ya en mis nervios se iniciaba el tilo*

*que acaso en mis sentidos no concuerde
con el símbolo, fuego de dos soles,
que no logran calmar los caracoles.*

IV

*ALREDEDOR de huertos florecido. . .
grare fresco de aljibe y de granado,
las bíblicas higueras han parido
y el suelo de semilla está preñado,
único estéril el aparecido
por castigo de Dios crucificado,
ya es tiempo que inconforme con su anemia
escupa la canción de la blasfemia.*

*En la visera de la luz incierta
mortecino el capítulo se apaga,
vuelve la caravana a la desierta
ruta quebrada, quince al treinta en paga,
laguna más dormida que despierta*

Enrique Asúnsolo

*donde en barca de remos se naufraga.
La cara, busto en sal, a daga y loma
nos corta la canción en punto y coma;*

Enrique ASUNSOLO

Agosto-Septiembre de 1930

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

Mi entrañable y llorado amigo Angel Sánchez Rivero dejó al morir, en multitud de cuadernillos repletos de diminuta y apretada letra, una gran cantidad de consideraciones—a manera de diario—acerca de aquellos temas que durante el día habían salido a su encuentro. Temas políticos, artísticos, filosóficos. . . Felices atisbos de un rico orbe mental, malogrado.

La Revista de Occidente, en su número de octubre de 1930, ha comenzado a publicar algunos de estos apuntes mejor perfilados, que la escritora italiana Angela Mariutti—viuda de Sánchez Rivero—y el autor de estas líneas, fueron seleccionando. He querido que también Contemporáneos participase de tan excepcional herencia—totalmente inédita—y, con anuencia de la Sra. Mariutti, entresaco para la querida revista mexicana las notas siguientes, de cierta homogeneidad dentro de la varia profusión de observaciones que nutren los citados cuadernillos.—JARNÉS.

A

LA MAESTA DE DUCCIO

Siena, 26 Mayo 1926

ES la tercera vez que la veo. Me ha producido más impresión que nunca. La *Maestà* por sí sola es bastante para revelar todos los recursos de la personalidad del Duccio. En sus reducidas dimensiones tiene tanta significación artística como el techo de la Sixtina, la Capilla de la Arena de Padua o las estancias de Rafael. Es un monumento esencial en la historia de la pintura.

Duccio aparece en esta obra con un juego de recursos comparables a los del Giotto en sus mejores momentos. Los sieneses posteriores, en vez de enriquecer este riquísimo tesoro de motivos pictóricos, se empobrecen y se esquematizan en una estilización mística decorativa. La mayoría de las obras que hay en la Academia producen fastidio por la flaqueza exquisita de sus valores plásticos. El estilo del Duccio, en cambio, es tan poderoso y audaz como el del Giotto. En lo único que éste le gana, indudablemente, es en la dramatización monumental de los episo-

dios. El Giotto dispone las escenas con una sencillez decisiva y casi esquemática. Reduce sus elementos al mínimo y los articula con claridad y significación evidentes. Concentra en un gesto, en la relación de dos figuras, toda la tensión de una escena dramática. Su genio es ingenioso, constructivo, intelectual. Con él la pintura florentina se define con todo el rigor de la estructura lógica que le ha de asegurar el triunfo en la formación de la pintura europea. El arte para el Giotto es la resolución estricta de un problema a la vez plástico y expresivo, de tal suerte que ambos elementos sean facetas inseparables de una realidad creativa inescindible. La palabra que el Giotto introduce en el arte se llama *n e c e s i d a d*. Una decoración bizantina puede repetir indefinidamente un elemento, una escena del Giotto está dispuesta de tal suerte que sería imposible quitar en ella un personaje, modificar una postura, alterar el ensamblaje de las masas. El arte no es para el Giotto un adorno cuyos primores multiplica complacida la imaginación ingeniosa del artista, niño sublime que se divierte en el juego de las gracias estéticas. Es una intervención severa, inflexible, del espíritu en el caos de las intuiciones para imponerles una selección coherente que satisfaga la lógica del contenido y contente las exigencias contemplativas. Los sucesores del Giotto olvidaron este principio: *q u e u n*

estilo es una necesidad, y se perdieron en la interpretación del espacio profundo. En Simone Martini, la disposición de la escena resulta desembarazada. El palio y hasta el sillón en que está sentada la Virgen contribuye admirablemente a articular el grupo.

B

Mayo 1926

LA Maestá de Simone Martini en el Palazzo Público de Siena revela unas intenciones monumentales que nunca preocuparon al Duccio. La Madonna es una figura poderosa envuelta en ropajes de pliegues sencillos. El mismo tipo de los rostros ha evolucionado; en vez de la belleza menuda de línea de almendra, Simone Martini descubre una belleza severa, de perfil casi griego. Duccio matiza las expresiones con una inquietud de ingenioso. Simone Martini prefiere una impassibilidad estática. Las expresiones del Duccio tienen siempre una significación psicológica como estados de ánimo momentáneos. Simone Martini oculta los movimientos fugitivos del ánimo. Sus personajes viven en una región in-

accesible, de ensueño místico, en la cual no baten las olas de las pasiones consubstanciales. (Esta generalización acaso sea un poco exagerada. De todos modos, el Duccio se complace en el matiz psicológico más que Martini.) Los pliegues del ropaje de la Madonna en la Maestá de Simone Martini se desenvuelven en forma de curva gótica. Son naturales, sencillos y rítmicos sin estilización. Los dos ángeles que presentan la ofrenda a la Madonna, tienen una fuerza de volumen que desconcierta en una pintura sienesa. La grandiosidad, la sencillez y las robustas cualidades plásticas de esta pintura hacen sospechar una influencia del estilo del Giotto. Para mí es segura. La composición presenta un encaje, una amplitud y una coherencia que a mi entender están ausentes en la Maestá de Duccio. Es también mucho más clara la acumulación de los detalles. Tuvo que venir Masaccio a restaurar el imperio instituido por el hijo de Bondone. Los cuatrocentistas, a su vez, volvieron a extraviarse en la curiosidad de las realidades nimias y la generación del 500 (Leonardo, Rafael, Miguel Angel), tuvo que restablecer el dominio del principio. Toda la historia del arte europeo se puede contraer en torno al juego de estas dos maneras de concebir la obra: como necesidad de selección o como acumulación divertida, como anécdota.

EL cuadro de Guidirorcio Togliani no es sólo interesante por el *costume*, como dice la guía del "Touring", sino también por otras diversas circunstancias. En primer lugar es un retrato formidable; fuerte de individualidad física y psicológica, rico de pigmento, dibujado con una línea exacta y simplificada. Y si se tiene en cuenta que este retrato fue pintado en 1328 la maravilla tiene que ser grande. Yo no recuerdo ni en Giotto ni en su escuela, nada que remotamente pueda parangonársele. Los retratos giottescos del Dante son de una simplificación que resulta esquemática junto a la manera brutal con que ha cogido Simone Martini un parecido y un carácter. Después tenemos un caballo muy respetable. La línea del frontal a la cola tiene garbo clásico. Las patas, lo único que se ve de la bestia, están admirablemente dibujadas. El volumen del cuerpo debajo de las gualdrapas es rotundo. Claro que, además, estas gualdrapas y el traje del caballero tienen, según la indicación de la guía, un valor grandísimo para la indumentaria. Pero aparte de este valor accesorio son un trozo admirable de pintura.

En fin, las dos manos del gigante son verdaderamente estupendas. Unas manos que aprietan con toda su energía; creo que ni el mismo Giotto ha pintado unas manos semejantes. Aquí no hay ni utilizaciones ni esquemas. Estas dos manos son sencillamente un instrumento de carne (calidad del color) que agarra, eficacia realista y expresiva del dibujo. El campamento es un trozo de interés enorme. En cambio, es muy débil la calidad cúbica de las dos ciudades.

D

LA ASUNTA DE TIZIANO

PASA por la pieza capital de Tiziano. En otro tiempo se encontraba en la Academia y, según parece, era el foco más potente de todas las admiraciones. Ruskin, el apasionado, indica con despecho que los visitantes no tenían atención más que para este cuadro. Ahora ha vuelto a la iglesia Dei Grari para la cual fué pintada. En el fondo del ábside rosa, sostenida por su magnífico encuadramiento de piedra gris con ornamentos dorados, la Asunta nos da el ejemplo más brillante de lo que puede ser un cuadro de altar.

Es el gran cuadro de altar como podría concebirlo la gran pintura italiana del alto renacimiento. Dimensiones ingentes, equilibradas proporciones, composición compacta y libre. Un solo cuadro podría recordarse al lado de éste: la Madonna de San Sixto, de Rafael. La obra de Rafael es seguramente anterior a la de Tiziano y éste la ha tenido muy en cuenta, modificando, naturalmente, la composición según la exigencia del tema.

El mayor acierto de Tiziano es la guirnalda de ángeles y nubes sobre la cual parece estar la Madonna como sobre un columpio. Esta guirnalda le ha dado motivo para desplegar todas las gracias de su estilo superficial y brillante. La luz juega en contrastes y gradaciones exquisitas sobre las carnes cálidas de los putti. Las sombras se condensan en profundidades saturadas de color. Y por encima de la guirnalda revienta la gloria, áurea incandescencia en la cual ven desvanecerse cabecitas de putti devoradas por la luz. Gracia infantil de los cuerpecillos desnudos, gracia femenina de los ángeles más crecidos que asoman por el extremo de guirnalda a la derecha. La luz y el color son como una caricia sutil que resbala sobre estas encantadoras criaturas.

E

TIZIANO, PALMA, TINTORETTO

Venecia 1925

LA Asunta de Tiziano es muy inferior a la Santa Bárbara de Palma en Santa María Formosa. La figura de Palma tiene líneas grandiosas y movidas: la Virgen de Tiziano es una jamona de temperamento, tripuda y basta. Tiziano es incapaz de verdadero refinamiento. La Santa Bárbara de Palma es una de las creaciones más fuertes del Renacimiento. La cabeza es magnífica, la actitud y el gesto son lo único que puede poner Venecia al lado del Coleone. Tiene un vuelo de líneas maravilloso. Aun en este sentido puede Palma competir con los más grandes maestros. La línea en Tiziano siempre es insignificante. Se comprende que el retrato de Palma en el Palacio de Liria haya pasado por un Rafael. Palma tiene el sentido decorativo de la línea.

Otra comparación de Tiziano: la Deposición que dejó sin terminar y la del Tintoretto. ¡Qué trabajosa, pobre y artificial la de Tiziano! ¡Qué espontánea, qué compacta y dramática la de Tintoretto! La de Tiziano parece haberse formado en un cálculo complica-

do, la de Tintoretto ha nacido en el ímpetu de una inspiración grandiosa. Toda la escena es un bloque compacto trabado por el contraste. Los distintos elementos resultan perfectamente claros. Sería largo detallar esta composición.

Al lado de esta composición en bloque hay en la Academia otra de tipo distinto, también maravillosa (Madonna Santi e Devoti). Fuera de Miguel Angel, sólo Tintoretto tiene esta decisión y esta fuerza. La composición está articulada en tres grupos rítmicos. Al lado de esto, Veronés parece un amable ornamentador.

F

LA MADONNA PESARO, LA SANTA CONVERSAZIONE DE PALMA EN LA ACADEMIA Y CORREGGIO

Venecia, 25 Octubre 1925

EN la obra de Tiziano el lienzo conocido con el nombre de la Madonna Pesaro presenta un sistema de composición particular, enormemente distin-

to de los otros cuadros del maestro de Cadore. Todo el que tenga una idea de los principios según los cuales el barroquismo gustaba disponer las escenas, se encontrará sorprendido al encontrar aquí el apunte y esbozo de esos principios. Tres de los personajes principales, la Virgen, San Marcos y uno de los Pesaro están decididamente dispuestos conforme una diagonal que atraviesa sus cabezas. La bandera roja, que otro de la familia levanta, se inclina en otra diagonal contrapuesta que parece resonar en los pliegues de magnífico manto rojo, sobre la figura del patricio, en el ángulo inferior izquierdo del cuadro y, en la cima del cuadro, el angelito visto por detrás en escorzo y la cruz que sostiene y parece imponer desde arriba el sistema esencial de la misma estructura.

Además de la contraposición de diagonales aparecen por el cuadro otras interpretaciones de la figura que son también características del estilo barroco. La Virgen, sobre todo, es típica en este sentido. Toda ella se presenta en escorzo. El pintor ha evitado ofrecer por ninguna parte una silueta precisa.

La cabeza inclinada hacia el orante es vista por el espectador desde abajo y en oposición de unos tres cuartos. El cuerpo forma una masa confusa en que deliberadamente se oculta la estructura anatómica para dejar solamente la impresión de un aspecto creado por la perspectiva. Lo mismo puede decirse de San

Marcos. La cabeza mirando hacia abajo e inclinada en sentido inverso a la Virgen con la consiguiente exageración de la calva, y el cuerpo cubierto por masas de ropajes que destruyen todo lineamiento anatómico; un juego de escorzos por el cual la figura queda convertida también en masa. Finalmente en el fraile a la derecha el escorzo continuo que va desde su mano izquierda hasta la cabeza perdida en un movimiento hacia el interior del cuadro. En este cuadro Tiziano parece haber abierto la dirección del nuevo estilo que iba a dominar en la pintura europea hasta las postrimerías del siglo XVIII. Algo de esto le atribuye Burdehart en el *Cicerone* después de declarar inanalizable la belleza del cuadro. Lo malo es que el mismo Tiziano no parece haberse dado cuenta de las tierras desconocidas a donde por este camino podría llegarse. El admirable descubrimiento lo deja completamente frío y, en cuadros posteriores, lo vemos volver a la disposición clásica con sus figuras dispuestas según la superficie del cuadro, y con perfecta claridad en la silueta y en la estructura. El entusiasmo del descubridor que lleva en otro al exclusivismo y a la intensificación apasionada de lo descubierto, no turba el temperamento de Tiziano que continúa practicando cuando mejor le parece las maneras tradicionales. La Madonna Pesaro es de 1526; trece años después Tiziano acaba de pintar otro cua-

dro religioso no menos célebre, de enormes dimensiones también: Presentación de la Virgen al Templo que se halla en la Academia. Tiziano ha perdido aquí por completo la memoria del maravilloso descubrimiento con que nos había desconcertado en el lienzo de *I Fari*. La presentación está compuesta en un riguroso sistema de bajo relieve clásico. Los grupos forman masa compacta dispuesta en un plano paralelo a la superficie del cuadro. Las figuras tienen silueta precisa y estructura bien diferenciada. Perpendiculares y verticales son las líneas dominantes. Es difícil imaginar un cuadro de más rigurosa estructura clásica. Ninguno se presta más fácilmente a la transcripción en bajo relieve de estilo romano. Resultaría, pues, que Tiziano, en un momento dado de su evolución artística, había descubierto genialmente el principio de una visión pictórica desconocida antes y que, ciego para percibir el alcance de tal hallazgo, había vuelto trece años después al rigor más extremo de los principios contrarios, principios cuyo descubrimiento le pertenecía. Sería asombroso el caso; pero el mismo Tiziano se encarga de hacerlo completamente inverosímil en obras posteriores. Entre estas obras podemos señalar algunas en que se le ve abandonar el rigorismo clásico de la presentación y procurar ponerse a tono en el nuevo estilo de pintura que por todas partes veía ir ganando terreno en

Italia. (1). El testamento pictórico de Tiziano, la célebre Deposición de la Academia nos muestra al no-nagenario en el intento trabajoso de hacer él también una composición en diagonal conforme a la moda que circulaba. Sus manos temblorosas y su cerebro indeciso no pudieron en esta ocasión conseguir un recurso que deslumbrase al espectador y le impidiese fijarse en las flaquezas y las vacilaciones de la obra. Dos columnas ingentes y perfectamente arbitrarias le habían permitido llenar, rellenar grandiosamente un espacio que la composición estricta dejaba vacío, y ante el empaque y el parecido de los Pesaros, el público podía prescindir de que la interpretación de estas figuras estuviese en flagrante contradicción con el principio plástico de la escena. En la *Deposición*, el vacío queda como vacío y las estatuas laterales no disimulan su calidad de rellenos incongruentes.

Todas estas idas y venidas, estas audacias súbitas y estas rectificaciones radicales nos revelan la inconsistencia íntima que, a pesar de su eficacia externa, padecía la personalidad de Tiziano. Por eso ante la Madonna de la Famiglia Pesaro, como ante todas las obras aparentemente geniales de Tiziano, conviene preguntarse por dónde se encuentra el manantial en

(1) Estúdiense estas obras en *Klastitrer der Kunst*.

cuyas aguas el fecundo pintor ha ido a nutrir su inevitable eficacia. Y entremos en la exploración.

También en la Academia de Venecia guárdase desde el primer año de este siglo un cuadro de Palma el Viejo que nos parece poner en camino: "Sacra Conversazione". No sé si podré continuar esta nota con la misma amplitud. El resumen del argumento es que la composición del Palma es la misma que la de la Madonna de la Fam. Pesaro, pero muy superior en trabazón y delicadeza de matices. Palma dejó este cuadro sin terminar a su muerte (1528). La Madonna de Tiziano es de 1526; puede admitirse que Palma siguiera el ejemplo del otro, incitado por el éxito de la obra. Pero las contradicciones y la flaqueza de la Madonna Pesaro nos muestran que no es una ocurrencia de Tiziano. Cuando este cuadro fué pintado, Correggio había ya hecho obras en que su estilo aparecía completamente maduro (Correggio, 1494-1536). En 1518 ya tenía Correggio un estilo perfectamente definido. Tiziano ha explotado con gran talento los hallazgos de Correggio, como supo explotar todo cuanto encontró por el camino: Giorgionismo, clasicismo romano, barroquismo a la Tintoretto, etc.; no inventó nada esencial por su parte, pero fué el gran propagandista y simplificador de los descubrimientos.

G

VENTAJA enorme del fresco: no brilla.

Los reflejos aniquilan en muchas ocasiones las hermosas pinturas al óleo. La Madonna de la Famiglia Pesaro, en I Fari, no puede ser disfrutada desde su punto de vista por el reflejo implacable. Hay que contentarse con una visión en escorzo que destruye todo el efecto de la composición y procurar luego verlo con los detalles que se puedan ir pescando de diversos puntos. En los cuadros que pueden ser cambiados el inconveniente puede evitarse. Pero cuando los pintores han tenido que pintar para un sitio determinado, el espectador queda reducido a ver lo que buenamente le permitan los reflejos y, desde luego, el efecto reposado de la obra queda destruído. Después de complicadas maniobras acaba por llegarse a un punto desde el cual el cuadro queda reducido a una tolerable caricatura.

H

PIERO DE LA FRANCESCA

1926

PIERO de la Francesca ha sido, después de Giotto, el artista italiano que ha tenido un concepto más íntegro de la pintura decorativa. En la Iglesia de S. Francesco de Arezzo sus frescos armonizan con las pinturas giottescas de la misma capilla principal y resto de la Iglesia. Sus colores son claros como en los giottescos. El tenebrosismo que domina en la pintura florentina, con la iniciativa brutal del Masaccio, no le ha ensuciado la paleta. Es un maravilloso luminista, pero no necesita buscar los contrastes violentos de claro-oscuro. Sus sombras son luminosas, transparentes, cromáticas. Como para los modernos, una sombra no es para él una mancha negra, sino una diversa modulación del color. Sus figuras no viven en la iluminación artificial de la bottega pictórica: campean al aire libre bañadas en la luz de los campos y las calles; la luz talla los planos, matiza los colores. Esta preocupación por la exactitud luminosa es una característica esencial de Piero. En San

Angel Sánchez Rivero

Francesco de Arezzo la luz de las escenas está en relación exacta con la luz real que entra por los ventanales. En el muro del fondo, arriba, hay dos figuras en que Piero ha estudiado maravillosamente un efecto marcado de contraluz.

Angel SANCHEZ RIVERO

MOTIVOS

CRÍTICA DE LA VIDA FUTURA (1)

“UN espectáculo que no exige ningún esfuerzo, que no supone ninguna consecuencia en las ideas, ni suscita ninguna cuestión, ni alude con seriedad a ningún problema, ni despierta en los corazones ninguna luz. Como las peores caricias mercenarias, sus placeres se ofrecen al público sin requerir de él más que una especie de blanda e indiferente adhesión...” (2)

¡Qué tono más austero! ¡Qué ondulaciones más elocuentes en la robustez y la subordinación de la frase! ¿Se trata acaso de Bossuet, proclamando la inmoralidad del arte de la comedia desde la célebre tribuna del obispado de Meaux? No. Pese a las páginas magistrales que le han dedicado Paul Valéry en la segunda serie de sus *variedades* literarias y André Gide en la primera etapa de su *viaje al Congo*, no es a Bossuet a quien leo.

(1) Georges Duhamel.—*Scènes de la Vie Future*, Paris, “*Mercur de France*”, 1930.

(2) *Loc. cit.*, pág. 58.

en esta media hora de un trayecto perdido... Y lo siento en el alma.

Hay días, en efecto, en que la imaginación desearía templarse en la corriente de una voluntad muy severa, muy clara y muy segura de la fe en que se inspira. La solemnidad misma de sus expresiones, su vehemencia no sabrían lastimarla en el goce. En uno de estos días para alguna de estas horas es para cuando la lectura de un gran afirmativo, como Bossuet, se hace sin duda más necesaria. Pero, si el autor del volumen que hojeo no es precisamente el orador dogmático del "Discurso de la Historia Universal", el tono de sus convicciones lo recuerda por modo extremo. No le he nombrado y ya muchos se acercan a reconocerle... Ha escrito, frente al recuerdo de la guerra europea del año 14—intensamente vivida—, dos de los libros más humanos de la literatura francesa contemporánea: "Civilización" y "La Vida de los Mártires". Ahora, en sus recientes "Escenas de la Vida Futura", consagradas al análisis de algunos aspectos activos de los Estados Unidos del Norte, le sorprendemos en un minuto de cólera, con todas las facciones del rostro desordenadas todavía por el desagrado que le produce lo que él considera la servilidad y la insensibilidad del cinematógrafo.

El vagón del ferrocarril en que el impulso de una velocidad amiga me desaloja—de nuevo hacia España—a un promedio de setenta kilómetros por hora, vira súbitamente a la izquierda. Temeroso de deshacerse en un vaho de niebla, el paisaje, cortado en sesgo, se adhiere al cristal de la ventanilla mohosa... Un movimiento de abandono me cierra el libro involuntariamente en las manos. Medito. El papel amarillo de la cubierta me aproxima el recuerdo de una época de lecturas intensas, constantes, un poco ya desleído en la vida. Simbolismo... Cubiertas amarillentas... Poesía de Jammes y de Henri de Régnier... Por lo visto, M. Duhamel ha persistido en la fidelidad a las ediciones del "Mercurio de Francia". Sin quererlo, creo descubrir, al

tocar a esta circunstancia, la virtud cardinal de su espíritu. Antes que nada, el autor de "Los Hombres Abandonados" es, en efecto, un hombre que no abandona a los otros, un cerebro que siente con excelencia la importancia de seguir siendo fiel. Pero no quisiera regocijarme demasiado pronto. Ya Goethe hacía observar a no recuerdo cuál de todos sus personajes hasta qué punto el florecimiento de una virtud favorece en nosotros el desarrollo de los cuatro o cinco defectos que le son habitualmente complementarios. La economía no sabe nunca en qué sitio, en qué moneda, en qué ahorro empieza a ser simplemente avaricia, afán codicioso de lucro, egoísmo del interés. El orgullo acaba siempre por revestirse de vanidad. La justicia puede ufanarse de dar a cada quien lo que le corresponde: es justicia. Sí, pero cuidémonos mucho... Los jueces más imparciales se resienten pronto de sequedad. Dar a cada quien lo que le corresponde es, sobre todo, no darle nunca sino eso. Y el desinterés tiene un modo muy diferente de hablar.

SI una de las características del vigor en la obra de Georges Duhamel es la constancia, una de las virtudes que, al reconocerlo, le otorgaremos sin duda será la continuidad de las ideas. En cambio, estaremos dispuestos ya, sin saber por qué, a acusarlo de ciertos defectos: tenacidad inmoderada en determinadas fórmulas de la tradición, apego a tales o cuales creencias no depuradas del todo por la crítica, pertinacia y—¿por qué no decirlo?—metódico énfasis para defenderse dentro de la prevención.

Una vez escritas estas últimas frases, estoy a punto de arrepentirme de ellas. Hay términos que la pasión misma no debería emplear sin recato. Sobre todo, cuando alude a máquinas de pensamiento tan precisas como la que se siente vibrar en

las obras de M. Duhamel, un poco al margen—es cierto—del grueso y generoso latido de su corazón varonil. Pero, si M. Duhamel no es un personaje tan limitado como el que su libro reciente dibuja ¿por qué no se cuida un poco más de evitar que la seguridad de sus convicciones trace de su figura inteligente una silueta tan estrecha y tan determinada?

Trasplantado súbitamente desde los jardines de la "isla de Francia" al asfalto de Chicago o de Nueva York, M. Duhamel se ha sentido de pronto la víctima de todas las máquinas, el blanco de todas las flechas, el punto de ataque de todas las ametralladoras, no siempre pacíficas, que saltan en los despachos de Wall Street bajo las uñas sonrosadas de las dactilógrafas. El ruido de los automóviles, el disparo nocturno de los anuncios eléctricos, el amor unido a la terapéutica, la muerte disimulada por la estadística, el beso medido por décimas en la columna de un termómetro Fahrenheit, todo cuanto veía en las nuevas tierras del hombre estaba hecho, sin duda, para producirle una sucesión inagotable de vértigos. Su naturaleza, más profunda y más lenta a la vez que la de otros viajeros, no podía reaccionar con la flexibilidad peligrosa de un Paul Morand ante los espectáculos infinitos de Broadway. Y, aunque lo hubiese podido, no estamos muy seguros de que lo hubiese querido.

Una mujer, un libro, una ciudad, un paisaje no convencen de primera intención sino a quienes están un poco ya preparados, por ciertos azares del capricho, a dejarse vencer de antemano. Por eso el amante, el crítico, el viajero y el poeta elegíaco—los tipos humanos que corresponden más a menudo a las mujeres, a los libros, a las ciudades y a los paisajes—deberán preocuparse por consolidar un *mínimum* de sí mismos ante el reclamo del problema que les sorprende. El enamorado fundamental no usa escaleras de mármol, sino de seda. El viajero más docto es, asimismo, el que se acompaña de un más ligero equipaje. M. Duhamel no pertenece a este linaje de vagabundos. Con

sólo leer las primeras páginas de sus "Escenas de la Vida Futura" se advierte que no acostumbra viajar con simples maletas de mano, como los héroes de Bontempelli o de Mac Orlan. Su lastre es más numeroso. En la cabina, una biblioteca de consulta. En la sala, un baúl de convicciones cordiales, sólida y costosamente adquiridas. La ironía no tiene para qué intervenir en lo que decimos. ¿No escribe él mismo, en el prólogo de su nueva obra, estas palabras sinceras: "Había tomado yo posesión de ese manojito de servidumbres que llamamos independencia"?... (1)

Tenemos, ante nosotros, un hombre lento. Razón de más para estimarle si—como sucede en el caso de M. Duhamel—es asimismo, un hombre honrado. La agilidad que observamos en otros viajeros conduce demasiado pronto a la ligereza, al error. Se atraviesa en cuatro días un país de veinte millones de habitantes. Se almuerza con dos o tres intelectuales distinguidos. Se asiste a un paseo, a un concierto público, a una conferencia... Y, a los dos meses, se publica un volumen de impresiones "profundas" acerca de una nueva región del mundo que se abandonó sin conocer. El procedimiento es tan visible que no provoca ya enojos. Lleva su perdón en sí mismo. Y su culpa. Pero, cuando el escritor se traslada a las ciudades que pretende estudiar en compañía de todo un arsenal de combate y con la ayuda de todo un sistema de laboratorio; cuando, en su mesa de noche, el Baedeker alterna con el microscopio y la cámara fotográfica del turista hace sombra a la probeta luminosa del químico, entonces los resultados deberán juzgarse con mayor respeto. Y con mayor severidad.

(1) Loc. cit., pág. 10

NO sé que opinión habrán producido, en otros espíritus de América y de Europa, los capítulos que M. Duhamel dedica en esta obra suya a la higiene, a la alimentación, a la libertad, al baile y a la bebida de sustancias alcohólicas en los Estados Unidos. No me interesa mucho enterarme de los comentarios que haya podido provocar la descripción de su visita a uno de los mataderos de Chicago. Regreso apenas de un viaje de vacaciones a través de la pintura holandesa. Espero que mi predilección por otro linaje de "naturalezas muertas" encuentre algún eco entre los entendidos. Por otra parte, creo que el naturalismo ha legado ciertas páginas definitivas a la historia de la literatura. Repetirlas no es siempre una prueba de gusto. Y produce, en cambio, una pérdida inútil de estilo.

Desde otro sector de inquietudes, el libro de M. Duhamel se ocupa en temas demasiado diversos para poder ceñir en una sola página las objeciones que suscita. Enumerarlas todas implicaría casi la obligación de escribir otro libro. Me limitaré, por consiguiente, a los dos puntos en que la insistencia del autor me ha parecido más desproporcionada a la dimensión del motivo que le interesa. Es decir, me ocuparé exclusivamente de su discurso contra el cinematógrafo y de su invectiva contra el automóvil. Dejo a otros comentaristas el resto de una materia más ardua y menos fugitiva.

ANTE todo, un aviso. Defender los artículos de la velocidad —el automóvil y el cinematógrafo— no significa en mí una devoción universal por la prisa. La rapidez tiene sus lentitudes, que la lentitud no conoce... La fábula de la tortuga y la liebre las señalaría a nuestra duda. Desconfío, sin embargo, de que el maquinismo de que M. Duhamel se queja, sobre todo en el caso del cinematógrafo, sea tan peligroso para la moral y

para el arte de Occidente como su imaginación se lo deja prever. En esto—como en todo lo que sigue—aludiré simplemente al cinematógrafo mudo, el único que tiene una validez relativa para el espíritu. Del otro, pesadilla de un teatro para neurasténicos, a medias entre la realidad de la opereta y las ridículas abstracciones del método Berlitz, entrego todos los éxitos improbables a la devoradora crítica de M. Duhamel.

Invitado por un amigo irreal—que tenemos el derecho de considerar como un puro procedimiento dialéctico—el autor de "Escenas de la Vida Futura" penetra, a ciertas horas de la noche, en uno de los grandes palacios que, para contemplarse a sí mismo, ha levantado el cinematógrafo en las principales avenidas de Nueva York. Un empleado lo guía hasta la hilera de butacas en que el número de su billete le hará coincidir con el orden y la armonía silenciosa de los demás espectadores. El asiento es cómodo, muelle. Otro cuerpo lo reconocería con agradecimiento. El de M. Duhamel no. Le oímos exclamar con disgusto: "Confort americano... Puramente táctil y muscular" (1)

Esta actitud de los europeos latinos frente a la holgura es tan frecuente—desde Unamuno—y ha dado motivo a digresiones tan variadas y tan razonadas que me resuelvo a dejarla pasar sin contradicción. Difícilmente, pero me resuelvo.

Ya tenemos a nuestro viajero frente a las sorpresas de la pantalla. No lo creamos. Antes de decidirse a mirar lo que ocurre en ella, dirigirá los ojos al techo. Un *plafond* decorado con estrellas y nubes artificiales le indigna. "Aquí todo es falso—no tarda en generalizar—. Falsa la vida de las sombras en la pantalla. Falsa la especie de música derramada sobre nosotros por no sé qué aparatos torrenciales y mecánicos. Y—¿quién sabe?—falsa también esta muchedumbre humana que parece soñar lo que mira y se agita a veces, sordamente, con ademanes dormi-

(1). Loc. cit., pág. 51

dos...'' (1) Si el propósito de ser injusto no se exhibiese en estos renglones con tan deliciosa ingenuidad, cabría, casi, imitar a M. Duhamel en la facilidad de sus inmediatos enojos. ¡Cómo! ¿Y es un espectador habituado a escuchar *Tristán e Isolda* dentro del estuche acaremalado de la Opera de París y a seguir el ritmo de los alejandrinos de Corneille bajo la bóveda delirante de la Comedia Francesa, el mismo que ahora protesta de los inocentes artificios decorativos de un cinematógrafo para muchedumbres? ... No concluyamos. Hay un límite, sin embargo, para las mejores "boutades".

La película—es una película muda—se desarrolla mientras tanto, acompañada por el murmullo más o menos ruidoso de los órganos, que digieren difícilmente algunos retazos de Beethoven o de Schubert, de Wagner o de Chopin. M. Duhamel no parece interesarse grandemente en sus peripecias. Las mira, como los demás escuchan, junto a él, os fragmentos melódicos de los grandes maestros cuya parcelación le desencanta: sin atención. Lo cual, una vez el espectáculo concluido, no le privará de exclamar: "El cinematógrafo es una diversión para ilotas. Un pasatiempo para iletrados, para criaturas miserables, aturdidas por el trabajo y la preocupación" (2). ¿Por qué? Las afirmaciones de M. Duhamel son tan frecuentes que se padece en seguida la enfermedad de no coincidir jamás con sus resultados. ¡Dios me libre de ostentar aquí ese espíritu de contradicción que André Maurois clasifica graciosamente como la habilidad de los necios. La consigna de contradecir cuanto existe no es nuestra. En este caso, alguien parece haberla dictado, desde Francia, al oído de M. Duhamel.

¿Cuáles son los graves argumentos que esgrime contra el espectáculo que rechaza? La movilidad de su tránsito, la facilidad de su seguimiento y la dificultad de interrumpirlo en su

(1). Loc. cit., pág. 51

(2). Loc. cit., pág. 58

disolución. Lo mismo podría decirse de la danza, sin restarle ninguno de sus méritos de arte, ninguna de sus excelencias de espectáculo. La comedia, el drama, la tragedia misma—aun entendida esta última en el sentido estricto de Racine—no han probado jamás otro empeño que el de hacerse asequibles al público. Al contrario, sólo en los malos instantes de la tonalidad teatral, el autor se ha divorciado del espectador, lo ha abandonado entre dudas, se ha reído de su asombro, ha prescindido de colaborar con él. Y esto es tan conocido y—para no citar sino a un contemporáneo de M. Duhamel—André Gide ha escrito sobre la compenetración de autor y público páginas tan precisas, que me parecería impertinente insistir...

"Por naturaleza—concluye M. Duhamel—el cinematógrafo es movimiento; pero nos deja inmóviles, pesados y como paráliticos". (1) Tal vez... Confieso, sin embargo, que las parálisis en que nos sumergen una mala comedia o un mal volumen de versos no suelen ser menos graves.

"Todas las obras que han tenido alguna importancia en mi vida—agrega—representaron, al principio, alguna conquista." (2). Elogiémosle sin escrúpulo esta noble actitud. Pero ¿por qué añadir entonces, renglones después: "Sé que muchos jóvenes, atraídos, fascinados por el cinematógrafo, sienten obscuramente su insuficiencia, sus errores, sus miserias, y tratan de extraerlo de este pantano. Me inclino ante sus sufrimientos futuros, pues las servidumbres del cinematógrafo serán mucho más pesadas y más crueles que las del teatro" (3)?

¿Servidumbres? ¿Dolores? ¿Luego no todo era vibración epidérmica, fuga de imágenes, deslumbramiento de sombras

(1). Loc. cit., pág. 60

(2). Loc. cit., pág. 60

(3). Loc. cit., pág. 61

en el movimiento de la pantalla? ¡Magnífico! Este lenguaje nos da una impresión tanto más sincera, cuanto el autor lo quiso menos deliberado.

EN "Escena de la Vida Futura" los ataques más rudos no están dedicados exclusivamente al cinematógrafo. El automóvil—su hermano gemelo—recibió sin protestar la parte que le correspondía. Digamos cuál es.

Lo que a M. Duhamel le disgusta, sobre todo, en una máquina de movimiento es el límite excesivo de las velocidades que puede alcanzar. Alguno podría creer que hay, en este terror, una grave falta de lógica puesto que lo natural es juzgar a los árboles por sus frutos y el único fruto de este árbol viajero es la rapidez. Pero no nos aprovechemos de estas objeciones. El autor nos indicaría, por otra parte, que la velocidad de los automóviles—que él desprecia—está siempre a punto de poder destruir alguna de las dos cosas que sus predilecciones distinguen: el transeúnte y el paisaje. Es decir, los dos productos más resistentes del Romanticismo. Démosle crédito.

"El automóvil—concluye—es una palanca que agranda todos nuestros vicios y no exalta ninguna de nuestras virtudes" (1).

De los mil y un argumentos que se acumulan ahora bajo la pluma para contradecir al autor, ninguno me parece más favorable que los que su misma diligencia, en un sentido indirecto, me proporciona. Más cómodo que inventar una teoría me resulta citar a continuación la que él mismo formula acerca del automóvil y de sus aportaciones a la vida moderna. No creo necesario recomendar al lector que, en todo caso, dé un sentido grave, serio y afirmativo a las frases que M. Duhamel no pronun-

(1). Loc. cit., pág. 98

cia sino con rencor. Acaso en esta forma, lo que pretendió ser una requisitoria humorística contra el automovilismo se convirtiera en una crítica de la "cultura del caballero".

"Los hombres, a fuerza de observarse mutuamente, vivían enmoheciéndose dentro de esa prisión hipócrita que se ha llamado la cortesía. Cuidadosamente enmascarados, contenidos, sus defectos y sus vicios no podían derramarse libremente sino en una *asfixiante intimidad*—soy yo quien subraya—. Los prejuicios de la moral y de las buenas costumbres atormentaban a las clases instruídas. La lucha por la vida conservaba algo de velado, de subterráneo... Pero surgió el automóvil. Y todo aquello cambió. El hizo desaparecer los remilgos. Arrancó las máscaras, volvió a poner en servicio el libre juego de la naturaleza y de las pasiones. Reintegró a cada quien a su sitio"... (1). No continuemos. Nietzsche mismo, si hubiese necesitado recorrer en automóvil el camino de Zaratustra, no hubiera hallado para elogiarlo argumentos más fervorosos. Ni más nietzscheano lenguaje.

HE querido sentir, en dos de los capítulos esenciales de este libro valiente y apasionado, hasta qué punto el valor y la pasión perjudican a veces a otras virtudes, más modestas, del conocimiento. El éxito de la obra de Duhamel—estoy comentando un ejemplar de los setenta u ochenta mil que en estos momentos circulan—y la honestidad indiscutible de sus intereses humanos dan a tales afirmaciones un significado y una fuerza informativa de primer orden. Frente al Baedeker que Paul Morand ha escrito acerca de Nueva York, las invectivas de Georges

(1). Loc. cit., pág. 96

Duhamel adquieren una coherencia y un sentido de responsabilidad admirables. Justas o injustas—casi siempre unilaterales—son el producto de un orden muy claro del pensamiento europeo. Se instalan todavía—a pesar de sus aciertos literarios, en la categoría política de esa defensa de Occidente a la que Henri Massis consagró hace algunos años uno de sus esfuerzos más tendenciosos. Y, desde este punto de vista, aclaran todo un sector contemporáneo de la existencia francesa.—*J. T. B.*

ETICA Y MAQUINISMO

LA etapa maquinista, en 1930, parece afianzarse, con remaches y tornillos de hierro, en la estructura política y social de la civilización que hoy, diríamos, por antonomasia es anglo-norteamericana. Durante cien años, desde la revolución industrial, se han esforzado las naciones por crear riqueza doméstica por medio de la máquina y riqueza internacional por medio del imperialismo, que no es, en el fondo, más que la aplicación extraterritorial de la máquina. La nueva tecnología, sin embargo, aún no logra penetrar con sus correlaciones inagotables en el mundo interior del hombre, en su recámara subjetiva, íntima, y de ahí que, sin armonizar su conciencia con los datos recientes de su mundo exterior, se encuentre el hombre escindido por dos fuerzas en continuo movimiento, que simultáneamente combaten en todos los flancos; es decir, existe una antinomia, aparentemente insoluble, entre la actual experiencia maquinista y las síntesis culturales—en Hispano América tanto como en los Estados Unidos, coloniales—de un pasado pre-industrial, teológico y feudal, bien muerto o, por lo menos, en vía de desapa-

recer irrevocablemente. "El hombre—según el discursivo Wells—ha perdido confianza en lo que constituía la base de la vida general, y de ahí la impresión que experimentamos de vivir suspendidos sobre un abismo."

Así como a principios del siglo diez y nueve, las preocupaciones de orden político—la democracia y la monarquía, América y Europa—revelaron rasgos característicos de la historia y, a la larga, cuajaron la personalidad de continentes, así el problema de síntesis y de valorización que se apunta en esta época, parece ser el más inmediato e inevitablemente contemporáneo. Además, no en vano existe como factor, quizá más alejado, pero igualmente decisivo, una multiplicación de intereses intelectuales y de descubrimientos aislados en todas las disciplinas, en forma tal que las ciencias son una ininteligible especialización; los hombres que las cultivan, sacerdotes celosísimos que rinden culto a divinidades hoscas en irreconciliable pugna, y la universidad una Torre de Babel. Algunos espíritus, para salvarse de la miscelánea de confusión y caos que todo esto entraña, desde la cofa, por decirlo así, con amplitud de visión interior escudriñan el sitio estable para fondear. Anteriores a ellos, claro es, en el curso del mismo siglo diez y nueve, existieron otros que, mediante anclas ficticias, se sintieron resguardados de bajos fondos y marejadas abruptas: Wordsworth, Chateaubriand, Shelley, Nietzsche... Por intrínsecas limitaciones del siglo, por su latitud, fueron los profetas líricos, pesimistas, de un advenimiento que "en la hora de ahora", según habla Ortega y Gasset, culmina tenso, desplegándose con pliegues múltiples, como un abanico abierto.

Parece que de la nueva década, sin embargo, deben brotar una solución o un reajuste tentativamente sistematizado, puesto que con la inercia accidental del tiempo tienden a juntarse sin postergación, los dos cuernos del dilema dentro del cual se halla perplejo, si es consciente, el hombre. Nuestra época, por ejem-

plo, para Spengler, es la inercial y se caracteriza ya desde el siglo diez y nueve por una civilización urbana cosmopolita en la que el hombre tiende a la irreligiosidad; la soberanía dentro del estado—debido a factores económicos—, al pluralismo y la vida misma a convertirse, como en una desamparada era paleontológica, en problema. Para Massis, católico ortodoxo, la desmoralización es el resultado de una rebeldía estéril en contra del principio de autoridad y las jerarquías que éste, de modo implícito, establece; el patrimonio greco-romano, que consta de las cinco *ideas mères de l'Occident*—la unidad, la personalidad, la autoridad, la continuidad, la estabilidad—, tiende a desperfilarse en la neblina corrosiva y desintegradora de un desasosiego y de una acidia universales netamente contemporáneos. Esto equivale a decir: la autodestrucción es el corolario lógico de una existencia rasa de valores, la cual, en vista precisamente de esa carencia, está sujeta a oscilaciones motrices opuestas y contradictorias.

Ahora bien, como en ningún pueblo, a no ser los Estados Unidos, el desarrollo del maquinismo ha sido tan coherentemente orgánico, propicio y extensivo, preciso es, al enfocar más nuestro interés en el dintorno mismo de una posible ética maquinista, destrenzar con celeridad excusable ciertas características singulares de la heterogénea vida norteamericana. En ese país no existe el individualismo, ya que la estructura económica y social más perceptiblemente se asemeja cada día, según reciente observación de Dewey, a la de una sociedad anónima. El individualismo que loaron Emerson y Thoreau fue útil como función y como dogma cuando aún existían cascadas vírgenes y parajes selváticos. Ahora los derechos individuales cejan, desmembrados, ante la presión de uniformidad así como ante las necesidades de una producción en grande escala. A diario, mediante análoga psicología, millones de hombres, ante los mismos estímulos, formulan un cúmulo de juicios y desarrollan

una energía y una fuerza respetables en sí y sobre todo, a manera de contraste con los de cualquier otro pueblo. La arquitectura industrial, política y científica, siendo por su estilo colectivista e impersonal, necesariamente excluye dogmas bizantinos y caprichos egoístas, y exige por parte del hombre un máximo de desinterés, de subordinación, de objetividad, de madurez. Aun el comerciante—especialista, técnico—, bajo la presión del medio necesariamente subordina el irritante afán de lucro al bienestar social. Las fuerzas económicas y sociales, imitando un patrón constitucional, radican en diversos órganos que mutuamente se eslabonan y completan neutralizando una posible y transitoria preponderancia de facción, como en Italia, o de secta, como en Rusia. Existe, pues, un equilibrio social delicadamente entretejido con todas las fuerzas flúidas, elásticas y adaptables de aquella democracia. Es natural, por tanto, que toda esa serie de transformaciones de uniformidad y mecanización haya influido sobre los norteamericanos y que ya algunos se percaten del peligro que corren de volverse autómatas. Se preguntan, como Lucrecio, *si propter vitam vitae perdere causus*.

Uno de los primeros que, sin ser propiamente filósofo—síntoma este de interés innegable—, se encara con el problema, es Walter Lippmann, discípulo en Harvard, de Santayana y de Graham Wallas, actualmente editorialista de un diario neoyorquino, quien, en una manera de prólogo para una ética maquinista, despeja un panorama moral, hace la selección ideal de ciertas virtudes norteamericanas, y pinta al encausto, de cuerpo entero, el retrato del hombre maduro contemporáneo. (1) Para él, desde luego, dejan de tener validez la religión sistemática y el

(1) Walter Lippmann, *A Preface to Morals*, Macmillan, New York, 1930. Han aparecido dos críticas bibliográficas de esta obra que se destacan especialmente: "Enduring Truth" by George Santallana, *The Saturday Review of Literature*, New York, vol. VI, No. 20, pág. 512; "An Antidote to Despair", by Edmund Wilson, *The New Republic*, vol. LIX, No. 763, pág. 210.

estado: Dios, como concepto escolástico de unidad total, es justamente inadmisibile, más aún, claro, como *sér* que para algunos es antropomórfico en la infancia, y para otros hasta el momento de la muerte. La religión como sistema cósmico de gobierno en el cual Dios tiene *imperium*, descansa sobre una premisa pueril y por hoy desacreditada: la revelación divina. Darwin, como símbolo de un método, ha transmutado a Dios, de Dios que fuera, en otro símbolo. Tras la transformación del protestantismo, el cristianismo se ha diluído gradualmente, convergiendo en hondos cauces hacia preceptos orientales, y principalmente sobrevive, a pesar de Chesterton y los neocatólicos, por su riqueza estética y emotiva como impulso y punto de partida, más que por su moral como finalidad y norma. ¿El Estado? ¿Cuál es, por ejemplo, el contenido realmente eficaz y fértil de los conceptos de soberanía, de libertad, de democracia? Para la aprehensión de actualidades, estos términos, si se ahondan sus denotaciones con desinterés, aparecen como enmohecidos y mellados instrumentos de intelección; son los ídolos actuales del mercado, que penetran tan sólo en las emociones blandas de las masas. Puesto que, por consiguiente, no existe ahora como en la edad unificada de Dante y de Santo Tomás de Aquino, un edificio majestuoso, armónico y monumental, que abrigue las aspiraciones de desenvolvimiento personal del realista de las grandes sociedades maquinistas, más que nunca es necesario permanecer pie en tierra, como postura firme y, tras haberse aligerado del lastre que es el infatillismo para Freud—esperanza, temores, dudas y deseos frustrados que confinan las dimensiones del espíritu en un lecho de tortura—, comprobar con la colaboración intensa de la psicología y de la inteligencia, el hecho *comprobable* de una madurez moral en sí, orgánica, maciza, personal. En la oscuridad del vientre cósmico vacío de fe, porque esta es época de dintel y embrionaria, el hombre debe, a solas, crearse a sí mismo.

Sin ser precisamente nuevo, el mensaje humanístico de Lip-

pmann, inspirado muy de cerca en la norma platónica de la buena vida, por su persuasión discreta, su sajona urbanidad y su equilibrado optimismo, es digno de ser tomado en cuenta aun por aquellos místicos y alumbrados—"sin materia de sensitiva recreación", según las palabras de San Juan de la Cruz—que desconfían de representaciones fenomenales, si éstas, simultáneamente, no parecen latir desde fuera obedeciendo al corazón porque es que también la mente posee un vital lenguaje razonado, escrito en clave, que jamás acertaría a descifrar el corazón por sí solo. La verdadera moral del individuo, así como la verdadera moral de la historia, es la fuerza de la razón.

Nietzsche decía: "¿En dónde está mi casa? La he buscado, la busco aún, pero no la encuentro". Lippmann, sabiendo que la suya existía, parece haberla ya encontrado, y su positivo ejemplo augura que otros que ahora busquen sus propias casas, seguramente las encontrarán también.—E. MUNGUÍA, Jr.

CUADERNO DE LECTURAS

I

San Ambrosio lee en voz baja

(Epígrafe general)

PORQUE yo no podía confiarle mis dudas, como tanto lo hubiera deseado, toda vez que me estorbaban la conversación con él las muchas personas con quienes a diario trataba y a quienes él asistía en sus necesidades. De modo que los pocos ratos de libertad que éstos le dejaban, debía gastarlos en reparar las fuerzas del cuerpo con los necesarios

abastecimientos de la vida, y las del alma con el medio de la lectura. Cuando leía, sus ojos recorrían las páginas del libro, mientras su mente se suspendía y concentraba para penetrar el espíritu de las palabras. Entonces descansaban su voz y lengua. Más de una vez entré a su cuarto, cuya puer a nunca estaba cerrada para nadie, y adonde todo el mundo tenía acceso sin necesidad de prevenir su visita, y siempre me sucedió encontrarlo leyendo para sí y en voz baja, pero jamás de otra manera. Y tras de haberme sentado un rato, manteniéndome con respetuoso silencio—porque ¿quién al verlo tan atento, se hubiera atrevido a chistar siquiera?—me iba retirando poco a poco, teniendo por cierto que prefería usar los escasos ocios que le dejaban en recobrar nuevo vigor, tras el mucho quebranto y las desazones que por fuerza habían de causarle los negocios del prójimo, sin que deseara ser distraído de aquel estudioso empleo, y apercibido tal vez que, de leer en voz alta, los que por ventura lo escuchaban empezarian a ponerle dudas sobre cualquier punto oscuro que se ofreciera, obligándole así a explicarlo y a desperdiciar en explicaciones el tiempo de leer. O puede ser que también le moviera a leer el cuidado de su voz, que la tenía propensa a quiebras continuas. —En fin, cualesquiera fuesen sus razones, buenas habían de ser, tratándose de varón tan prudente y sabio."

Ssn Agustín, *Confesiones*, VI - 111

II

HAY, en Francia, escritores que se preocupan del diálogo o disputación entre la Moral y la Inteligencia. Unos caen de un lado—y se complacen, como André Gide, en las sorpresas con que la realidad desordena los cuadros de

deberes o las previsiones de la filosofía y la ciencia admitidas; y otros caen del otro —y más bien procuran reorganizar, crear un orden, nuevo o viejo, poner los puntos sobre las *ies*.

Entre los que ponen los puntos sobre las *ies*, andan mezclados varios hermanos enemigos: el grupo de *L' Action Française*, los monarquistas Maurras, Daudet y Bainville, por ejemplo, todos los días tienen cuestiones con el francotirador del orden Julien Benda. Y es que usan lenguaje parecido y, en el fondo, se disputan el mismo ministerio de almas.

Ya sabemos que Benda ha encontrado eso de la "clerecía pura", eso de la inteligencia emancipada de todo fin útil para oponerlo a la mezcla de inteligencia y política que representa Charles Maurras. En el fondo, se trata de alzarse con el imperio de la Inteligencia y, por uno u otro camino, hacer reinado de escritores, con monarca, leyes y horca.

Léon Daudet lanzó su célebre libro: *El estúpido siglo XIX*, y es curioso ver ahora cómo Benda por poco incluye, entre los representativos de esa estupidez, a Maurras, compañero de armas de Léon Daudet.

El artículo de Benda: *Su verdadera "estupidez"*—publicado en *Les Nouvelles Littéraires*, París, 16—VIII—930—me ha parecido digno de ser meditado por los mexicanos de mi tiempo por los que presenciaron o acompañaron nuestras luchas contra el positivismo oficial que todavía privaba en las escuelas antes de 1910. La generación del Centenario, Antonio Caso a la cabeza, rompió el fuego contra aquella doctrina pseudocientífica. Y las palabras de Benda parecen escritas contra los que, en México, dieron en llamarse los Científicos. ¡Ay, en aquellos años de México, cuántos fueron entonces desdeñados por "impulsivos"! ¡Y qué venganza se iban a tomar los verdaderos "impulsos" nacionales! Es útil meditar así, levantando a categoría filosófica las cosas de historia contemporánea.

Por mi parte, se me ocurre que otros dogmáticos de ahora cometen igual error que el de sus adversarios de ayer y son, a la

derecha o a la izquierda, hijos del propio materialismo histórico que a tantos desastres nos condujo. Toca a los filósofos de veinte años la nueva ofensiva. Y nosotros, últimos adeptos del espíritu, desde aquí les tenderemos la antorcha.

III

“Su verdadera estupidez”

“EN reciente artículo (*Les Nouvelles Littéraires*,—19 VII—930) señalaba yo, como una de las estupideces del siglo XIX, el furor con que tantos literatos de entonces acudían a ciertas tesis biológicas para sacar de ellas una política. Uno de mis cofrades, Charles Maurras, creyéndose acusado, se consideró en trance de defenderse. Por lo demás, equivocadamente, y como si no se acordara de la violencia con que, en tiempos del libro *Déracines* (de Maurice Barrés) defendía, contra André Gide—con un propósito netamente político—la tesis biológica según la cual todo árbol perece cuando se le cambia de terreno (*V. Andre Gide: Pretextes*, pág. 60: *La querelle du peuplier*). Pero mi cofrade parece no haber comprendido el uso que yo, en aquel artículo, hacía de su nombre. Lo característico de los escritores del siglo XIX, de que yo o ponía como ejemplo, no era la confusión de lo biológico y lo social: era su pretensión de fundar en la ciencia todas sus afirmaciones. Hoy quisiera examinar en sí misma esta singularidad de nuestros “maestros” del medio siglo pasado, o más precisamente, su empeño de dar todas sus afirmaciones sobre las excelencias de este régimen o los inconvenientes de aquél, como verdades “científicas”, únicamente inferidas de la “experiencia”, y valederas a igual título que las leyes de la pesantez o de la óptica.

“La puerilidad de esta pretensión ha sido ya muchas veces denunciada. Los fenómenos físicos, se ha dicho ya, se reproducen idénticos a sí mismos, lo bastante al menos para ser posibles de leyes. En cambio, los fenómenos políticos se repiten en condiciones demasiado diferentes cada vez para que nadie se crea autorizado a buscarles leyes en el sentido científico de la palabra. Cuando hablo de la caída de los cuerpos o de la dilatación del zinc, hablo de un acontecimiento semejante a sí propio en todos los tiempos y lugares, en cuyo seno espero fundadamente encontrar una relación constante. Pero cuando hablo de la monarquía o la democracia, hablo de un fenómeno muy diferente en cada lugar y en cada instante. La monarquía de España no es como la de Francia; la de Luis XI no es como la de Luis XVI; la democracia de Atenas, con su tropel de esclavos sin voto, nada tiene de común con la nuestra; y todo ello está, pues, demasiado lejos de prestarse a un juicio de orden eterno. Añadamos que los juicios de la física reposan sobre millares de experiencias, o al menos, disponen de ellas; en tanto que los concernientes a las grandes formas políticas reposan sobre tres o cuatro; poca cosa para una ley científica. (Esto no significa que la síntesis histórica sea imposible, con tal de que consienta en restringirse a un campo muy limitado, y ser muy modesta.)

“Hay, sin embargo, un medio de considerar las grandes formas políticas como cosas bien definidas y encontrar sus leyes; y consiste el medio en tomarlas, no ya en sus resultados terrestres, tampoco en sus encarnaciones históricas, sino en sus principios abstractos, en su “esencia”, de donde se deducen después los “efectos ineluctables”, como de la definición de un triángulo se deducen sus propiedades. No necesito añadir que semejante especulación sobre los principios es exactamente lo contrario del método experimental. Tampoco necesito añadir que es la que, en el fondo, practican todos los grandes teóricos de la política.

“En otros términos: el gran teórico político es ante todo y

necesariamente un metafísico. Y si observo que no se contenta con la contemplación de los principios, sino que reclama su preferencia por uno de ellos (preferencia que, de ordinario, dependerá de su temperamento), entonces diré que el gran teórico político es esencialmente un *moralista* (es decir: un clasificador de valores); en suma, algo muy distinto de un sabio, de un científico.



"Ahora bien, he aquí la novedad que nos trajo el siglo XIX. Los grandes teóricos políticos de otro tiempo—Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino, Spinoza, Bossuet, aun Rousseau—sabían que eran metafísico-moralistas y que no podían ser otra cosa; así, llamaban francamente a sus obras: *Política sacada de la Sagrada Escritura* o bien: *Tratado teológico-político*. Y si les ocurría invocar la historia (por ejemplo, Bossuet en su *Discurso sobre la historia universal*), era sólo para ilustrar una tesis francamente establecida de antemano; nunca para sacar esta tesis de la historia. Los grandes teóricos políticos de hoy—Augusto Comte, Taine y sus discípulos—mientras seguían siendo, como no podían menos de ser, tan metafísicos como sus predecesores, han pretendido ser científicos y dar sus afirmaciones—que también en ellos eran actitudes preconcebidas—por resultados "deducidos científicamente" del "estricto examen de los hechos".

"Por aquí tocamos a lo que parece haber sido la gran debilidad del siglo XIX, lo que yo me atrevería a llamar su verdadera "estupidez": su religión brutal de la ciencia, su grosera proscripción de la metafísica y, por consecuencia, su pretensión de que los "métodos positivos" se apliquen a actividades que sólo dependen y pueden depender de la metafísica.

"Tan beocia pretensión es general en el siglo XIX. Acabo de señalarla a propósito de la "física social". Pero también se la

encuentra entre las doctrinas morales de la época. El siglo XIX es el inventor de las morales "fundadas en la experiencia". ¡Como si los mandamientos morales pudieran ser más que veredictos de la conciencia, anteriores a la experiencia y decididos a gobernarla desde arriba!

"Igual error encontramos en la ciencia misma. El siglo XIX es el inventor de la "ciencia que sólo quiere conocer los hechos". ¡Como si aparte de los hechos, la verdadera ciencia no viviera también de hipótesis, las cuales, al trascender a los hechos son, a fin de cuentas, otras tantas actitudes metafísicas!

"Cosa curiosísima, también en las doctrinas metafísicas encontramos igual error. El siglo XIX ha visto nacer las escuelas que pretenden fundar en la experiencia nuestras ideas sobre la naturaleza de Dios, la libertad humana, el origen del sér. Desde este punto de vista, son muy expresivas estas palabras de Renán: "Por la química en un extremo y la astronomía en el otro, y sobre todo por la fisiología general, es como alcanzamos verdaderamente el secreto del sér, del mundo, de Dios... "(*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 263). ¡Nuestras nociones sobre la naturaleza de Dios, sacadas del observatorio o del laboratorio!... Otros, más tarde (Bergson) han declarado expresamente que su metafísica estaba fundada en la experiencia. Resulta, pues, que el siglo XIX ha inaugurado esta cosa inaudita: la metafísica experimental.

"En fin—cosa todavía más curiosa si cabe—el siglo XIX alardea de la misma pretensión en sus actitudes religiosas. ¡Esta edad conoce el caso de creyentes que piden a la ciencia la justificación del dogma! Lo cual hace pensar en aquella respuesta de un cristiano de otro tiempo que, por lo menos, sabía bien lo que es una creencia: "El que ha escuchado a Jesucristo sobre el Tabor, no necesita de otros doctores." (Carta de J. B. Racine a su hermano, 1741.)

"En metafísica, en religión, en moral, en política, el siglo XIX manifiesta igual grosería de espíritu: pretender darse actitudes científicas en dominios donde no puede haber ni hay más que *posiciones de fe*.



"Para volver especialmente a la gente de letras y a la pretensión que, durante el siglo XIX, se apoderó de ella, en darse por sabios científicos cuando sólo eran metafísicos moralistas, diré que veo en esto el efecto de un *snobismo científico* que, hacia 1860, dominó a la corporación literaria, ante el prestigio súbito y fulminante de la ciencia experimental. (Aun cuando ello disguste a los grandes doctores conservadores, Zola es en esto su pariente y afín: la famosa "novela experimental" nace de igual vena que la "política experimental".) Sin duda este *snobismo científico* es signo de grave flaqueza intelectual. Yo creo que si Pascal o Bossuet hubiesen conocido las hazañas del microscopio, no por eso se hubieran figurado que su actividad era idéntica a la del laboratorio. Pero de aquí debemos sacar una franca conclusión: el gran decoro del espíritu, quiero decir: la distinción natural, se perdió, entre la gente de letras, desde el siglo XVII. El vértigo que se apoderó de esta clase ante el "nuevo ídolo" era, pues, inevitable. Y si hoy estamos exentos de esta dolencia (porque el cientismo parece pasado de moda entre los escritores jóvenes) se debe ello a que nuestros mayores se encargaron de padecerla en lugar nuestro. Acordémonos de la palabra de Fontenelle: nunca tendremos bastante gratitud para los mayores; sobre todo asunto, era indispensable decir, tarde o temprano, cierto número de insensateces: ellos se encargaron de decirlas.

"En lugar de maldecir del siglo XIX, más bien debiéramos

estarle reconocidos: si no hubiera sido estúpido, nosotros habiéramos tenido que serlo.—*JULIEN BENDA.*"

IV

DESPUES de todo—y leído atentamente el artículo anterior—me pregunto si no sería mejor hilvanarlo—para dar al análisis más profundidad en causa y en tiempo—con el que viene publicando José Ortega y Gasset, sobre *Por qué se vuelve a la Filosofía?* (La Nación, Buenos Aires,—VIII—1930), y singularmente, con la segunda parte: *Imperialismo de la Física*.

Había dos modos polares de pensamiento, viene a decirnos: por un lado, la biología con sus rudas generalizaciones; por otro, la matemática con sus razonamientos impecables. Pero la matemática tenía el inconveniente de tratar con objetos impalpables, imaginarios. Y hé aquí que, en el siglo XVI, aparece, con Galileo, una "nuova scienza", la Física, que viene a reunir las ventajas de las otras dos: por una parte, rigor y exactitud, y por otra, trato con objetos reales. A estas dos ventajas, añade una tercera: la utilidad práctica. El advenimiento de esta ciencia útil coincide con la aparición del "burgués", hombre que da preminencia al confort, al dominio cómodo del medio material ambiente. Y de aquí, de este hecho social, nace el triunfo imperial de la Física.

(En adelante, aunque siempre tratando con las ideas de Ortega y Gasset, el lector sigue encaminándolas ya por cuenta suya).

La alegría—digamos— e ver que los objetos reales comprobaban dócilmente los razonamientos abstractos más rigurosos (al grado de que "los astros parezcan someterse a las leyes que los astrónomos les dictan" y acudir "a la cita que éstos les dan a tal hora y en tal punto del firmamento") pesa de tal modo sobre la mente, que invierte el proceso tradicional de la investigación: si antes se tendía a bajar del razonamiento al hecho, ahora se tenderá a subir del hecho hasta el razonamiento. Pasamos del Antiguo al Nuevo Organo, de la deducción a la inducción, y esto nos lleva de la mano hacia el método experimental.

Hay más: si el primer modo de pensar bajaba con luz desde la mente para con ella iluminar las acciones, ya en tiempos del Positivismo nos encontramos con la célebre fórmula de Comte, escrita en la vidriera alegórica de la Escuela Preparatoria de México: "Saber para prever, prever para obrar". O sea que "el sentido del saber es prever, y el sentido del prever es hacer posible la acción". Insistimos aquí en que el éxito práctico es el criterio de la verdad, en lugar de insistir, como antes, en que la verdad sea la justificación teórica de las acciones. Y de esto al pragmatismo, un paso. Ortega y Gasset cita esta fórmula del físico Boltzmann: "No hay más razonamientos correctos que los que tienen resultados prácticos".

Pues bien: esta invasión de la física experimental es precisamente lo que, en el terreno metafísico (religión, moral, política) denuncia Julien Benda como estupidez característica del siglo XIX, época en que el fenómeno alcanza su apogeo.



Por lo demás, entre Benda y Ortega y Gasset, hay simpatías y diferencias que este último, pensador más fuerte que el otro, se encargará de dilucidar en breve tiempo.—Hay—dice Ortega

y Gasset—una “perenne dualidad que desdobra la vida en vida contemplativa y vida activa, en acción y contemplación, en Marta y María”. Y ofrece, para más adelante, hacer una valiente anatomía de esta dualidad, “retorciendo el pescuezo a toda beatería, inclusive a la beatería científica y cultural que se extasía ante el puro conocimiento”...—Ya es oportuno que lo haga, porque sus predicciones sobre *el no tomar partido* hacen que algunos ligeros lo confundan con el *clérigo puro* de Julien Benda, y él es, ciertamente, mucho más que eso.

V

PERO ya había hablado Nietzsche de los errores que, en fuerza de vivir, se van convirtiendo en verdades. Y, para acabar nuestras lecturas de hoy con una perplejidad a lo Montaigne, estas palabras de Ramón Fernández, escritor francés, hijo y nieto de mexicanos (¡lástima que, en un freudiano desliz y como tufo de mala conciencia, se le haya escapado en cierto libro una frasecilla desdeñosa para la América Hispana, que no tenía ninguna necesidad de haber escrito!):

“...Acaso no se ha insistido lo bastante en que cuando un hombre vive realmente y profundamente una creencia, ella viene a ser para él necesaria, eterna y universal. La conciencia individual proyecta su noción de absoluto por encima de la relatividad histórica. Cada vez que aceptamos una verdad moral, creamos un dios. Así se forma una región espiritual, la de las conciencias individuales, la de las actividades personales y privadas, en que las verdades y las pseudoverdades alientan con vida dis-

tinta de la vida social, y tienen duración y potencia creadora diferentes de las de esta vida social. (En *La Interdicción*, Balzac ha estudiado bien el carácter individual, o más exactamente personal, de la creencia en la persona del marqués d'Espard.) No basta, pues, declarar la quiebra social de una creencia para arrastrar automáticamente su abandono en las conciencias individuales. Esta quiebra azuza problemas muy graves que no se resuelven pontificando en nombre de la "Filosofía de la Historia". Ella nos obliga a preguntarnos, sobre todo, si las creencias, bajo su forma individual, no habrán adquirido una realidad, una fuerza que les da el derecho de sobrevivir a las creencias sociales; y a preguntarnos, en este caso, cómo sería posible asegurar su supervivencia...".—A. R.

LOS ULTIMOS LIBROS MEXICANOS O SOBRE MEXICO

Arturo Peón Cisneros: *Filosofías y Rosas*. París, Imprenta La Semeuse, 1930.

John Hubert Cornyn: *The Songs of Quetzalcoatl*. Yellow Spring, The Antioch Press, 1930.

Jesús Silva Herzog: *Aspectos Económicos de la Unión Soviética*. México, Talleres Tipográficos de El Nacional Revolucionario, 1930.

Miguel O. de Mendizábal: *La Evolución del Noroeste de México*. México, Publicaciones del Departamento de Estadística Nacional. Imprenta Mundial, 1930.

Enrique C. Creel: *Estudio sobre Finanzas, Bancos y Ley Mone-*

taria de la República Mexicana. México, Imprenta Mesones 156, 1930.

Elizabeth Morrow: *The Painted Pig.* New York, Alfred A. Knopf, 1930.

Susan Smith: *Made in Mexico.* New York, Alfred A. Knopf, 1930.

Nemesio García Naranjo: *Porfirio Díaz.* San Antonio, Casa Editorial Lozano, 1930.

Comisión de Reclamaciones entre México y la Gran Bretaña: *Decisiones y Opiniones de los Comisionados.* México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1930.

Salvador Navarro Aceves: *Estudio Comparativo de las Constituciones de México y Colombia.* Bogotá, Editorial Santafé, 1930.

Nicolás Rangel: *Nuevos Datos para la Biografía de José María Heredia.* La Habana, Imprenta y Librería "El Universo", S. A.

Habib Stéfano: *Conferencia Sustentada en la Escuela Bancaria de México.* México, Editorial Cultura, 1930.

MARCIAL ROJAS

ESTE seudónimo perteneció a la redacción de CONTEMPORANEOS y en sus páginas lo usaron Torres Bodet, Villarrutia, José Gorostiza y Ortiz de Montellano. Ahora, Marcial Rojas seudónimo, ha tenido la fortuna de pasar a ser anónimo en alguna otra Revista, por lo que lo consideramos desligado de nuestra redacción, dejando a su exclusiva e inexistente sustancia la responsabilidad de sus palabras ajenas.—B. O. de M.

**EDICIONES DE
CONTEMPORANEOS**

**ANTOLOGIA DE LA POESIA
MEXICANA MODERNA**

EDITADA POR JORGE CUESTA

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.00

R E D

POEMAS EN PROSA DE

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

CON CINCO DIBUJOS DE

JULIO CASTELLANOS

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 2.00

SOBRETUROS DE "CONTEMPORANEOS"

**PERSPECTIVA DE LA LITERATURA
MEXICANA ACTUAL**

POR JAIME TORRES BODET

**\$ 1.00 EJEMPLAR
(AGOTADO)**

**EL MATRIMONIO DEL CIELO Y
EL INFIERNO**

POR WILLIAM BLAKE

TRADUCCION DE XAVIER VILLAURRUTIA

\$1.50 EJEMPLAR

EL CASO STRAWINSKY

POR SAMUEL RAMOS

\$1.00 EJEMPLAR

**SI USTED SE INTERESA POR ADQUIRIRLAS,
DIRIJASE A**

CONTEMPORANEOS

APARTADO POSTAL 1811

MEXICO, D. F.

