

8528

16



CONTEMPORANEOS

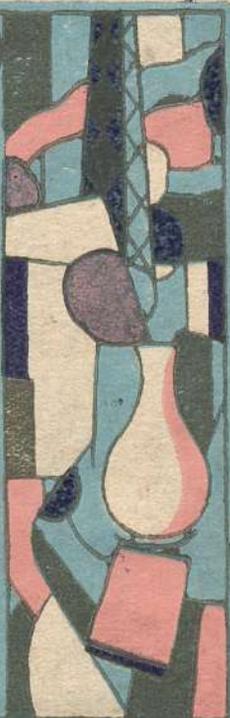
SUMARIO

Ortiz de Montellano: SON DE ALTIPLANICIE.-

J. Torres Bodet: INVITACION AL VIAJE. - OLEOS DE MARIA IZQUIERDO.-

E. González Rojo: CIRCULO. - *S. Ramos:* EL CASO STRAWINSKY (concluye). - *LINEAS DE FRANCISCO MIGUEL.* - *B. J. Gastélum:* EL ARCO DE LA DEMOCRACIA.

MOTIVOS: Un Camino de Poesía (B. O. de M.) Tiempo de Fuga (V.) Psicología de la Adolescencia (L. S. V.) Luna de Copas (J. G.) Libros de México.



SEPTIEMBRE
1929
MEXICO

Precio:

Un Peso



ORANEOS

NA DE CULTURA

RES:

BERNARDO J. GASTELUM JAIME TORRES BODET

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO E. GONZALEZ ROJO
(DIRECTOR)

APARTADO POSTAL 1811 MEXICO, D. F.

AÑO 2º. SEPTIEMBRE NUM. XVI

SUMARIO DEL NUMERO ANTERIOR:

Samuel Ramos: EL CASO STRAWINSKY. - Xavier Villaurrutia: NOCTURNO EN QUE NADA SE OYE. - Paul Morand: DE LA VELOCIDAD. - OBRAS MAESTRAS de la reciente exposición en Bellas Artes.

MOTIVOS: De Paula y Paulita (J. G.) Crónicas y Cronistas (E. A. G.) Sin Novedad en el Frente (S. M.) Libros mexicanos o sobre México.

CONDICIONES DE VENTA:

EN MEXICO:

UN NUMERO \$ 1.00
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS \$ 5.00

EN EL EXTRANJERO:

UN NUMERO DLLS. 0.50
SUSCRIPCION A 6 NUMEROS ,, 2.50

PARA TODO ASUNTO DE CARACTER ADMINISTRATIVO, LA CORRESPONDENCIA DEBERA DIRIGIRSE A CONTEMPORANEOS [ADMINISTRACION]

APARTADO POSTAL 1811

MEXICO, D. F.

Registrado como artículo de 2a. clase con fecha 19 de junio de 1926

APARECERA EL DIA 15 DE CADA MES.

Z
8628

REMINGTON PORTATIL

IDEAL PARA EL USO PERSONAL

Las tenemos
en
doce colores



Solicite Ud.
una
demostración

“Para Ud. y los suyos”

REMINGTON TYPEWRITER, CO.
Av. 16 de Septiembre No. 3 México, D. F.

Acaba de aparecer en las ediciones de la
Revista “Contemporáneos”

EL CASO STRAWINSKY

por Samuel Ramos

Penetrante estudio del mas alto
valor de la música contemporánea

Precio del Ejemplar \$1.00

Pedidos a “Contemporáneos”

Apartado Postal 1811.—México, D. F.



MEXLIBRIS

Libros sobre México
— exclusivamente. —

Av. Juárez 10 Apdo. 2213
México, D. F.

AGENCIA MISRACHI

Suscripciones a Revistas del mundo entero

• Avenida Juárez Núm. 10 — México, D. F.

SON DE ALTIPLANICIE

DESPERTAR

DOMINIO de paloma en la mirada
Afirmativa redondez de cera
Entre nubes —cortina lavandera—
Alba de manecillas apuntada

Glotona solidez acidulada
En transparentes labios de vidriera
¡Redonda niebla de limón, esfera
de los sentidos nuevos, inviolada!

Son de Altiplanicie

*El regreso de sueños adelgaza
con cálidos punzones al deshielo
la viva soledad que me traspasa*

*De algodones a mármoles de cielo
Nocturno atrevimiento despedaza
el péndulo tenaz de su desvelo.*

2º SON

AIRE de acuarela
ciñese a mis sienes,
un viento delgado
apenas, de tí, me sostiene.
En mí, sostenido,
el cielo de verdes redondo
rueda su balero.

¡Que nadie se acerque!

*El hueco de sombra
de tu voz pensada,
la que no se nombra,
se oye en tu mirada.*

*Angeles del cielo
soplan a la tierra
y el mar, en secreto,
parece que llega.*

Aire de acuarela

*Verde mar de viento:
¡Es pura la hoja
de mi pensamiento!*

LETRA MUERTA

A cuatro sueños encima de tus nublados ojos
hundido en la sombra de hierba sin pasos de
la noche

ahogado como mi propio grito opaco
—vibración y latido, hélice de mi pensamiento—
atraído por soledades grávidas de inercia
donde el árbol no crece ni sube la marea.

A cuatro sombras más allá de tus cabellos de humo
que se quedan prendidos a mi boca
y enredan su distancia entre mis manos,
busco la huella digital de tus labios
el apoyo delgado de tu mirada sensible
la ramita con tacto de tus dedos de río
índice navegable de mis viajes.

A cuatro nubes encima de un vuelo de aeroplano
puerto de la cadena de los aires

*atado al firmamento de los ojos:
mi sueño de tintas invisibles.
Lo que con letra muerta vaga escrito
en los fondos marinos de la noche:
¿será visible a fuego
cuando la llama de los pies del ángel
desordene mi nombre con su grito?*

JUEGO

NADIE asoma a ventanas de octubre la mirada.
*Aire de rayos equis tendido a hilar
kilómetros,
más ligero que el mapa
de los ojos.*

*Nadie asoma
las escondidas nubes,
las plumas de paloma*

Son de Altiplanicie

—erótica palmera de dos ángulos—
los alfileres de tu pie rimado,
el sombrero de viaje
inclinado a la izquierda de mi sombra.

En el desierto territorio el aire
pasea su desnudez de filigrana
—nadie asoma a mirarle—.
Pasajera, la muerte,
recorre en bicicleta la mañana.

Bernardo ORTIZ DE MONTELLANO

INVITACION AL VIAJE

"Astrologues noyés dans les yeux d'une femme..."

Baudelaire.

DE la piscina de cristal en que lo colocó el ingenio de los anunciantes, el trasatlántico emerge, al resplandor de las bujías eléctricas, amenazando arrollar a los espectadores. Alto de borda, con todas las luces encendidas a babor y a estribor y el carbunco de la linternilla de guardia en el palo de mesana, se desliza —sin movimiento— sobre las latitudes de un mar de mapa y toca de una sola vez, en la disminuida escala del planisferio, todos los puertos que sus hermanos más pequeños, trasatlánticos de verdad, no suelen visitar sino uno a uno, con la paciencia ordenada —económica— con que las manos de las señoras de provincia desgranar las cuentas de sus rosarios.

El nombre del buque y las iniciales de la compañía naviera se destacan, en caracteres dorados, sobre la noche de la proa, a un lado de esa ancla de juguete que, a pesar de la inmovilidad del vapor, el mecánico olvidó hundir dentro de la gruesa carta geográfica en que está, aparentemente, fondeado. A uno y otro costado del buque, para que la fantasía de los viajeros pueda escoger con libertad, hay varias categorías tropicales de modelos: ésa, esbelta y con aires sospechosos de bailarina es una palmera de Honolulu; éste, honrado y con deportivos pantalones a rayas, es un cocotero de Jacksonville y aquellos numerosos como una parvada de excursionistas, pertenece a esa clase de plátanos cosmopolitas que están saludando siempre, en pijamas de perezosas mangas verdes, amarillas y azules, a los veraneantes de todas las playas. . .

Afuera, sobre el muelle de la avenida, tres hombres se han detenido a contemplar la llegada del trasatlántico. Uno de ellos, vencido por el invierno, pobre, de ojos claros de pez en que la sola idea del mar aviva una nostalgia. Otro, de impacientes manos de colegial, se asoma al escaparate con una avidez alegre, de gaviota. El mundo —que los ojos de su vecino anulan en una totalidad azul— los suyos, eruditos, lo distribuyen por épocas y por lugares: Nueva York, el acuario de que le han hablado los periódicos instructivos, lleno de peces centenarios, exquisitos y

peligrosos como verdaderos mandarines. Una fecha —1918— el año de los pantalones estrechos que hicieron posible, por reacción, la enormidad jovial y el éxito de los zapatos de Charlot y una cena: la Navidad de las naciones honradas en torno al pavo relleno de la paz. Más tarde, el regreso de Lindenbergh y la fotografía, sí, la fotografía de ese viento de Nueva York —el mejor tapicero de América— empapelando de arriba abajo los rascacielos de Broadway. París: “la Cité, l'Université et la Ville”... El Sena, empastado de malos libros y lleno de citas de buenos autores. Y Nuestra Señora, a quien Víctor Hugo robó todos los fantasmas de sus quimeras para hacerse un Museo en el retiro burgués (sala, dos recámaras, comedor) de su casita Luis Felipe en la plaza de los Vosgos. Y luego, también, una fecha: 1814, el año del tratado de Fontainebleau, que sus amigos no saben en qué consiste y que él ha tenido la suerte de sorprender desnudo, tan vivo y tan reciente como si nada hubiese ocurrido en la política del mundo después de él, dentro del prólogo de esas cartas de Metternich que van a asegurarle, si le toca el tema de la Santa Alianza, el primer premio en sus exámenes de Derecho Internacional. De Italia, sin conocerla, estoy seguro que Roma le desagrada. En 1517, habría querido ser Lutero. ¿Le habría disgustado ser, en 1870, Garibaldi? La eternidad de las ciudades

eternas debe parecerles un lugar incómodo donde, sin precauciones, no se atrevería a poner el pie.

Por eso yo —su tercer compañero de ocio frente al trasatlántico de papel— lo miro volver los ojos varias veces sobre el mapa, en un nuevo viaje sin escalas del Atlántico y, recogidos del litoral de Europa, posarlos con deleite sobre el contorno conocido, reconocido, de América. Los puertos de México, demasiado vistos, no seducen su atención. Pero ¿qué la atrae tan poderosamente sobre ese imperceptible punto negro, Jamaica, inscrito al centro de la ondulada vertebración de las Antillas? Su mirada se ahonda sobre el azul mediterráneo del Caribe como si el solo vaho de sus islas tropicales pudiera ya pintarle ojeras, desde tan lejos. Para excusarlo, pienso en los buenos autores y las malas novelas que devoré yo mismo, de colegial, y que, ahora, encuentro mezclados al andamiaje de mis primeros estudios de geografía: Sandokan y la Polinesia, Julio Verne, el Náufrago y la India, H. G. Wells y los ángeles...

A mí, la idea de partir no me turba. Esos huecos de vida que colocamos entre un continente y otro, para conocerlos, me parecen tan desagradables como, en la dentadura intacta de una biblioteca, el arrancado colmillo de una edición de lujo, original numerado a mano por el autor, cuyo ausencia dejó, en la encía del anaquel, un hueco profundo e irreparable.

Me gusta, entre las cosas que amo, descubrir

siempre una sucesión apacible: pero clara. Si hubiese nacido mujer, hubiera querido seguir en los bordados, de una orilla a otra de la tela, la dirección de cada hilo, la voluntad de cada color. Si fuese poeta, no escribiría sino sonetos —o décimas— porque, en ellos, la unidad del aliento cristaliza más rápidamente y se advierte con mejor claridad. De los procedimientos musicales que elijo, para mis composiciones, el que prefiero —acaso por timidez de apresurarla en el auditorio— es la fuga. Y la fábula que me parecía, de niño, más rica en significados ocultos no era, por cierto, la de Prometeo —de proporciones demasiado escultóricas— ni la de Pandora, tan asequible a la gula de la curiosidad infantil, sino la de Ariadna desenredando, merced a la continuidad de sus hilos prudentes, el problema de su laberinto.

Por alguna de estas razones —por todas juntas, quizá— la aparición del trasatlántico, en el escape de esta Agencia de Viajes, no me impresiona muy profundamente. ¿Para qué partir? Acepto los viajes como el recurso de una necesidad ineludible, desgracia que los agentes de turismo se encargarán, a tiempo, de adornar con los mismos grabados a colores y los mismos incitantes marbetes que hacen, por fuera, el atractivo de ciertas medicinas. Aun sin sufrir el apremio de esta necesidad, los aceptaría, tal vez, como un paréntesis de paciencia colocado, en el confuso párrafo de una vida, para aclarar su estilo

y para disparar, más agudamente, la frase última de su decisión.

Casi todos los Reyes han sido maestros en este arte de preparar, de lejos, la punta y el filo de sus resoluciones. Por eso Felipe II, que era sedentario, se fabricó el océano de piedra del Escorial. En él, desde la pequeña nave segura de sus habitaciones ¡qué aire de inapresable lejanía —de radiograma sin antenas— debió tomar cada uno de sus designios! Menos disciplinado que él por la Contrarreforma, Guillermo II, según la biografía de Ludwig, tenía también la costumbre de embarcarse —sin metáforas— durante las semanas en que la agitación política era mayor. El movimiento del mar, sus tempestades, sus bruscas sorpresas de inestabilidad o de perfidia le parecían, probablemente, menos peligrosos que el oleaje de las cabezas cuadradas que lo amenazaba en el Reichstag o la suavidad de la serpiente que lo atraía en las flautas diplomáticas de Poincaré.

Creo, no obstante, que ninguno de esos argumentos podría hacer variar, a mi lado, el entusiasmo de mis competidores. En la tristeza del uno, todo el deseo de las felicidades que no se ha atrevido a exigir de las cosas se recrudece, con tonos de dramática beatitud ante la alegría del trasatlántico que no llega de ninguna parte. En el optimismo del otro, lo que ve y lo que adivina, lo que sabe y lo que supone de-

ben hallarse mejor equilibrados, pero a la ignorancia que le falta ¡qué gran avidez sustituye la juventud!



LAS ocho. Desde hace una hora estoy esperándola en este rincón de la noche y no he querido —por no perder el minuto de su llegada— separarme del balcón que, para nuestro encuentro de hoy, eligió ella misma ayer. En pleno invierno, este lugar improvisa, merced al anuncio de la Agencia de Viajes que lo aclara, no sé qué resplandor insolente y qué ausencia de intimidación capaces de hacernos creer en el presagio de una primavera: de una primavera al revés. A ella, estas impresiones ambiguas, de calofrío, la satisfacen de un modo casi impuro, como si fuesen —tan inocentes— el ensayo de una perversidad.

Los climas demasiado definidos le sientan mal, semejantes a esos linajudos terciopelos de los retratos de la escuela flamenca en que las figuras de las mujeres se endurecen, bajo la curiosidad del pincel, y quieren defenderse, de la codicia de los ojos, con la coraza de una castidad exterior. Para lucir, su belleza busca, en cambio, esos entreactos del clima en que las estaciones no están completamente maduras: breves intermedios del año en que se toca mejor la urdimbre neutra del tiempo, bien sea porque el verano

no bordó aún, en ella, los gruesos racimos de sus sobremesas doradas, o bien porque el invierno no alcanzó a deshilar, adelgazando su trama, esos diáfanos crepúsculos del encaje, tan sutiles, tan deshojados y tan ciertos que, de sólo tocarlos, las mariposas se marchitan como si las hubiese herido la nieve.

Así, en cuanto llega a una ciudad, a una calle o a una casa, lo primero que intenta es la antología de los lugares dignos de ser escogidos por la conversación. De una ciudad preferirá, en seguida, esas estrechas calles que rodean los atrios de las grandes iglesias y desde cuya relativa quietud de acompañantes —o de influyentes dueñas de comedia antigua española— se puede apreciar mejor el ritmo y las verdaderas pasiones de los protagonistas.

Desde otro punto de reflexión, el compás de una calle le parece siempre demasiado largo para medir el espacio de nuestros encuentros. Porque ¿dónde principia, realmente, una calle? Al cabo de ella no, porque no es aún ella misma, sino el resto y el vértice de las otras, cercanas, que por todas partes la aluden, la anuncian y la invaden con la promiscuidad de sus automóviles y de sus transeuntes. Pero, si, huyendo de los extremos, intenta tocarla en el corazón ¡qué pronto escapa, perseguida por el dibujo y el movimiento, hostiles, de todas las cosas que adquirieron, en ella, un carácter y una personalidad!

Por eso son, en su casa, tan agradables los pa-

sillos: válvulas de la habitación a donde afluye lo más exquisito de su impaciencia; rincones de sombra entre las estancias brillantes, de luz entre las piezas oscuras; salones en ciernes que no podríamos calificar recibimientos; ensayos de alcoba que no son, propiamente, antecámaras y preludios de comedor que ofenderíamos clasificándolos entre las despensas; lugares todos profundamente meditados en que su intimidad se entrega de un solo golpe y que son, a los grandes poemas del lujo en que otras residencias se desarrollan, lo que la elegancia súbita —y fresca— de las "Iluminaciones" de Rimbaud al ritmo prolongado y exangüe de algunas estrofas de Lamartine.

Esta misma discreción —que la coloca en la fuga de los espacios demasiado precisos— la hace enemiga de la puntualidad. Una cita no le parece perfecta si no la maduró, antes, ese tiempo de espera que, a su juicio, no sólo no atenúa el placer, sino lo excita y, deliciosamente, lo prepara. Su impuntualidad se rige, por consiguiente, por reglas de conducta mucho más severas que la puntualidad de los demás. Y no es el orgullo, sino la modestia, lo que la incita a llegar con retraso a los sitios en que se le aguarda, porque de estas palabras: "hacerse esperar" —en que otros no advierten sino el premio de una vanidad satisfecha— ella sólo percibe el pudor: refinado pudor de un alma para quien "llegar a punto" sería, en cier-



to modo, llegar antes de tiempo, anticiparse y, probablemente, interrumpir...



LAS ocho. Una larga hora inútil ha transcurrido desde el momento en que la impaciencia del colegial y la beatitud de su silencioso acompañante me abandonaron, al borde de este puerto de calcomanía que la luz eléctrica adhiere a la superficie húmeda del asfalto.

Como si la esperase también a ella para partir, el trasatlántico permanece inmóvil, con toda su belleza indiferente de máquina erguida sobre el mantel de la geografía universal. Junto a mí, las parejas que pasan se detienen a verlo, esbozan una fantasía de viaje, la destruyen con pesimismo y se van, apresuradas por la noche. Cansados de su labor, los hombres no saben inventar nada hermoso frente a esta "invitación al viaje" con que el anuncio los hipnotiza. Después de haber doblado la tarde, en cuatro pliegues limpios, como un pañuelo bien planchado, las mujeres salieron, en cambio, a gastar en las calles un poco de su excesiva necesidad de vivir. Por eso, del brazo de sus amantes tienen ya, algunas, ese desprendimiento bruto y ese escorzo de vuelo que hay en todo gesto de adiós. La idea de viajar las torna esbeltas como si, de sólo pensarlo, se agitaran en una

atmósfera más densa o las adelgazase la transparencia de una música más profunda. ¡Qué pocos sentimientos verdaderamente dignos vibran, no obstante, bajo ese simulacro! Lo que hace palidecer a alguna es el deseo de estrenar un vestido de seda tenue, como el que ha visto ondular en el cuaderno de modas del verano que pasó. En otra, esa sed de infinito tiene un domicilio, un precio y una forma sólidos: es un sombrero de "La Ciudad de París". En ésta, que acaba de desprenderse del brazo del esposo para aislar más dulcemente su contemplación ¿cómo pensar que el viaje no insinúa la esperanza de un adulterio?

Si pudiera, viniendo yo también del brazo de mi amiga, conservar esta frescura y esta imparcialidad de espectador ¿las aprovecharía realmente en examinarla? ¿Qué otra cosa sé de ella, en este instante, sino que la espero? Sólo su ausencia tiene una forma suya, clara, dentro de mí. Pero, si me pusiese a analizar esta impresión que juzgo, a primera vista, tan exacta ¡cuántas pequeñas indecisiones enturbiarían su simplicidad! Porque la nostalgia de un sér, su ausencia misma, consisten en una serie de presencias, tan complicada de definir como la vida más oscura de su espíritu.

¡Qué poco he sabido, hasta ahora, interrogarla acerca de esos deseos esenciales que nos determinan en la imaginación de los demás! Si muriese de pron-

Invitación al Viaje

to, si un accidente cualquiera —un choque de autos móviles, una parálisis, un poema, un corto circuito— la mataran, impidiéndole definitivamente llegar hasta la orilla del escarpate en que la espero ¿me quedaría de ella algo más que este ensayo de psicología literaria en que, indecisa, —indeciso— la sitúo?

¿Es buena? ¿De qué modo lo es? ¿Es mala? ¿Qué sueños le gustan?... El color, el color mismo de sus ojos, ese dato concreto que su modista sabe, sin duda, con exactitud ¿cómo he podido yo vivir, cómo he podido amarla, ignorándolo? ¿Le agradan los viajes? Me ha dicho que hizo uno, de niña, a la América del Sur. ¿Fué antes o después de que su padre muriese? ¿Qué vibración tenían sus palabras, al referirmelo? En vano pretendo, ahora, reconstruir su tono, su ademán de entonces, desaparecidos, para saber si lo que contenían era tristeza o entusiasmo. La memoria de nuestras conversaciones más recientes creció sobre la de aquella vez, oscureciéndola, como esas capas de corteza que marcan las edades de los árboles y que, primero, no se advierten con claridad, pero después —cuando ha pasado mucho tiempo— dibujan verdaderas zonas en su tronco, semejantes a las que utilizan los geólogos para medir las estaciones de la Tierra.

Uniendo recuerdos llego a pensar, así, que este capricho de citarme en la antesala de un Hotel o frente al anuncio de una Agencia de Viajes, entre un

otro y otro, cosmopolitas, obedece a un complejo sujeto mecánico, de liberación. ¡Cuánto ha de pesar sobre su conciencia, siempre en declive, esta solidez de la ciudad, constante, que la retiene lejos de mí! Para comprobarlo, paso revista —en desorden— a todo lo que la encadena a sus cosas y a sus habitantes: el afecto de los tíos añosos que la educaron, de niña; la avenida del bosque en que la ví pasear, un domingo, antes de conocerla; la silla, de viejo damasco gris en que se sentó para leerme una carta de Julia, su amiga filosófica del Internado; el cielo de esos meses de otoño en que su mirada suele adquirir una doble transparencia, cerebral y sensible, hecha, al mismo tiempo, de miel y de meditación. Y me avergüenzo de todo lo que está reclamando imperiosamente, en ella, un cambio: el escenario de un viaje, su movimiento, su desorden, su deliciosa curiosidad.

Por orgullo, me he alejado insensiblemente del escaparate en que la había estado aguardando con resignación. ¿No habré cedido sin quererlo, confusamente, a esa misma seducción del anuncio que me hizo sonreír del colegial y del pobre, de la señorita del sombrero de paja y de la posible esposa infiel? . . . Las ciudades están llenas de estas asechanzas, buenas, acaso, para agregar ejemplos a la mitología de Freud. Así, una vez, ante el busto de un maniquí de corcho que servía de anuncio a un collar de perlas falsas, pensé —hace muchos años— en el nombre de

Invitación al Viaje

una mujer que había creído amar, que no había amado, cuyos besos me habían parecido siempre insípidos, impermeables, silenciosos y blandos —como trocitos de corcho— y que, precisamente, se llamaba Elsa: como las perlas falsas que había visto exhibidas en el aparador.

En la sombra, la perspectiva de un viaje largo, con Palma, me sonrío con una sonrisa mejor y, aparentemente, real. No es ella sólo —pienso— sino yo mismo quien necesita adiestrarse a la rapidez de esa evasiva conciencia que los viejos exigen de los viajeros, porque lo que me desagradea en el ritmo de mis últimas composiciones es, en efecto, esa connivencia de la música con el clima que las hace tan invariablemente densas y equilibradas. Un momento antes, el proyecto de partir no despertaba, en mí, sino evocaciones superficiales: colores, asuntos y modas, motivos de pintor que mi fantasía no se hubiese atrevido a aprovechar. Ahora, aclarados por la blancura de la mujer que he derramado sobre su superficie ¡cómo responden, sumisos y profundos, —en una galería de ecos— a las intenciones musicales con que la persigo!

Fácil en contrariarme, dispongo —en favor del viaje— de las mismas razones con que, en otras circunstancias, defendería mi inmovilidad. Pero de esta ligera astucia —como de la congoja que me obliga a dar, inmediatamente, algunos pasos de impa-

ciencia por la avenida— no me doy cuenta sino hasta el minuto en que, alumbrada por una lógica fiel —y con una caprichosa, pero exacta puntualidad de estrella errante— la figura de Palma me devuelve la realidad de la cita cumplida.

Envuelta por el prestigio de los países que la he hecho recorrer dentro de mi imaginación, la siento, a la vez, irresponsable y cómplice de cuantas inquietudes me ha sugerido su ausencia, semejante a esos personajes que, durante los sueños, nos someten a las peores torturas pero que, en la tregua de la vigilia, nos sonríen —con amistad— desde la ventana de alguna costumbre: cocineros de fabulosos bonetes de inquisidor que, por la noche, nos hunden en la garganta la espada silenciosa de Merlin; taquígrafas-pianistas que interpretan, a cuatro copias, sobre el teclado de una Remington de media cola, para conciertos burocráticos, la Sonata Patética de nuestra sentencia de muerte, o chóferes de ojos de mica, desorbitados, que se divierten en perseguirnos a través de los planos de una ciudad arbitraria, a caballo sobre las estruendosas bocinas de esos automóviles que, si el mundo estuviera bien organizado, deberían figurar, en los museos de historia natural, junto al esqueleto de los plesiosaurios desaparecidos.

Sólo inocente a medias de las aventuras que me hace soñar, despierto, en cada una de las antesalas con que mejora sus entrevistas, Palma me tiende,

Invitación al Viaje

desnuda, una mano delgada, sinuosa, que me compadece. Después, al pasar junto conmigo frente al escaparate de la Agencia que los empleados empiezan a cerrar, la oigo que me pregunta, con un tono en que toda la voz se adhiere a las esperanzas de mi congoja: "Diga, Carlos, cuénteme... ¿qué misteriosas excursiones ha hecho, esta tarde, dentro de esa barca de papel?"

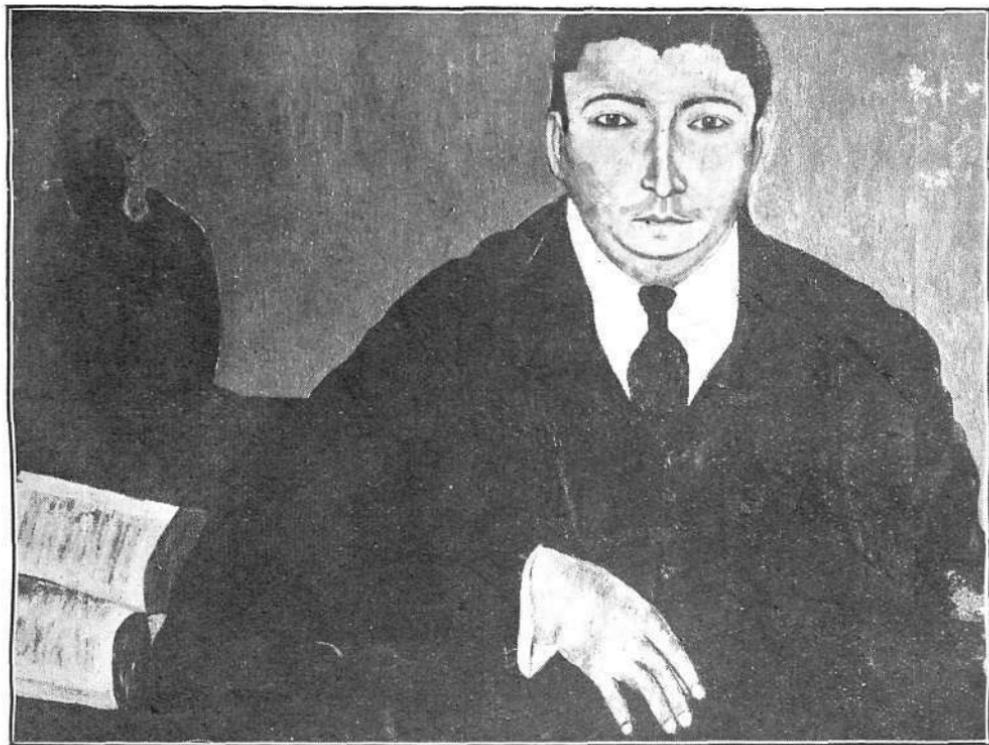
Jaime TORRES BODET

OLEOS DE
MARIA IZQUIERDO









CIRCULO

AQUEL recorrido puntual sobre la cubierta, medido con pasos inseguros, limitado por la borda y prolongado en las palabras afines, se detenía como siempre, riguroso, ante la puerta de su camarote. Entonces me llamaba como me llamo: Enrique; y de ella no recordaba su nombre ni creo que lo recuerde todavía. Como era ya de noche, su imagen quedaba oculta, prisionera en el recinto de metal, y la clara-boya del centro dejaba caer sus párpados de cretona en un sueño —distancia—irremediable. A mi regreso, cada paso lento iba golpeando en los sentidos. Un golpe me abría los ojos y otro me estremecía el cuerpo, que vibraba con delicia, pero sin pasión. El sueño, detrás, intentaba asirme, retenerme, y yo corría, sin sospecharlo, más que el sueño, más que todos los sueños. La conciencia de la noche era mi despertar.

Enfrente, a los lados, cada vez más firme, cada vez más preciso, iba naciendo el paisaje.

Porque ella vivía sin fondo, como una estatua griega. En su cuerpo desnudo se había cuajado la atmósfera. Fuera de ella misma nada existía, ni las nubes. Cuando iba a su encuentro y uno de mis dedos la tocaba, todos mis sentidos acudían allí, al sólo punto de contacto que la unía conmigo. Yo, en cambio, había elegido el paisaje como lugar secreto del mundo, para en él guardar y envejecer mis recuerdos. Me era fácil encontrarlos a la mano, bien distribuidos, y la costumbre me hacía contemplarlos con el egoísmo y la satisfacción de un coleccionista para sus antigüedades. En el paisaje —igualmente viejo— de mis paisajes, sólo me faltaba una clasificación, un índice. Pero, en realidad, mis recuerdos no eran tantos que no pudiera recorrerlos y reconocerlos con una simple ojeada.

Ella, la que ahora dormía, no podía entrar en esta clase de recuerdos. Su esencia misma, que era la realidad, la vida, en lo que tienen de actual y de presente, ahuyentaba lo sucedido. Su aparición traía consigo la ausencia, una ausencia del paisaje. Todo, a su alrededor se volvía inexpresivo, en un alejamiento de lo accesorio que sofocaba la memoria, en una exaltación de la presencia humana que esculpía las formas y los contornos de su personalidad. Al sonido de su voz enmudecían los aires, dormía el canto de

las olas. Se oían las palabras dentro de un solícito callar ambiente y la luz se detenía fija, en un "close up", sobre su cuerpo.

Para quien veía en sus ojos, —aquella mirada era sola entre las demás— el viaje, la aventura, habían terminado. La luz, como luz, moría en sus pupilas, que a sí mismas se contemplaban. Entonces era cuando navegábamos nó sobre el mar, sino sobre la superficie inmóvil de un espejo. En aquel espejo, el marco era ella. En su luna desierta las cosas se reflejaban para morir. Y era ella la que deshacía las nubes de algodón entre sus manos, la que absorbía en su respiración acompasada los aromas ambientes, la que borraba con el juego de sus formas las rutas imprecisas del mar. A veces, un gesto suyo la recreaba y de aquel naufragio en torno renacía más pura, más perfecta, más dura, más fiel, más exacta.

Recuerdo que una tarde, mientras ella me hablaba, hice desesperados esfuerzos para escuchar su voz, cuando sólo atendía al sucesivo movimiento de sus labios. En las palabras lentas, aquellos labios se juntaban, se oprimían con insistencia, se cambiaban gozosos el rojo de la sangre. Y como todo sucedía dentro de ella misma, se pasaba las horas en trocar la palidez cenicienta de sus manos con el oro amarillo de su cabellera. En el pequeño salón del barco, por los arrugados vidrios de las ventanas, la luz se nos daba en terrones de azúcar. Esto pasaba en un

día desconocido, en un momento ignorado, en medio del mar y a veinte nudos por hora. De pronto, las palabras huyeron temerosas, tímidas. En un ambiente abstracto, desnudo de sonidos, la luz se hizo polvo, un polvo fino que nos cubría de la frente a los ojos y de los ojos descendía por el rostro hasta los brazos.

Entonces fue cuando el paisaje nació lento, inseguro, de su cuerpo. Poco a poco la estancia se llenó de brisas heladas de montaña y la luz cristalizó en inmóviles lagos azules. Lagos solitarios, de donde la mirada regresaba insatisfecha, bañada de un mismo color, transida por el sosiego uniforme de la altura. De sus riberas, hundidas en la nieve, los pájaros habían huído, los árboles habían muerto. Paisaje de calma eterna, de silencio sin fondo y de águilas en vuelo pausado sobre los picos indiferentes de la sierra. Si aquellos lagos fuesen después un mar, un mar gris y amplio, sin distancias, en sus olas sin espumas, la mirada resbalaría con idéntica serenidad, sin deseos, insatisfecha también y un tanto alucinada por el vuelo solemne de las nubes.

Ella y yo continuábamos, sin embargo, juntos y solos. Aunque las ventanas alegres volvían a poner en nuestras manos la luz de la tarde, sólida, menos blanca, sus pupilas seguían siendo un abismo azul, profundo, inexplorado, donde las imágenes se hundían para nunca jamás salir a flote. Necesité ir, como otras veces, apoyado en sus brazos, asido a su

Enrique González Rojo

mirada, por el mismo rumbo habitual de la cubierta. A mi regreso, el sol comenzaba a hundirse en el horizonte. Y ví, con goce que se me escapó en un grito, que las olas eran anchas y repletas. La espuma, en cascadas interminables, se desmoronaba sobre torsos verdes y desnudos. El cielo estaba en tempestad. Ráfaga de sol y de nubes chocaban contra un monte moreno, que emergía de una isla inesperada.

Enrique GONZALEZ ROJO

EL CASO STRAWINSKY

EN el número anterior se ha desarrollado una teoría de la música haciéndola derivar de la naturaleza motora de la emoción, lo cual explica que la esencia de la música pura sea un cierto movimiento vital. El tipo que más claramente comprueba la exactitud de dicha teoría es lo que el autor llama música de la acción. En nuestra época florece este género que tiene gloriosos precedentes en la historia. Igor Strawinski es uno de los artifices más notables de la música de la acción en la era contemporánea. Se ha hablado de la impersonalidad de este músico. Luego del ciclo de sus producciones rusas desde L'Oiseau de Feu hasta Les Noces. En el número presente se comenta la última manera del famoso compositor, que se ha llamado "clásica". Su conversión a este estilo fué un acontecimiento sensacional por tratarse del más revolucionario de los músicos europeos, y además porque parecía renegar de un procedimiento —el ruso— mediante el cual había creado obras maestras a las que debió su celebridad fulminante. Esta conversión al clasimismo es tal vez el problema más interesante del caso Strawinski.

III

STRAWINSKI CLASICO

Para evitar un mal entendimiento en la aplicación de la palabra "clásico" es bueno advertir que la entendemos como un punto de referencia ideal mas de ninguna manera como una cualidad absoluta de la obra de arte. Descontando las omisiones que se cometen al reducir una cuestión real a la oposición de dos ideas, puede decirse que la polaridad de "clásico" y "romántico" representa con gran aproximación una diferencia esencial de morfología artística correspondiente a dos intenciones espirituales diferentes también.

Entre los rasgos que caracterizan al artista clásico se encuentra siempre uno fundamental: la impersonalidad. Correlativo a esta actitud del creador el producto aparece afectado de un rasgo saliente: la objetividad. Una música es objetiva cuando vale por la calidad de su material sonoro y la estructuración de éste; entonces vive como un ser autónomo que afirma por sí solo sus valores. Nunca provoca en el oyente esa excitación pasional que lo desvía de la música para atender al tumulto interior. Sacu-



de únicamente su sensibilidad estética reteniendo la atención en ella misma.

En consecuencia, la obra strawinskiana del período ruso, por su impersonalidad y objetividad es en cierto modo clásica. De manera que entonces la vuelta de Strawinski al clasicismo no es un cambio de frente tan radical como se ha creído, puesto que al adoptar una nueva forma estilística no se ha modificado en esencia el sentido estético que imprimía a sus creaciones anteriores. El espíritu clásico busca siempre su estilo más allá de sí mismo en formas universales que aunque establecidas de antemano no son un obstáculo para la contribución original del genio. Strawinski eligió para su primer período el estilo ruso y después el estilo propiamente considerado en la historia como el clásico por excelencia.

No basta, sin embargo, la pura intención ecuménica para ser clásico y si la música nacional de Strawinski merece aquel nombre es por haberse realizado en formas de una perfección consumada. Alfredo Casella explica muy bien cómo la renovación constante le era impuesta por su misma maestría técnica que le permitía crear lo que quería y como lo quería, agotando así todo un orden de posibilidades a las que por fuerza tenía que substituir otro. De modo que al rematar brillantemente el ciclo ruso con *Les Noches* —son casi las mismas palabras de Casella— Stra-

winski se hallaba ante este dilema: o copiarse a sí mismo o mudar de estilo.

Ya en la época juvenil Strawinski había escrito su primera *Sinfonía*, la cual fue estrenada en París apenas el año pasado. Era natural que el Strawinski de hoy aprobara plenamente una obra de juventud incluyéndola en el programa de sus conciertos como si quisiera indicarnos a qué época tan lejana de su historia remonta su gusto por el estilo clásico.

Desembocadura natural de las otras rutas la última dirección del arte de Strawinski se muestra a primera vista por una simplificación de los medios instrumentales hasta volver a los pequeños conjuntos de "cámara". A la era musical del harmonismo y colorismo en que se buscaban timbres nuevos y la orquesta crecía desmesuradamente, sucede la era del *depouillement* en que con el retorno a la melodía sobreviene el estilo dibujado en trazo incisivo con perfiles de un relieve y precisión casi plásticos. Si la estética del siglo XIX engendró positivamente un progreso en la técnica instrumental y en la riqueza harmónica, se hacía al mismo tiempo un principio de la mala música para todos aquellos que venían después a explotar un campo ya exhausto. En tales condiciones el afán de hacer obras complicadas amenazaba ahogar la música en un recargo de ornamentación inútil y de hipertrofia barroca. Strawinski la ha salvado de este peligro aligerándola de pesadas

sofisticaciones, de verbosidad insustancial, y después de esta depuración nos ha devuelto la verdadera música en fórmulas dorias.

El período clásico se inicia con *L'histoire du soldat* (1918) música de escena "l'œ. joue et dancé" sobre un texto del poeta suizo C. F. Ramuz. Huelga decir que aquí como en las anteriores obras teatrales tiene la música el rango preponderante. La última vez que fue ejecutada en un concierto de París bajo la dirección del autor, suprimida la escena, el recitante, —que era Jacques Copeau—, leía el texto de Ramuz en los interludios. Ciertamente que la música y el texto se refieren al mismo asunto, pero sin que la primera sea una ilustración del texto o que éste sea el argumento de la música. La habilidad de reflejar objetivamente, en un agua fuerte grotesca el espíritu popular se encumbra aquí a la mayor altitud. De un modo involuntario el oyente tiene la visión de la escena, como si la música fuera un reactivo de la imaginación, no porque su estilo sea descriptivo, —ninguna obra de Strawinski lo ha sido—, sino por la claridad del dibujo sonoro a la vez plástico y dinámico.

En *Pulcinella* (1919) aparece por primera vez el italianismo de Strawinski. Los temas de esta suite han sido tomados de Pergolesi e instrumentados por el músico ruso a su entera guisa. Según las declaraciones del propio autor busca en este procedimien-

to un desequilibrio de los instrumentos que rompa el equilibrio convencional de los conjuntos de cámara. Con justicia es considerada *Pulcinella* como la mejor muestra de la virtuosidad de Strawinski como instrumentador. Pero no es éste el sólo mérito de *Pulcinella*. La música de Pergolesi ha sido de tal manera deformada y rehecha que la obra resulta una verdadera creación de Strawinski digna de atribuírsela al parejo de sus otras invenciones, como atribuímos a Bach sus *suite* no obstante que utilizaba para ellas los *concertos* de Vivaldi.

Después de algunas obras menores, del *Concertino* y de la ópera *Mavra* viene una obra maestra: el *Octuor*. "Es una composición monumental, —dice Alfredo Casella—, que puede compararse sin inconveniente con alguno de los *concertos brandenbúrgueses* de Bach. Sonata, variación, fuga, todas las formas más nobles y más elevadas de la música absoluta están tratadas en esta espléndida síntesis de un modo absolutamente sorprendente. Basta ver cómo Strawinski ha sabido hacer de una forma tan deteriorada como el tema *variato*, algo absolutamente nuevo, y dar al secular problema una solución inesperada al mismo tiempo que férreamente lógica y de acuerdo con la tradición. El *Octuor* se abre después con una *introduzione* de tipo enteramente clásico, como no se había visto después de Beethoven. El conjunto de la obra deja una impresión de sere-

nidad y de belleza, que obliga a pensar que en esta composición Strawinski *abbia veramente ritrovato il senso perduto della musica "fine a se stessa"*.

No creemos que sea un capricho individual de Strawinski la preferencia que tiene por los instrumentos de viento para los cuales fue escrito su *Concerto*. El favor que este tipo de instrumentos ha ganado entre los compositores de ahora, y su éxito en el público es el signo de que el gusto mélico nuevo busca más el goce en el sonido puro que en su efecto expresivo, como lo hacía el gusto romántico al preferir las cuerdas.

Y sin embargo Strawinski ha creado después su *Apollon musagete* de donde están excluidos los vientos por indignos de acompañar al Dios. Aquí el músico se ha sometido al gusto clásico del ballet italiano y francés con sus *pas d'action*, *pas de deux*, etc. Algo nuevo aparece en esta serena composición: la dulzura. Sin trivializarse, conservando siempre la altura y el refinamiento, el maestro ruso ha realizado dentro de moldes viejos, una pieza de música ágil, fresca, de una nobleza apolínea, y cuyo sabor arcaico no es el menor de sus encantos.

Con *Le Baiser de la Fee* llegamos por fin a la última obra de Strawinski,—hasta estos momentos—, en la cual el estilo clásico se enlaza otra vez con la tradición musical rusa. Se trata del ballet de mayores dimensiones compuesto por el autor y es-

trenado en París en diciembre de 1928 por la troupe de bailarines de Ida Rubinstein. Dedicado a la memoria de Tchaikowski, —por quien Strawinski ha demostrado en varias ocasiones gran reverencia—, contiene como base de su hechura una serie de melodías del mismo Tchaikowski. Se ha juzgado que el genio de Strawinski ha tenido aquí un margen más amplio para ejercitarse que en obras anteriores de manufactura semejante. Primero con Pergolesi y ahora con el más italianizado de los compositores rusos Strawinski fiel a su gusto y a su técnica ha maneado libremente la materia que le ofrecía Tchaikowski, asimilándola a su estilo. Es inútil decir que ha transfigurado aquella música con su traumaturgia habitual, que como el hada de su cuento, sublima lo que toca con sus labios a un mundo superior de fantasía y ensueño.

Es insólita esta humildad de un gran músico para emplear la materia ajena en la manufactura de sus creaciones. Resucita en él un sentido del arte, proscribido por la presunción moderna que hace radicar el mérito en la invención personal absoluta, que nunca se consigue. Strawinski nos hace recordar a los grandes pintores del Renacimiento que no desdeñaban abordar los temas convencionales, una *Visitación*, un *Descendimiento*, una simple *Madonna*, pues cifraban su ambición en la obra bien hecha, no importando que el asunto fuera o no una novedad.

No obstante que el público está habituado ya a las salidas imprevistas de Strawinski, *Le Baiser de la Fee* constituyó una sorpresa al estrenarse el año pasado en la Opera de París. Si ya por el *Apollon* sabíamos que Strawinski era capaz de dulzura, no esperábamos este humor ligero y delicado de *Le Baiser de la Fee* en que la música es una voluptuosidad para el oído, y nos cautiva durante cuarenta y cinco minutos con sus hallazgos inauditos. La labor entera de Strawinski es una lección de tolerancia que abre de par en par las puertas a toda la música del mundo sin excluir a la calumniada música frívola. No faltaron en aquella ocasión las cejas fruncidas de las personas serias que necesitan de la música desagradable para sentirse profundas y que desprecian la música ligera porque son superficiales. Para ellas afortunadamente no se hizo la música, que es un don divino para recreo de los hombres de corazón sincero.

CLASICISMO Y MELODÍA

Si la música, como explicamos al principio de estas páginas, es la sublimación de un proceso emocional, ya sea convertido en acción o concentrado en

sentimiento interno, el aprovechar una u otra de estas direcciones es cosa que depende del concepto general que el músico tiene del arte. Así la música-lenguaje es el resultado de considerar al arte como simple medio expresivo. Y el artista que se guíe por esta idea procurará respetar la autenticidad de sus sentimientos aun con menoscabo de las formas musicales. Mas si en cambio cree en la música como fin en sí, se esforzará por someter su inspiración a normas puramente mélicas que lo apartan de imitar servilmente la figura de sus sentimientos. Esta desigualdad de intenciones no engendra solamente dos estilos heterogéneos, sino calidades estéticas muy dispares. El mérito de una obra hecha en vista del musicalismo radicarán en sus valores sonoros propios tenga o no méritos de otra naturaleza. En cambio la obra hecha en el otro sentido vale menos como objeto de arte que por lo que nos dice del autor; lo que importa aquí es el hombre que usa de su criatura como instrumento de exaltación personal. Lo importante en el clasicismo es la obra y por amor a ella el artista reprime su interés biográfico. En el primer caso el amor del artista va más bien hacia la vida a la que trata de asemejar el arte. En el segundo caso el amor se dirige hacia el arte como diferente a la vida real en lo que esta tiene de concreto, de caprichoso y de temporal, aunque no extraño a lo que ella contiene de universal, de ordenado y



de permanente. Estos dos tipos de arte y de artistas corresponden del todo a la clasificación inevitable de clásicos y de románticos. El artista clásico es el hombre que se despersonaliza para inventar un mundo nuevo como hace de modo ejemplar Igor Strawinski de quien conocemos solamente su fisonomía de músico. El reverso de ese tipo en el arte sonoro, es Ricardo Wagner para quien fue la música un espejo que amplificaba su ser personal, integrado aparte del artista por un filósofo, un reformador social, un amante.

A cada uno de estos dos tipos artísticos corresponde una técnica especial. "¿Cómo se manifestaba desde el punto de vista técnico —dice el crítico francés Boris de Schoelzer—, este espíritu romántico individualista? Por el predominio del elemento timbre y de la armonía libertada al fin de la estrecha sujeción en que las mantuvo antiguamente la melodía, y por el desarrollo de la atonalidad. Y aquí es donde encontramos a Wagner especialmente *Tristán* porque la verdadera fuente de esas tendencias es *Tristán* cuyo espíritu bajo esta relación anima toda la música moderna hasta Strawinski; *Petruschka* es la primera obra que se opone realmente al pensamiento armónico wagneriano que en *Tristán* inauguró esa era de equívoco tonal en que vivió la música durante más de medio siglo y que termina finalmen-

te en la atonalidad sistemática y rigurosa de Schoenberg".

El romanticismo tenía que considerar a la melodía con malos ojos por ser la forma más abstracta de la música, es decir más alejada de la realidad psíquica. Si la melodía es el vehículo más adecuado de expresión sentimental —aun cuando por otra parte una cosa es la música romántica y otra la música sentimental— tal expresividad es una impureza que no es indispensable para su existencia. Quizá la aptitud expresiva de la melodía proviene de que pudiendo ser cantada es susceptible de aplicarse a objetivos que no son estéticos. Pero trasladada a los instrumentos la melodía adquiere independencia gracias a un principio autónomo de desenvolvimiento. Es una creación del hombre para la cual no ha podido disponer de ningún modelo real. Por más que la melodía se haya originado en ciertos fenómenos emotivos sería impropio identificarla con estos; un estado de alma tratado melódicamente pierde su realidad como hecho psíquico y se convierte en otra cosa diversa, en un hecho musical. Ningún proceso del ánimo tiene la ondulación, la regularidad, la duración de una melodía. Puede ésta arrancar del mismo núcleo psíquico que la emoción pero una y otra recorren órbitas divergentes. Recordemos nada más lo convencional que parecen los sentimientos cuando son cantados por un personaje de ópera.

La melodía representa el elemento intelectual de la música no en el sentido de que sea creada por el cálculo o el razonamiento, sino porque en el terreno musical es lo que da sentido al conjunto. No comprendemos una pieza de música sino hasta que oímos, distintamente, su trazo melódico. La melodía indica en qué dirección se unificará la multiplicidad de los sonidos, como un hilo conductor que nos llevara a descubrir la idea que ellos persiguen.

Claude Debussy desarticuló en *Pelleas et Melisande* esa continuidad de sentido haciendo valer a cada acorde por sí, de suerte que aun aislado del contexto musical tiene un significado. *Pelleas* avanza paso a paso suspendiendo cada acorde en un éxtasis que fragmenta la acción escénica en una serie de cuadros estáticos como cinematógrafo al *ralentie*. Curioso ejemplar de música éste, de donde todo devenir ha huído. (*).

En Debussy, la melodía casi nunca tiene resolución, es decir en vez de avanzar, desciende dando

(*) Hay en Debussy un aspecto que pertenece al romanticismo. Es el impresionismo y simbolismo --tendencias guiadas aun por el principio personalista romántico. El más moderno aspecto de Debussy es su nacionalismo. Naturalmente es muy difícil encontrar aislados cada uno de estos aspectos --salvo en su *Chansons, Balades, Chansons de Charles d'Orleans*. Así por ejemplo los críticos han visto en la original declamación lírica de *Pelleas et Melisande*, una analogía con el canto gregoriano, considerado por otra parte como un verdadero folk-lore francés de la edad media. Y sin embargo la ópera es en su espíritu general esencialmente simbolista.

De cualquier modo hay en toda la obra de Debussy un estilo marcadamente francés que sólo es posible descubrir dentro de Francia. Es

esa impresión de una música que se desmaya constantemente. No hay nada que indique la dirección del movimiento de la música la cual más bien parece tener la dinámica caprichosa de las nubes cuyos componentes sin cohesión ya se dispersan o ya se juntan deshaciendo a cada paso el contorno total de la masa.

Con un espíritu muy diverso al debusismo pero aprovechando algunas de sus conquistas Strawinski restituye a la música la dimensión que le faltaba desde la era romántica; vuelve a tener entonces volumen, dirección, voluntad.

Strawinski sigue hasta el fin la trayectoria de la melodía redondeándola como se hacía en tiempos clásicos lo cual equivale a dar claridad y solidez al andamiaje de la construcción musical. La razón de esta vuelta al melodismo no se encuentra nada más en el gusto italianizante del autor; se apoya sobre todo en los antecedentes de la escuela nacional rusa entre cuyos rasgos característicos Boris de Schoelzer encuentra precisamente la melodía. "Es interesante observar que la música rusa —explica éste— de los precursores de Glinka hasta Strawinski (con excepción de Scriabin) fue siempre melódica; sea que se

preciso haber visto el paisaje francés, la pintura francesa, la atmósfera francesa; es preciso haber conocido la sensibilidad francesa la tradición musical francesa, para sentir cómo es profundamente nacional el arte de Debussy y cómo es difícil entenderlo fuera de su ambiente. Abarca su música el norte y el mediodía. Es a la vez de París y del Mediterráneo.

El Caso Strawinsky

nutra de cantos populares, sea que sufra directamente la influencia italiana, el "melos" constituye la esencia de las producciones musicales rusas y aun de las de Rimski Korsakof cuya propia invención melódica era muy pobre y que por otra parte arrastrado por su virtuosidad usó de los timbres más que ninguno de sus compatriotas, y se creó una orquesta mágica. Es sobre todo en las obras dramáticas de los músicos rusos en donde aparece notable este carácter melódico de su arte porque se les ve esforzarse en reducir lo más posible la parte de los recitativos en la ópera. Escriben frases recitadas de un giro melódico evidente; reemplazan con frecuencia el recitativo que exige la situación dramática, la claridad de la acción, por *ariosos* como hace constantemente, por ejemplo, Tchaikowski y veremos a Strawinski tomar en *Mavra* una vía análoga. Nada más contrario evidentemente a los procedimientos wagnerianos. Y Rimski Korsakof que bajo otras relaciones sufre la influencia de Wagner—en *Kitege*, por ejemplo, el Parsifal ruso—permanece sin embargo fiel al *aria* al *arioso* a esa melodización de recitativos y diálogos que se encuentra en todas las óperas rusas". Se comprenderá entonces porqué Strawinski tratando de clasificarse dentro de las corrientes musicales de su país defina su situación de la siguiente manera: "El amor que he podido sentir por Boris Godunof o por una sinfonía de Borodine

y la estimación que les conservó no implican en nada mi adhesión a la tendencia de los *Cinco*, de los cuales se ha creído equivocadamente que soy continuador. Me siento mucho más próximo a una tradición que estaría formada por Glinka, Dargomijski y Tchaikowski. Porque el rusismo de los *Cinco* se ha manifestado en oposición al italianismo convencional que entonces reinaba en Rusia y ha encontrado su vía en un estilo "pintoresco" que fácilmente ha llamado la atención del público extranjero. Pero esta época ha pasado: la oposición al italianismo ya no tiene razón de ser y encontramos un sabor nuevo en obras en donde se ha manifestado la naturaleza rusa fuera de esta necesidad de oposición y sin la ayuda de lo "pintoresco" que me parece ahora perfectamente convencional. . ."

EL REJUVENECIMIENTO DE LA MUSICA

La sumaria revisión hecha en las páginas anteriores, permitirá entrever la importancia que tiene la obra de Strawinski en la historia musical europea. Aunque no es precisamente el primer músico ruso que se hace universal nadie como él ha operado con

los elementos nacionales de su arte una renovación tan decisiva en la música. Es desde luego de los pocos músicos contemporáneos, como Manuel de Falla, Bela Bartok, cuya trascendencia europea se debe nada menos que a una sabia utilización de la tradición nacional de la que se adopta no la materia concreta, sino su técnica, su esencia formal. Pero siendo muy ruso el arte de Strawinsky, hemos apuntado cuánto rebasa su inspiración las fronteras patrias. Durante su desarrollo artístico nuestro músico no se ha encontrado solo, pues ya a esa hora se iniciaba en la vida musical europea un renacimiento, —hecho consoliador para contrarrestar las predicciones apocalípticas de los profetas de la decadencia—. Para no falsear la verdad debemos considerar que Strawinsky es mucho más el artífice de aquel renacimiento, que su fruto. Y si queremos apreciar debidamente la significación de ese fenómeno es preciso tomar en cuenta las influencias que se abatían sobre el artista en vísperas del renacimiento actual. Aludimos especialmente a la influencia romántica; del romanticismo consideramos que la nota fundamental es la propensión individualista y que de aquí se derivan las múltiples facetas que completan su fisonomía. Es decir, el romanticismo es *egocentrista* y por este sólo hecho es responsable de la disolución en que se debate el mundo contemporáneo. Fue el romanticismo un movimiento de emancipación del *ego* para desligarlo de

la tradición, de la costumbre, de la sociedad, del mundo y en fin de toda entidad extraña que tratara de imponerle una ley. El individuo tiende a separarse de su mundo para aislarse dentro de sí mismo erigiendo su *ego* en un absoluto que dicta las normas definitivas de la vida y el arte. Se persigue como objetivo el desarrollo de lo que hay de único y diferente en cada hombre haciéndose consistir el *ego* en la personalidad. Y es obvio que llevado este propósito hasta sus últimas consecuencias, la radical diversidad de los egos múltiples convirtió la unidad de la vida humana en un caos, en medio del cual se agita hoy desesperado cada hombre como su individualidad solitaria.

Mas para no enjuiciar parcialmente al romanticismo hay que tener presente que es una etapa forzosa en la evolución histórica e individual, y saludable siempre que no se perdure en ella toda la vida sino que en un cierto momento sea superada por una tendencia opuesta. La libertad y despreocupación que el romanticismo inspiró a los artistas del siglo XIX fue seguramente benéfico a la música, al permitir, entre otras cosas, que se rompiera con la rigidez del academismo en que hubiera degenerado el estilo clásico paralizado todo impulso hacia la investigación de nuevos horizontes. La fecundidad del romanticismo es patente en los progresos realizados en la técnica musical, y de los cuales pudieron disfrutar todavía

los artistas del siglo XX. Pero ha sido erróneo suponer que se puede indefinidamente proseguir en la misma vía, como ha ocurrido a los artistas que se dicen "avanzados" los cuales han reaccionado contra el romanticismo pero sin darse cuenta de que lo hacen con procedimientos aún románticos, como son la busca de una novedad absoluta, que implica la existencia de un temperamento de absoluta originalidad. El principio de libertad completa de las escuelas avanzadas no ha hecho sino agravar el caos sin ofrecer en compensación ningún aporte definitivo a la cultura por estar agotado el campo en que tales artistas trabajan. El ejemplo más conocido de este desastroso engaño es el de Schoenberg que admirado por la muchedumbre de los snobs como el representante de la escuela musical más avanzada, es en el fondo el caso manifiesto de una decadencia en la música germánica.

Por fortuna el caso Strawinsky no es único y un grupo numeroso de músicos jóvenes ya se ha convencido de que la única salvación en este caos está en buscar la fórmula clásica de nuestra época. Desde luego, ha sido esta actitud una llamada al orden, una reacción natural y muy justificable contra la acción desorientadora y esterilizante del caos. Un anhelo imperioso de disciplina surge en el arte lo mismo que en otros campos de la acción humana. Y como de pronto, no se encuentran normas en la cultura del momento, se echa mano de la producción antigua no por

supuesto con el fin de copiarla servilmente, resucitando el pasado, sino para aprender de este la disciplina espiritual que imperaba en la labor artística. Este es nada más el sentido que tiene el "retour a Bach".

En cuanto a Strawinski podemos afirmar que él está situado en el centro de estas tendencias renovadoras; no hay ninguna orientación fecunda en la música actual que no haya partido de él o que él no haya recogido para realizarla con una maestría inimitable. Por su clacisismo nos parece Strawinski un símbolo del espíritu contemporáneo, al realizar de un modo claro y perfecto, dentro del arte mélico, lo que hay la voluntad de realizar en otras esferas del arte y de la vida pero que no se ha cumplido o por falta de claridad en el propósito o simplemente porque no se tiene el valor de realizarlo. (*). Es que equivocadamente se toma el clacisismo como un *hecho* histórico semejante a las Cruzadas o al imperio de Carlos V que se produjeron una vez en el tiempo y no volverán a repetirse jamás. No, el clacisismo es un fenómeno

(*) Queremos decir que en su quintaesencia la música de Strawinski muestra una honda afinidad con el sentido de ciertos movimientos políticos, intelectuales y biológicosociales del momento, que la hace un símbolo no únicamente local de los problemas artísticos sino del estado general de la conciencia contemporánea. Esta relación con la vida total es lo que llena de valor a una obra artística. Los artistas nuevos debían comprender que es más importante ponerse a tono con la vida, ser *actuales*, que pretender anticiparse a ella; y que lo esencial de esa *actualidad* es la profunda conexión con la voluntad espiritual de la época y no la reproducción de exterioridades insignificantes, como por ejemplo el ruido de una locomotora.



ahistórico que puede producirse en cualquier tiempo tan luego como la cultura llega a su madurez. Así que cada período de cultura debe tener su clasicismo. No se comprende aún que en nuestro momento el progreso consiste en buscar nuestra forma clásica; se teme aún que clasicismo quiera decir un salto atrás; aun cuando en verdad lo que se teme a veces es la intransigencia de los cenáculos vanguardistas que son los que más ruido hacen, pero los que contienen menos substancia, y en realidad apóstoles de un modernismo superficial.

Lo que ha puesto la obra de Strawinski por encima de la moda ha sido su perfecta honestidad como artista atento solamente a trabajar por el interés de la música. El ha rechazado la conexión que cierta crítica le ha atribuido con los artistas de vanguardia considerando tan sólo cierta apariencia exterior de su obra. El ha declarado siempre que detesta el arte vanguardista. Bastaría con que todos los músicos tuvieran como virtud elemental un sincero amor a su arte y una probidad análoga a la de Strawinski para vernos librados de esos monstruos que se dan a luz bajo la bandera de la revolución artística.

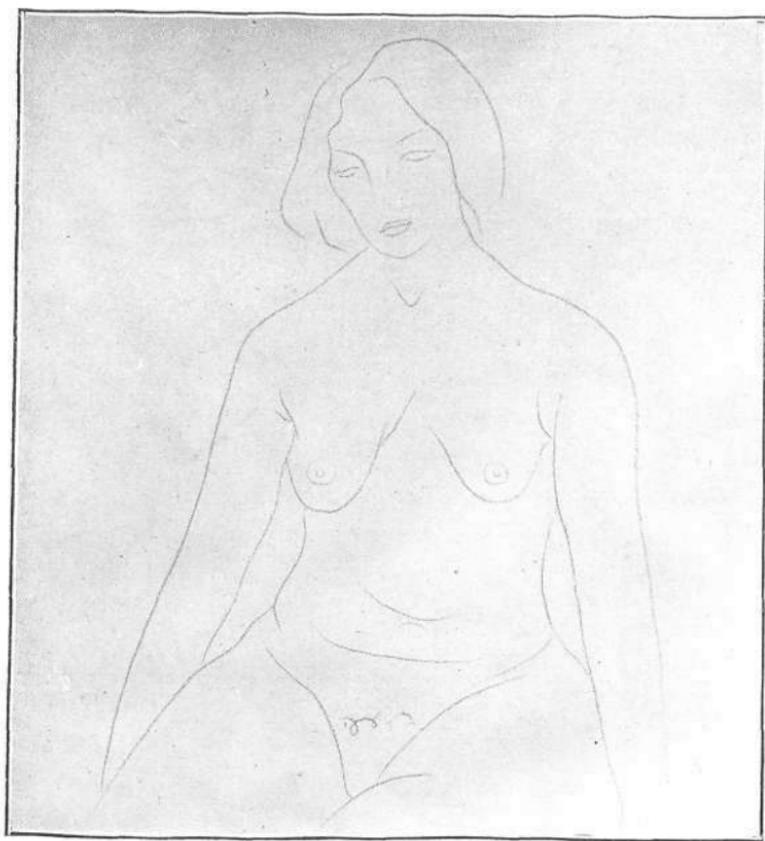
Y sin embargo, si hay en estos momentos un músico revolucionario ese músico es Strawinski. No importa que se haya servido de un material primitivo, o clásico o aún arcaico. Lo que esto prueba es que la materia prima en sí es indiferente y lo que decide del

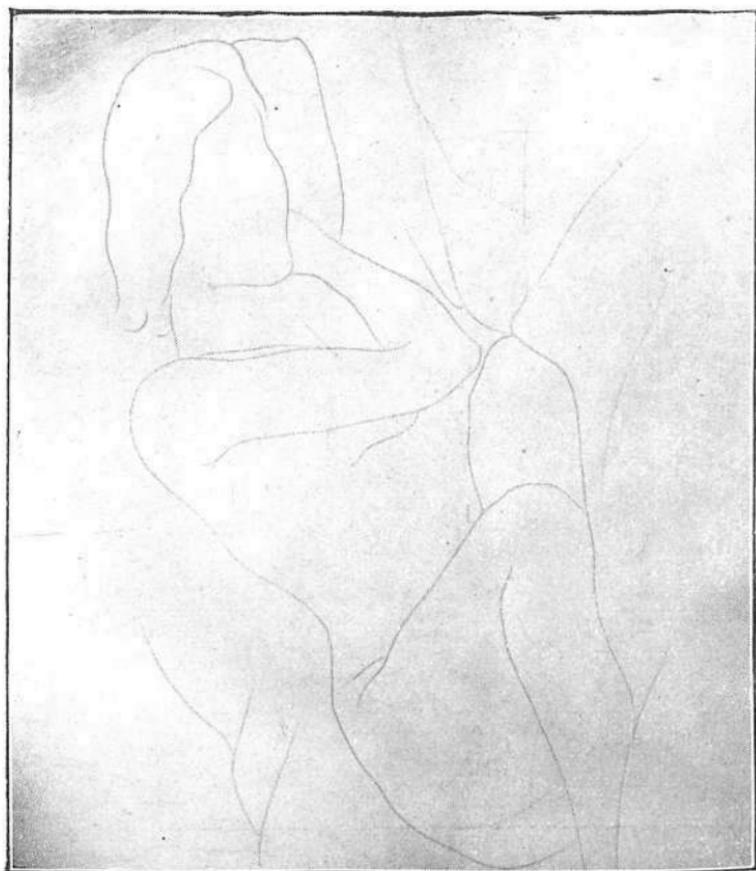
Samuel Ramos

resultado es la forma en que la asimila el artista. Nada hay viejo para una inspiración fresca como la de Strawinski, que todo lo rejuvenece con su savia primaveral. En esta magia del rejuvenecimiento está el secreto que anhela descubrir todo el arte contemporáneo.

Samuel RAMOS

LINEAS DE
FRANCISCO MIGUEL







EL ARCO DE LA DEMOCRACIA

SOLO hasta ahora el Occidente se empeña en descubrir una forma de gobierno distinta de la que legara el Oriente por medio del Imperio Romano. De Grecia aprendió Roma el equilibrio necesario entre el que manda y el que debe obedecer. Fue, más tarde, en el Foro Romano, donde nació el espíritu que ha inspirado los gobiernos representativos de la Europa moderna.

Durante toda la Edad Media, el Estado no constituye una estructura con una finalidad racional. Guerrero por excelencia, sin cohesión interna, refiere su sentido a una conciencia metafísica de la que el Señor es la expresión inmediata, el soberano el centro alejado de un poder inaprensible. Lo que in-

teresa a estos huéspedes de la existencia es el acrecentamiento constante de su fuerza, que es solaz, goce, orgía: todo el estadio de una sensibilidad voluptuosa, que agota la vida sin que conduzca a un sitio más alto de mejoría colectiva. No existe, entre los factores que forman esta comunidad, conciencia de derecho como retribución al trabajo prestado, sino que el movimiento ordinario de sus músculos, la aceleración diaria de su pensamiento, se pierden en el tiempo sin oportunidad para esclarecer un motivo de interés personal, de describir una figura con la que contribuyan por su inventiva a la expresión geométrica del país. La existencia aparece informe, se vive fuera de sí mismo, en una atmósfera ajena circunscrita a la representación del poder. El es causa, sino, fin. Lo demás, contingencia, abstracción, nada. Quien pretenda inquirir la realidad de un estado de esta naturaleza, habrá que remitirlo al Señor; y, a su regreso, el espectador se encontrará confundido por una larga cadena de seres que no tienen importancia para sí, que no cuentan sino como descendencia a lo inferior. La sociedad antigua y la de la Edad Media fueron desde este aspecto definidas. Exigieron una identificación absoluta con su sentido. Lo que no fuera así, era perseguido como contrario al mundo que se vivía, a la expresión divina de su imagen. A todo déspota auténtico lo absuelve la sinceridad de su acción. Es filosofía y leyenda, pretérito

y futuro. No alienta la menor sospecha de que pueda engañarse; como poseído de la verdad, resiste victoriosamente a la crítica. La idealización del poder obstaculiza todos aquellos estados que se alcanzan mediante la inventiva personal. Por ello no hay tiranía que eduque a los hombres para la libertad por más espléndido, por más alto y más genial que sea su concurso en la edificación de un país.

Tal fue el pasado indispensable a las comunidades sociales de la Edad Media. En la antigüedad, sólo en Roma se encuentra la idea de Nación. A pesar de haber florecido en Grecia las más hondas virtudes cívicas y ciudadanas, la idea de independencia se sitúa tan arriba, se articula de tal manera a la vida del hombre, que no llega a ser compatible con aquella civilización el supremo bien que se hubiese derivado de su unificación política. Se afirma el fenómeno de utilitarismo en las agrupaciones sociales, provisionalmente con Teseo, quien divide al pueblo en colegios profesionales, y con las leyes de Solón, que permite a las corporaciones darse reglas que no fuesen contrarias al Estado. Pero este éxito de vinculación apreciado por las clases profesionales del país, queda impotente para evitar las distintas rivalidades domésticas entre las diversas ciudades. El sentido de independencia debilita una representación superior. Se comprende indudablemente la trascendencia de una significación colectiva; pero, ni aun

bajo la amenaza persa, se descubre la fórmula de una realidad compatible con la libertad personal de aquellos hombres. Es en la India, a pesar de sus variadísimos idiomas y dialectos, donde las clases profesionales llegan a adquirir, siete siglos antes de Cristo, una consistencia más firme dentro de las posibilidades del Estado. Toda persona que se dedica a un mismo oficio se une. Estos grupos, llamados *Sherenis*, se gobiernan por un consejo cuyo jefe interviene en la dirección del Estado y de la opinión pública. Las agrupaciones cuentan con un derecho y tribunales especiales, estipulan contratos de trabajo, fijan horas, número de aprendices. Lo heterogéneo de los rostros y lo pintoresco de los trajes se funden en una sola actividad que se perpetúa a través de largas generaciones. La casta de pensadores llega a ser tan frecuente como la de los más humildes menestrales. Tal parece como que, en el contenido psíquico, domina fatalmente la herencia. Se posee la validez de un oficio, la norma que imprime a la vida una dirección definitiva. No se sabe si la exacta división de clases profesionales que se encuentra en la India desde la más remota antigüedad, sea motivación de su espíritu religioso más que el resultado de una superioridad comprensiva de las necesidades económicas, pues no hay que olvidar que el hombre antiguo no proyectó jamás un sistema económico de perspectiva; sus especulaciones quedaban limitadas

al presente. En la descendencia solía hacerse la transmisión de los bienes; pero sin que su conservación o aumento implicara una combinación prevista que tuviera su desarrollo en el futuro.

Se repite con frecuencia que la creación se encuentra acondicionada al espacio en que se vive. Sin embargo, no deja de ser frecuente el número de veces que nos sentimos impresionados para producir, sin lograrlo, frente a motivos que creíamos bien apprehendidos. En otros casos, la ocurrencia salta por encima de la realidad sensible y a través de largas centurias. Lo que equivale a la apertura sobre el mundo de un nuevo postigo que dilata el horizonte hasta ese instante explorado. Algo de todo esto debe haber acontecido en la antigüedad. La sensibilidad religiosa que se coloca como propósito de superación, realiza lo que hace después el conocimiento de la ley económica. Por otra parte, no estamos bien seguros,—y este es un fenómeno estudiado recientemente por el pensamiento moderno—, de la eficiencia de la religiosidad en la economía. Si analizamos con certeza la composición de los elementos internos que sustentan un grupo social, tendremos que valorarlos tanto como potencia espiritual como económica, dos caras íntimamente unidas de un mismo hecho. Puede faltar el conocimiento económico de proyección sin que el grupo padezca. Tal sucedió en la India, en Roma. Cuando se anunció la confusión

romana, fue el Egipto, —por cuya economía venía batallando hacía mil años—, lugar de inspiración para las águilas imperiales. En cambio, si no existe significado de espíritu, trabajosamente podrá esa economía elevarse a un grado bastante para que la riqueza se difunda, desempeñando el papel social a que está llamada. Muchos estados modernos comprueban este modo de ver, hecho sobre el que no quiero insistir por haber sido señalado recientemente por ilustres ingenios. La distribución de la riqueza es un acontecimiento de colaboración, de confianza y no se alcanza sin fe, sin sensibilidad religiosa. Se requiere que esta fe impregne todas las actividades de la existencia, como pasa en los Estados Unidos de América. Los conocimientos positivos alejan el crédito del vecino y tal proceder puede llevarnos cuando más a una prosperidad personal. Así sucede en México y en muchos países del mundo. La historia misma del cristianismo permite contemplar idénticas consecuencias. Luchando por un principio impersonal, pero de resultados prácticos inmediatos, sostiene su poder a pesar de los siglos. Edifica monumentos que requieren generaciones para terminarlos, obras de arte, maravillas de fe y de paciencia; todos sus esfuerzos se suman, se confunden en un mismo fin. Se le ve vacilar cuando se tuerce el anhelo, cuando se le estrecha por la avaricia o la soberbia. Algo idéntico se desenvuelve en países movidos por

factores espirituales. Su valencia da la clave de su porvenir económico. Vivir en profundidad, quiere decir huir de un materialismo grosero y hacer del país una institución. Pero para ello hay que ligarlo a ciertas raíces espirituales; objetivarlas, haciéndolas asequibles a todos. A este sentido me refiero cuando hablo de religiosidad. Cometería naturalmente un absurdo quien me atribuyera el concepto de que los valores que vengo considerando fuesen los únicos capaces de establecer consecuencias en la economía del grupo. Me limito a poner de relieve lo que se presentó antes, y lo que presenciamos ahora.

El *artificium* de la Roma Antigua fue la agrupación social donde tenían representación todas las categorías profesionales. Mas los *proletarii* romanos están muy lejos de ser la enorme masa de hombres sin propiedad que conoce el estado moderno. Tal jerarquía se consideraba, en aquella época, como una división electoral compuesta por personas cuya propiedad era inferior a diez mil ases. Tenía importancia para el Estado, porque de ella salían los colonos para las ciudades que se fundaban, o los encargados de guarnecer posiciones importantes. Roma, por otra parte, nunca tuvo una gran población industrial. Y la prohibición de las asambleas de trabajadores decretada por el último rey etrusco se debe más a las ambiciones políticas de aquella sociedad aristocrá-

tica, en la que el voto de los plebeyos era ineficaz, que a actitudes violentas de los operarios. Después de Clodo aparecen más definidos los derechos creados por el trabajo. En estos momentos Roma es un pueblo de grandes arquitectos, de literatos y de comerciantes. El Senado limita el número de trabajadores y Julio César disuelve los gremios profesionales y religiosos prohibiéndolos para el porvenir y respetando los antiguos y útiles. Entre esta clase se consideraba a los panaderos, que muy pronto iban a jugar un papel de importancia en la locura de los césares. Con Augusto se puede decir que el gremio adquiere una importancia desconocida. Expide su famosa ley julia en la que subordina los gremios a la autoridad del Senado, reconociéndolos y les otorga personalidad jurídica, autoridad para concluir contratos de trabajo y representación en diversos actos. Tales derechos se exageran, después, al grado de hacer obligatoria la inscripción en los "colegios" de todo aquel que poseía un oficio, sin facultad para abandonarlos a menos de la adquisición de ciertas dignidades o por acuerdo del emperador. La nación quedó aprisionada en una especie de escalafón en el que los hijos tenían que continuar el oficio del padre, siendo la guerra la que los relevaba del yugo colegial. Toda concepción simplista de la vida perjudica la labor más alta, trayendo un menoscabo en su utilidad y en su aplicación. Nada se puede reco-

nocer como exclusivamente valioso en la sinfonía de las costumbres, si bien es cierto que dentro de ellas debe existir algo que dé el tono. Esa motivación, de convertirse en un todo, traería consigo el empobrecimiento de la existencia misma. Conviene a su perfección dejar en juego libre cada una de las realidades de los demás. Por otra parte, no es extraño que, si se extrema tal propósito, con su fracaso nazca la idea de otro nuevo sistema; así se comprueba con la tiranía romana de la obligación societaria, que dió lugar a la idea socialista de la libertad del trabajo, del derecho a escoger dentro de la producción y la repartición de la riqueza el lugar que más plazca a cada ciudadano. Con la aniquilación del imperio romano por Teodorico se pierde la idea corporativa hasta volver a reaparecer en la edad media, después del siglo XII.

Iluminando intensamente el espectáculo de la antigüedad romana en busca de la representación popular como sistema de gobierno, es difícil cerciorarse de un gesto serio que conduzca a tal finalidad. Por ello resulta extraño que se estime con frecuencia como un gobierno popular el que tuvo Roma en los mejores tiempos de la república. Se asiste al despertar de esfuerzos aislados con Melio, Manlio; después con los Graco, Cayo y Tiberio y Drusso, que son prontamente aniquilados; pero hay que convenir que el gobierno representativo había fracasado para un

espacio mayor que el que ocupaba la ciudad de Roma. Seis siglos antes de Cristo, que es cuando el imperio alcanza su época más brillante, el poder del pueblo no existe. (Es Inglaterra la que descubre la fórmula representativa en la edad moderna, y es también en Inglaterra donde cristaliza con Owen la idea corporativa). Las asambleas de que se nos habla, no representaban de hecho sectores del sentimiento público. Votaron siempre lo que quisieron los senadores y los financieros, sin ser jamás la ostentación de la fuerza de aquella enorme agrupación de hombres. El verdadero ritmo de aquellas vidas se encuentra en la huelga y en la insurrección. Cuando crece el abuso, cuando la humillación no tiene límites, surge un jefe que acaudilla a los descontentos y la insurrección estalla. Tales jefes, conseguido el objeto, utilizan en provecho propio aquella fuerza. Aun cuando viene la llamada guerra social que termina con la rendición del senado al ansia de reforma, con la dispersión de los rebeldes reaparece la impostura. La expresión más clara de la idea monárquica que personifica Julio César, no debe considerarse por lo mismo como un derrumbamiento de la dignidad humana en su aspecto independiente de la integración del gobierno, sino como el corolario indispensable de un sistema fracasado, que arranca de las aristocráticas y duras prácticas griegas. Domina en la administración romana la idea griega de impo-

ner el gobierno de arriba-abajo. La fortuna otorga el poder. El genio no es forma viviente del estado. Por eso Lucrecio en los tiempos de César no tenía imitadores y las ciencias languidecían en el país. De Grecia, 150 años después de Cristo, importa la literatura romana todas las ideas que fundan la moral y la ética de los países occidentales, sin que estos hayan logrado adquisición importante en su estructura. Si la monarquía romana en sus principios se estatuye por elección, lo que permite hasta cierto punto escoger, sólo después, por la ambición de los emperadores, se hace hereditaria o por adopción. La edad media la funda exclusivamente hereditaria, relacionándola estrechamente al espíritu religioso con que se saturaban todas las actitudes de aquel período. De Augusto se derivan las constituciones políticas de los estados europeos; de la Iglesia el origen divino del poder, las facultades ilimitadas y la irresponsabilidad de los reyes y de los príncipes. El gobierno es durante toda la edad media el nombre de un poder mítico y la explotación ejercida por una aristocracia poderosa, a pesar de la idea de libertad que preside la organización de los municipios de diversas ciudades de Europa. Después de los siglos XI, XII y XIII, lo que podría llamarse Asamblea Nacional y en la que algunas ciudades de España, Francia e Inglaterra gozaron de la prerrogativa de representarse, no es de hecho más que una reunión de

prelados y barones que sirve más para justificar los impuestos, que como vehículo de expresión popular. Ninguna expropiación tuvo en ellas resonancia bastante para impedir los abusos o desencadenar la crítica. Se desconoce si llegaron a inspirar alguna disposición de beneficio colectivo. En cambio, el vasallaje domina todas las manifestaciones de la existencia. A la investigación económica, se le considera como amenaza al feudo; no hay derecho que no se estime como un principio de rebelión. Aun la fuerza creadora que trae el Renacimiento es, en su principio, aristocrática y religiosa. Los papas, los nobles y los banqueros son principalmente los grandes actores de este instante, en el que la filosofía no alcanza una nueva idea, ya que la igualdad había sido predicada por los griegos cuatro siglos antes de Cristo. En cuanto a la idea de libertad, hay también que aclarar que tanto el antiguo como el hombre de la edad media, concibieron su libertad ateniéndose como le sucede al hombre actual, a la proyección de los acontecimientos sobre su inteligencia. El antiguo, sacrificándose a la contingencia del presente y realizándose plenamente en su hora; el medieval, a la limitada duración de los acontecimientos, por ello no cesa de hablar del fin del mundo, y el mismo Lutero es sorprendido en esta pausa, cuando se refiere al juicio final como un hecho próximo. Si después la edad moderna le otorga un sentido de eternidad que per-

mite mayor desenvoltura, tal privilegio no ha dado al hombre actual una posición específicamente distinta frente a la naturaleza, de la que ocupó la humanidad del pasado.

He señalado tales aspectos sin exhibir las causas, porque sólo entra en mi propósito subrayar la pereza del siglo ante la aspiración que se remonta a la más profunda antigüedad, por un estado más real, por un estado en que todos participemos. Que sea el exponente de nuestra voluntad y garantía de derechos y deberes. La edad media rebajó este ideal confundiendo con el espíritu religioso al príncipe y creando el estado-familia; pero la moderna, que ha pretendido revivir las ideas de igualdad y de libertad, que ha poblado de escuelas los países al estilo de Plinio el Joven, que abre bibliotecas y cátedras como Vespasiano, no ha elevado el nivel ciudadano de cada asociado, haciéndolo intervenir en justa ecuación en la dirección de los asuntos públicos. Una investigación posterior me permitirá señalar dentro de la pluralidad de orígenes, qué realidad ha privado más ostensiblemente en tantos siglos de ineficacia política.

Bernardo J. GASTELUM



MOTIVOS

UN CAMINO DE POESIA

CARLOS Pellicer, el poeta viajero de la generación nueva de México, al regreso de alguna escapada a los mares desconocidos acaba de publicar, en París, su quinto libro de versos: *Camino* al amparo de los mismos dioses que protegieron el desarrollo de su libro anterior: *Hora y 20* la mejor selección, hasta ahora, de los diversos tonos de su poesía.

Del guión preciso a la ausencia de puntos de los sueños la nueva poesía puede reducirse, esquemáticamente, a signos ortográficos. A la de Carlos Pellicer correspondería la admiración, una admiración sin interrogaciones, feliz nada más con los sentidos que la proyectan hacia todos los caminos de la sensualidad y del paisaje —música, forma y color— en salto ligero y sin concentraciones, de ojos abiertos siempre, ilimitada a la corriente de formas exteriores que circulan por su piel como a la propia fluencia de sus idealismos.

En sus poemas de viaje por América tan pronto ordena el paisaje de Curazao como desmorona la Bahía de Río de Janeiro siempre en plena acción de juego protectora, frente al temperamento romántico y tropical que le domina, de la modernidad de su poesía. En los últimos poemas de *Hora y 20* y *Camino*, al contraste del paisaje europeo "las manos llenas de color" reaccionan con la virginidad de una ceiba americana sometida al salón de otoño de un invernadero. Esta forma *instintiva* de su poesía, —a veces mal humorada y a veces humorista, al tú por tú con la naturaleza— ¿podríamos llamarla panteísta a pesar de la distancia que la separa de toda preocupación por el misterio que, de acuerdo con sus primitivas reacciones, habrá de llevarla a la intuición de nuevos mitos solares? El panteísmo de la poesía de Pellicer es civilizado, deportivo, sin drama interior, de bellos tonos plásticos.

Conservador de los instrumentos musicales de la poesía, ajeno a Góngora, Mallarmé, Valery, recrea el gozo de las palabras por cuanto deben sonar a los oídos en un sentido paralelo a lo que en la música realizan los nuevos ritmos del jazz. Quizá la modernidad sensualista de esta poesía corresponde, por su respiración propulsora y su sensualidad desenfadada, al estilo solar de los nuevos ritmos musicales. Sólo que entregada a la alegría carece del dolor trascendente y del pliegue sentimental auténticos del *blues*, que en la música y el canto del africano civilizado aparecen como reacción profunda de los siglos.

Afán de tocarlo todo, hasta la anécdota. Fé de creyente más cercana a los ojos de Santa Lucía que a las llagas de Santo Tomás. Arrebatos épicos, acentos griegos y plumas de Quetzalcoatl se mezclan con nidos de paloma en su mundo de artista *primitivo y moderno*.

Motivos

La poesía de Pellicer, como el adjetivo y el verbo de la naturaleza, actúa por sí misma en toda su belleza y su imperfección, ajena a la inteligencia espectadora y vigilante del inventor poseído de ambición de dominio. Y en esta unión feliz, externa, entre el hombre y su obra, entre el poeta y su poesía sellada ciegamente por la fuerza creadora del temperamento radica, como en los cabellos de Sansón, su irresistible validez artística.—B. ORTIZ DE MONTELLANO.

TIEMPO DE FUGA (*)

GENARO Estrada y Alfonso Reyes acaban de publicar libros en cuyas portadas aparece la misma trémula voz: fuga.

En Estrada, el uso de esa actividad es dos veces significativo porque su libro obedece a una preocupación musical señalada por el subtítulo (tocata y fuga) de su "Escalera", y, al mismo tiempo, a su actitud de poeta que ¿no es salir de la realidad para sumergirse —o intentarlo— en los mundos del sueño? Uno de los temas poéticos predilectos de Estrada es el duermevela, o sea la duda involuntaria entre la vigilia y el sueño. Si la vigilia es la cárcel y el sueño la liberación, la poesía tendrá que ser la fuga. Y ¿no son los versos regulares de Estrada, los peldaños de la escalera?

Preside la misma ley, la ley fuga, el libro de Alfonso

(*) Alfonso Reyes. Fuga de Navidad. Buenos Aires, 1929.—Gleizer. Editor.

Reyes que encierra una buena prosa, escrita en Madrid por el año de 1923 y editada ahora en Buenos Aires con toda clase de precauciones tipográficas, en un espectáculo para unos cuantos lectores, testigos presenciales de esta fuga de intimidad, uno de los cuales declara ahora en favor suyo.

Prófugo de Navidad ahora, Reyes publica estas páginas en las que una de las dimensiones de su estilo aparece en relieve: la temperatura, esa emoción de la prosa.

Nadie que intente apuntar las relaciones entre la vida y la literatura de ese hombre admirado podrá apartar las páginas de su Fuga de Navidad de la que sus viejos y aun sus nuevos amigos tenemos la clave. La última estrofa de su prosa es uno de los momentos de la mejor duda de este hombre "aturdido de esperanza y memoria", que teme un punto y se pregunta: ¿me habrán olvidado ya en mi tierra?

Alfonso Reyes quiere saber que no lo olvidamos para poder decir: "Sabén que existo, luego existo".—V.

PSICOLOGIA DE LA ADOLESCENCIA

NO es poco, en la turbulencia de nuestra vida, que alguien tenga la serenidad necesaria para reflexionar, tratando de indagar los móviles de dicha agitación, esforzándose por hallar rumbos y orientaciones. Tal es la primera virtud de la magnífica obra: *Ensayo de Psicología de la Adolescencia*, por Ezequiel A. Chávez, recientemente publicada. (*).

(*) *Ensayo de Psicología de la Adolescencia* por Ezequiel A. Chávez.—Pub. de la Secretaría de Educación, México, 1928.—480 páginas.

Motivos

Esta obra se fraguó lentamente en las lecciones dictadas por el autor desde su cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Culmina en un magnífico ímpetu de recio pragmatismo por servir a la patria y a la humanidad.

Para ello, el autor pone su mirada y su inteligencia en los adolescentes. Considera con justicia que son ellos los forjadores de la nueva cultura y que para realizar tal empresa deberán buscar nuevos módulos, abandonando los tradicionales, regidos por el pensamiento occidental, puesto en crisis desde que parece haberse roto la unidad psíquica y social que lo sostenía.

Estudia de un modo minucioso y ordenado el desarrollo de la criatura hacia la adolescencia, tomando en consideración para su examen las modificaciones psíquicas y somáticas y los factores todos que las perturban. Penetra con discreta modernidad el campo de las neurosis, desde el punto de vista de la psicopatología y señala los tiques, la histeria, la esquizofrenia y la constitución paranoica, para establecer después nociones de profilaxia educativa que, por la naturaleza misma de las cosas, han de resultar un tanto pueriles.

Habla de los retardados mentales, de los débiles —se pronuncia generosa y legítimamente contra el calificativo de *seres inferiores*, que en verdad todos lo somos en tal o cual aspecto—, de los instintos y de su influjo predominante en la vida del adolescente. Cómo se contrarían esos instintos y con qué resultados.

Hace también un minucioso examen de la imaginación y, en general, de todos los aspectos psíquicos del hombre en los diversos períodos de su vida, todo ello con una copiosa y magnífica documentación. En su viaje por éste examen se

rebela contra la *oratoria* por cuanto seduce al adolescente, robándole al "refinamiento de la razón serena y lúcida".

Diserta largamente sobre el amor, afirmando su poder de transfiguración, aunque no penetra acaso en su más recóndita intimidad de "voluptuosidad de sufrir", bien que admite esta forma en el párrafo 575, al hablar de la abnegación de la mujer mexicana: "...y así demuestran ellas que no buscan en el amor su propio bien sino el de los seres a quienes aman".

En cuanto al criterio que sostiene el autor con respecto al amor helénico y el amor cristiano, está en disparidad con el nuestro, que aceptamos la primera concepción: el amor como una aspiración del hombre hacia Dios, hacia lo infinito. Creemos, además, que esta es también la verdadera esencia del amor cristiano, que señorea siempre el *instinto de la muerte* o, como lo llama Monakow, *cósmico*, que confirma el pensamiento de Descartes: "los que van a la muerte por lo que aman son, hasta el último instante, por morir así, dichosos".

Termina y culmina el libro en la página 433 con un ardiente voto: servir a los adultos y a los viejos para entender a los adolescentes; que haya perdón y libertad, a cuyo sólo precio puede rehacerse la vida espiritual de México. Sólo así puede salvarse la patria mexicana. Aún es tiempo. Que se pase —agrega— de *la edad de la lucha a la edad de la gracia*.

Y nosotros creemos que el autor acierta y que siempre será tiempo; que México vive en la *edad de la lucha* por el predominio de los instintos formativo y conservativo y por el *sentimiento de potencia*.

Pero creemos también en el poder del instinto infalible y todopoderoso, como *fuerza propulsiva latente originada en*

Motivos

la horme, que realiza la síntesis intero-exteroceptiva, en vista de un proceso que asegura, por actos adaptados, los intereses del individuo y los de la especie.

Ni México ni el mundo peligran desquiciarse y, si así lo teme Don Ezequiel A. Chávez, es acaso por lo que nos atrevemos a llamar el *complejo de los dioses fallidos* que todos los hombres guardamos y que nos lleva a forjar catástrofes para darnos después la impresión de que, como los dioses, hemos podido conjurarlas.—Leopoldo SALAZAR VIGNIEGRA.

VISITA

EL maestro Pedro San Juan, compositor moderno y Director de la Orquesta Sinfónica de la Habana, nos visitó recientemente trayendo a esta Revista la presencia y el tono —cordialidad y cultura— del grupo minorista al que pertenece y que en Cuba edita "1929".

Atraído por las engañosas sirenas de un ambiente musical más preparada hacia nuevas orientaciones de la música, de paso para Los Angeles, se detuvo en México el tiempo necesario para cosechar admiraciones con dos conferencias y un concierto en que dió a conocer algunas de sus obras para orquesta —Castilla y Babaluayé— interpretadas, bajo su dirección, por la Sinfónica de México.

Apoyada, con el único pie del ángel, en el folk-lore musical de cierta España y en los ritmos negros de Cuba la obra de San Juan que conocemos, construída con pureza y sabiduría, nos descubrió, gratamente, la esencia espiritual del ver-

dadero artista actual. Recordaremos, sobretodo, los Sonos de Castilla para pequeña orquesta con que ilustró su segunda conferencia, de novedad auténtica y profunda dentro de sus propios medios musicales. Atraído, —como Unamuno—, por la llanura castellana éste músico vasco con acento sobrio, austero y penetrante graba la cruz en la moneda musical de España cuya cara diversa pero no menos genuina es la brillante sensualidad de los músicos andalucistas.

Dentro de la brevedad opresiva de esta escuela no pretendemos estudiar la obra de San Juan, ni señalar su huella, pero sí el paso de su espíritu amigo y contemporáneo, muy 1929.—O. de M.

LUNA DE COPAS

LA Revista de Occidente nos ofrece esta novela de Antonio Espina en el formato de lo que fue la colección *Nova Novorum*. La novedad, como la juventud, es transitoria, pero menos duradera —excepto en México, donde el hombre envejece a los treinta años y el escritor continúa siendo nuevo e ignorado como la primera vez.

Hay que leer a Espina. Es de los jóvenes españoles —nuevos, además— a quienes precisa seguir en cada uno de sus pasos, así den uno en falso, si queremos inquirir una idea de conjunto sobre el proceso que está transformando a las letras españolas y que, una vez realizado, será difícil de comprender.

No hay en *Luna de Copas*, o mejor dicho, fuera de ella, nada que nos comunique la existencia de un propósito esté-

Motivos

tico anterior, al cual obedeciera, como la planta al germen, la ley de su crecimiento. Dentro de la novela, sí. Véase el capítulo VIII, *Don Enrique*, en el que Espina adelanta un paso en la exposición de aquella idea suya de apropiarse la técnica del cinematógrafo: "Traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte..." dice en *Pájaro Pinto*.

Bien. Esto es ya una clave a la aparente complejidad de Espina. El imagina un *escenario* y luego, cuando debiera tomarlo la cámara, lo toma él mismo. Es decir, lo escribe, y en este ligerísimo escamoteo que nos arrebató el libro de las manos —lo que nosotros creíamos el libro— y nos lo cambia por la corriente de imágenes que es el film, en este escamoteo consiste el *secreto* (¡a voces!) de la *manera* de Espina.

En efecto, aún la más precipitada disección de esta *manera* nos mostraría: 1º Capítulos cortos, casi siempre cortos, pero invariablemente rápidos (la escena de film no debe durar arriba de dos minutos). 2º Períodos en letra cursiva que en apariencia son meras pausas o interrupciones del relato, pero que en realidad equivalen a las imágenes superpuestas o simultáneas del cine, cuando no al escorzo violento de la cámara para recoger un detalle lateral o encarar la misma imagen desde un ángulo diferente. 3º Paréntesis o verdadera y brusca interrupción dentro de una frase, que trae de pronto al primer término, amplificándolas, imágenes o conceptos: esto es: *close-up*. ¿Y cómo no advertir, por último, que la continuidad tiene mucho del *découpage* intraducible y está lograda a base de cortes y no de solución?

Esto fué, pues, el propósito de Espina. Los resultados —en este caso *Luna de Copas*— inclinan a pensar que ha concebido una posibilidad más para la novela, pero habrá que

esperar aún los de experimentos posteriores, antes de anunciar que de este choque entre la novela y el cine ha surgido una substancia literaria nueva. Porque de esto se trata, no de transformar la literatura en cine. ¿Para qué, si existe el cine? Lo que Espina desea es conquistar para la literatura la esencia literaria del cine. Así, *Luna de Copas*, a pesar del procedimiento cinegráfico y gracias a él quizás, es medularmente una novela en la que Espina traza su asunto, sus personajes, con tal astucia de novelista que ni siquiera desdeña, como no desdeñó Stendhal, la noticia de periódico, el hecho de la vida cotidiana, (la muerte del financiero belga —¿Rothenhal, Rothenstein?— que cayó de su avión al canal inglés) ese saco vacío que precisa llenar de un material ideológico consistente, como lo quiere Pirandello, para que se mantenga en pie.

¿Habrà que añadir que siendo Espina el joven novelista español en quien reconocemos la más firme voluntad de innovación, es en cambio el de estilo más duro, menos elástico?—J. GOROSTIZA.

LOS ÚLTIMOS LIBROS MEXICANOS O SOBRE MEXICO

Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores, de agosto de 1928 a julio de 1929, presentada al H. Congreso de la Unión por Genaro Estrada, Subsecretario Encargado del Despacho, 3 vols., México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1929.

Vicente Sáenz: *El Canal de Nicaragua*, Conferencias y

Motivos

Discusiones de Mesa Redonda, Paraninfo de la Universidad Nacional de México, México, Talleres Gráficos "Michoacán", 1929.

Contraloría de la Federación: *Informe de las Labores desarrolladas del 1º de agosto de 1928 al 31 de julio de 1929*, México, Editorial Cultura, 1929.

Informes y Documentos sobre Pensiones Civiles, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

Departamento de la Estadística Nacional: *Memoria*. Agosto de 1928 a julio de 1929, México, Imprenta Mundial, 1929.

José F. Godoy: *México en Sevilla*. Breves apuntes acerca de la Feria o Exposición Ibero-Americana. México, Tip. Papelería Nacional, 1929.

Mariano Azuela: *The Under Dogs*, traducción al inglés de E. Munguía, jr., ilustraciones de José Clemente Orozco, prefacio de Carleton Beals, New York, Brentano's, 1929.

Joaquín García Icazbalceta: *Biografía de Don Fray Juan de Zumárraga*, Biblioteca Histórica Ibero-Americana, dirigida por Carlos Pereyra, Madrid, M. Aguilar, editor, 1929.

José Elguero: *España en los Destinos de México*, México, sin pie de imprenta, 1929.

Alberto J. Pani: *El Cambio de Regímenes en México y las Asonadas Militares*, París, "Progrés Civique", 1929.

A. Méndez Bravo: *La Escuela Rural Mexicana*, Santiago de Chile, Imprenta Lagunas, 1929.

Convención de Delegaciones Industriales de la República Mexicana: *Estudio sobre el Proyecto de Código del Trabajo*, México, sin pie de imprenta, 1929.

Irving A. Leonard: *Ensayo Bibliográfico de Don Carlos de Singüenza y Góngora*, México, Monografías Bibliográficas Mexicanas, Secretaría de Relaciones Exteriores, N° 16, 1929.



ADQUIERA USTED EN LAS PRINCIPALES LIBRE-
 RIAS DE LA REPUBLICA O. DIRECTAMENTE. SOLI-
 CITANDOLO POR CORREO. FRANCO DE PORTE. A

CONTEMPORANEOS

LAS SIGUIENTES OBRAS:

B. J. Gastélum.....	INTELIGENCIA Y SIMBOLO.	Calpe, Madrid. \$ 2.00
Jaime Torres Bodet....	POESIAS.	Calpe, Madrid. „ 1.40
Jaime Torres Bodet....	MARGARITA DE NIEBLA.	Cultura, México. „ 1.50
Jaime Torres Bodet....	CONTEMPORANEOS (Crítica).	Herrero, México. „ 2.00
E. González Rojo.....	EL PUERTO.	Cultura, México. „ 1.50
E. González Rojo.....	ESPACIO.	Mundo Latino, Madrid. „ 2.00
G. García Maroto.....	1930.	Biblos, Madrid. „ 1.50
G. García Maroto.....	ANDALUCIA.	Biblos, Madrid. 3.50
G. García Maroto.....	XX DIBUJOS MEXICANOS.	Acción. „ 3.50
B. Ortiz de Montellano.	EL TROMPO DE SIETE COLORES.	Cultura, México. „ 1.50
B. Ortiz de Montellano.	RED. (Poemas en Prosa).	Contemporáneos, México. „ 2.00
José Gorostiza.....	CANCIONES PARA CANTAR EN LAS BARCAS.	Cultura, México. „ 1.50
Xavier Villaurrutia....	REFLEJOS. (Poesías).	Cultura, México. „ 1.50
Xavier Villaurrutia....	DAMA DE CORAZONES.	(Novela). „ 3.50

EDICIONES DE
CONTEMPORANEOS

**ANTOLOGIA DE LA POESIA
MEXICANA MODERNA**

EDITADA POR JORGE CUESTA

UNA HERMOSA SELECCION DE LOS MEJORES
POEMAS DE LOS MEJORES POETAS DE MEXICO

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.00

RED

POEMAS EN PROSA DE

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

CON CINCO DIBUJOS DE

JULIO CASTELLANOS

PRECIO DEL EJEMPLAR \$2.00

SOBRETIROS DE "CONTEMPORANEOS"

**PERSPECTIVA DE LA LITERATURA
MEXICANA ACTUAL**

POR JAIME TORRES BODET

\$1.00 EJEMPLAR

**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 No. 1811 - MEXICO, D. F.



PROXIMAMENTE
TEATRO DE TITERES
DE LA REVISTA "CONTEMPORANEOS"

DIRECTORES

LUIS BUNIN - B. ORTIZ DE MONTELLANO
JULIO CASTELLANOS

TEMPORADA DE INVIERNO

OBRA DE PRESENTACION:

THE HAIRY APE [EL HOMBRE MONO]

POR EUGENE O'NEILL

TITERES DE BUNIN - TRADUCCION DE
E. PRESSLEY Y B. ORTIZ DE MONTELLANO
DECORADOS DE BUNIN Y CASTELLANOS

OTRAS OBRAS EN REPERTORIO:

LES MARIES DE LA TOUR EIFFEL
DE JEAN COCTEAU

MISTERIO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE
VERSION DE ORTIZ DE MONTELLANO

M A Y A , DE A. BRETON

CONDICIONES DE ABONO
EN LA
AGENCIA MISRACHI
AV. JUAREZ 10



EDITORIAL "CULTURA"
TELEFONOS: Eric. 56-10, Mex. 65-32 Rojo.
Av. Rep. Argentina, 5,
México, D. F.