

María Stoopen
Estudio introductorio

ENSAYOS CRÍTICOS

JORGE CUESTA





Producto del ejercicio crítico de Jorge Cuesta, sus ensayos –un total de 81– abarcan un período de casi 20 años: de 1925 a 1942, año en que el escritor muere. Atento siempre a las manifestaciones culturales tanto de México como de otras latitudes, escribe y publica en periódicos y revistas sobre lo que ocurre en el ámbito de la música, la pintura, el teatro, la literatura, la filosofía. Nunca reunió sus ensayos en un libro. La actividad ensayística de Cuesta puede ser organizada en “Constelaciones”: “Primera constelación: Raíces y desarraigos poéticos” con respecto a los miembros del grupo que a la larga se denominó Contemporáneos a partir de la revista que fundaron. “Segunda constelación: Cultura mexicana y nacionalismo”, “Tercera constelación: El arte como conocimiento”, “Cuarta constelación: Código estético: clasicismo, romanticismo, preciosismo, realismo”. Las distintas “Constelaciones” responden a la postura que Cuesta sostuvo frente a las manifestaciones artísticas y literarias de su momento, así como de la reflexión que llevó a cabo sobre el fenómeno estético.

Imagen en la cubierta y solapas:

Carlos Orozco Romero, *Retrato del poeta Jorge Cuesta* (1949). Museo Nacional de Arte (MUNAL), Ciudad de México, México.

JORGE CUESTA

ENSAYOS CRÍTICOS

Estudio introductorio de
MARÍA STOOPEN

HEÚRESIS



JORGE CUESTA

ENSAYOS CRÍTICOS

Estudio introductorio de
MARÍA STOOPEN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:
Octubre 2020

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-3677-1

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de “doble ciego” conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Contenido interactivo

Nota a la segunda edición de los *Ensayos críticos* de Jorge Cuesta
Nota a la tercera edición de los *Ensayos críticos* de Jorge Cuesta
Estudio introductorio de María Stoopen
Nómina de escritores incluidos en artículos de los Contemporáneos
Bibliografía y hemerografía

ENSAYOS

La *Santa Juana* de Shaw
Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza
Carta al señor Guillermo de Torre
La pintura de Agustín Lazo
Reflejos de Xavier Villaurrutia
El resentimiento en la moral de Max Scheler
Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet
Antonio Caso y la crítica
Carta a propósito de la *Antología de la poesía mexicana moderna*
La poesía de Paul Eluard
Robert Desnos y el sobrerrealismo
El teatro universitario
Una teoría sexual: Bertrand Russell
La rebelión de las masas de José Ortega y Gasset
Carta a propósito de la nota preinserta
¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?
La literatura y el nacionalismo
El vanguardismo y el antivanguardismo
Conceptos del arte
La pintura superficial
L'URSS sans passion de Marc Chadourne
Música inmoral
La política de la moral
La consignación de *Examen*
El arte y la decencia del periodista Elguero

La política de altura
La pintura de María Izquierdo
Diego Rivera
Un mural de Diego Rivera
Un poema de León Felipe
La cultura francesa en México
Una mujer de gran estilo: Mae West
La pintura de José Clemente Orozco
La exposición de carteles comunistas
El diablo en la poesía
El Arte moderno. La crítica del señor Thomas Craven
El clasicismo mexicano
La música proletaria
La mujer en las letras: Margarita Urueta
Miguel Jerónimo Zendejas
La nacionalidad mexicana
La crítica desnuda
El compromiso de un poeta comunista
El escritor revolucionario
Arte moderno
La provincia de López Velarde
Ramón López Velarde
Prólogo a dos obras teatrales de Celestino Gorostiza
La decoración interior y el mueble de acero
José Clemente Orozco
Carlos Mérida
Ulises Criollo de José Vasconcelos
Nicolás Maes
La enseñanza de *Ulises*
Raíz del hombre de Octavio Paz
Camino de perfección de Rubén Salazar Mallén
José Clemente Orozco
Alfonso Gutiérrez Hermosillo
La lección de Ansermet
Apuntes sobre André Breton
La poesía francesa
Literatura y guerra

Nietzsche y el nazismo
Nietzsche y la psicología
Muerte sin fin de José Gorostiza
La Fontaine
Salvador Díaz Mirón
Montaigne y Gide
Español de éxodo y del llanto de León Felipe
Una poesía mística
Contestación a la encuesta de la revista *Romance sobre arte*
Encuesta sobre la poesía mexicana
Crítica del reino de los cielos
Luis Cardoza y Aragón
Gide y el comunismo
Humanismo y naturaleza
El lenguaje de los movimientos literarios
Celestino Gorostiza y el teatro Orientación
El materialismo de Orozco
José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?

Presentación audiovisual
haz click en el enlace
<https://youtu.be/7ey3KYG0hZw>



o puedes acceder vía QR

Nota a la segunda edición de los *Ensayos críticos* de Jorge Cuesta

La difusión de la obra de Jorge Cuesta, tanto la ensayística como la poética, ha pasado por distintas etapas: la primera fue la época viva, polémica, fragmentaria, efímera, de divulgación, quizá de coyuntura. La obra crítica se inicia con su primera publicación en agosto de 1925 y termina con la muerte del escritor, el 13 de agosto de 1942. Diseminados en múltiples publicaciones periódicas, los ensayos y los poemas de Jorge Cuesta difícilmente pudieron haber sido conocidos en su totalidad por sus lectores contemporáneos. Sabemos que ni unos ni otros fueron jamás reunidos por el autor. Sólo algunos de ellos fueron publicados en forma de libro por otros escritores e investigadores.

A partir de 1964, gracias a la publicación por la UNAM de los *Poemas y ensayos* de Jorge Cuesta, se presentó la primera posibilidad de evaluar su trabajo disperso, de verlo en conjunto, de crear lectores y críticos a profundidad. Esta primera edición fue una recopilación casi exhaustiva de su obra en cuatro tomos, a cargo de Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán. La misma edición tuvo una reimpresión en 1978, que extendió el círculo de lectores interesados en Cuesta y provocó nuevos aportes críticos.

En 1981, la UNAM publicó un quinto tomo misceláneo, *Poemas, ensayos y testimonios*, con nuevo material recopilado por Luis Mario Schneider entre lectores, críticos y familiares de Jorge Cuesta. Incluye una buena selección de ensayos en torno a la obra del poeta y ensayista.

Ante la realidad de la obra agotada de Jorge Cuesta, la Biblioteca de Letras ha decidido promover nuevamente su publicación. En 1987 aparecieron los *Sonetos* en edición preparada por Cristina Múgica. La obra ensayística ha sido dividida en dos grandes apartados, *Ensayos críticos* —los *Ensayos literarios* de la edición anterior—, dedicados a las artes y al pensamiento filosófico, y los *Ensayos políticos*, que aparecen casi simultáneamente en esta misma colección en volúmenes independientes. Así, hoy, esta segunda edición de los *Ensayos críticos* de Jorge Cuesta ve la luz después de que su obra es conocida y ha sido profusamen-

te comentada por la crítica, la cual ha producido ya una importante bibliografía y hemerografía que le permite al lector una confrontación especializada.

Apoyada en el trabajo previo de investigación de Capistrán y Schneider, la edición que hoy ofrecemos presenta algunas modificaciones: incorpora los ensayos críticos del tomo V a la secuencia cronológica que les corresponde. En algunos casos, los ensayos que carecen de fecha, han sido agrupados con los que les son afines temáticamente. De esta manera, los índices originales han sufrido alteraciones. Los *Ensayos críticos* han sido sometidos a revisión y corrección hasta donde el material que existe en las hemerotecas de la ciudad de México nos lo ha permitido.

María Stoopen

Nota a la tercera edición de los *Ensayos críticos* de Jorge Cuesta

Esta tercera edición se propone poner de nuevo en circulación los *Ensayos críticos* de Jorge Cuesta y subsanar los errores de la publicación anterior.

Advertimos a los lectores que aquí restituimos el orden cronológico original de los ensayos y el índice, que sufrieron cambios en la segunda edición.

María Stoopen

Estudio introductorio de María Stoopen

JORGE CUESTA, EL DEMOLEDOR

1. *Una agrupación de expulsados*

Jorge Cuesta hace su aparición en la escena cultural de la Ciudad de México con dos gestos equívocos que no repetirá mientras se mantiene como uno de sus protagonistas a lo largo de casi veinte años: aquella ruidosa y solitaria, “áspera risa” que un día de septiembre de 1923 acompañó un comentario jocoso de su inminente amigo Gilberto Owen en algún salón de clases universitario, y su primera publicación, un relato de humor malogrado, *La resurrección de Don Francisco*, que su “descubridor” y primer promotor, Xavier Villaurrutia, introduce en el número uno de la revista *Antena* de julio de 1924. Jorge Cuesta no será más un humorista —podría aventurar que careció casi por completo del don de la risa, a no ser por esta primera, irónica— ni tampoco un narrador. Sin embargo, la suspensión de las aulas universitarias a causa de la irreverencia compartida con Owen, funda para ellos y sus futuros compañeros de los Contemporáneos, el sino y la aspiración de convertirse en “una agrupación de expulsados”.¹

Cuando Cuesta se vincula con Owen y después con Villaurrutia, los jóvenes poetas Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano, están a punto de ser agrupados por Villaurrutia en un paradójico grupo sin grupo. Esta lista inicial —siempre elástica— a la larga conformará el grupo de los Contemporáneos.² Habrá que sumarle a su propio autor, así como a Jorge Cuesta y Gil-

¹ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *Obras*, p. 241.

² *El grupo sin grupo* de Villaurrutia ha sido abusivamente citado. Es inevitable lugar común en las referencias a los Contemporáneos. Aquí importa porque funda en la conciencia de los jóvenes poetas y en la del público, la voluntad de constituir una generación de ruptura. Usaré esta defi-

berto Owen, y señalar que, en aquellos momentos, ninguno de estos dos ha hecho aún nada de importancia en el escenario de la cultura que lo acredite como uno de sus personajes.

La paradoja que se plasma en la definición del *grupo sin grupo* de Villaurrutia, se alimenta necesariamente de afinidades, diferencias y contradicciones y, como veremos adelante, se nutre más de un propósito de declaración de principios que da una característica estrictamente apegada a la realidad. No obstante, habrá que retener, a manera de signo definitorio para Cuesta y Owen, su asociación con un conjunto de poetas que se imagina a sí mismo como un grupo no gregario. Viene éste a ser un gesto intencional en Cuesta, constante en su resistencia.

Novo es el primero en establecer diferencias entre los subgrupos iniciales, el de los poetas “mayores”, nacidos entre 1899 y 1902, el de los apellidos dobles, formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza, la excepción —siempre la excepción—, cuyos primeros contactos se registran entre 1914 y 1917, en la Escuela Nacional Preparatoria, y el de los “menores”, nacidos entre 1903 y 1904, integrado por el propio Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, quienes tienen su acercamiento con los demás en 1917 y 1918 respectivamente. A los primeros Novo los llama con sorna “El grupo del cuello torcido”, mientras que a la pareja que forma con Villaurrutia, la denomina la “generación bicápite”.

Se puede decir, volviendo a la definición de Villaurrutia, que los mayores tienden a constituir *el grupo*, en tanto los menores se inclinan a disociarse en el *sin grupo*, pues a la vez se afilian y establecen distancias con los primeros. Los desacuerdos entre unos y otros se producen en el terreno estético y en el vital, así como en la elección de maestros y de lecturas.

Los mayores pasan por sucesivas etapas de cohesión: se consideran a sí mismos “un grupo de poetas universitarios”, colaboran en las mismas publicaciones periódicas, dirigen algunas revistas, fundan el Ateneo de la Juventud —después el Nuevo Ateneo—, se congregan bajo el credo estético de Enrique González Martínez y de Amado Nervo, con la excepción —nuevamente— de José Gorostiza, quien por su independencia y rigor, se mantiene al margen de la tutela del maestro. En el prólogo al primer libro del grupo, *Fervor* (1918) de Jaime Torres

nición como metáfora para indagar el imaginario grupal y las relaciones que los jóvenes establecieron entre sí.

Bodet, son reconocidos por González Martínez como la novísima generación de poetas mexicanos.

Por su parte, Novo y Villaurrutia pronto emprenden caminos en la poesía que los alejan de los preceptos estéticos de González Martínez. Leen y aprenden de Tablada y de López Velarde. Villaurrutia, cuyo talento grupal es de una gran movilidad, será el que procure los contactos entre ellos y los poetas del Nuevo Ateneo y en un futuro, quien vincule a Cuesta y a Owen con los demás. En cambio, Novo se muestra reticente, primero hacia los nuevos ateneístas y después hacia Cuesta y Owen, los provincianos descubiertos por su amigo. Sólo hace amistad con Enrique González Rojo. Su posición es la de una enorme curiosidad y apertura ante el exterior: se relaciona con Pedro Henríquez Ureña, descubre a los poetas norteamericanos, absorbe a André Gide.

Al fin de cuentas, la ortodoxia cultivada por los mayores tiende a homogeneizarlos e inmovilizarlos vital y estéticamente, según el grado en que la mantienen; mientras que la heterodoxia procurada por los menores favorece la experimentación en la escritura, el viaje interior y el reconocimiento de las diferencias. En el caso de Novo y Villaurrutia, la aceptación radical —y a la larga escandalosa— de su homosexualidad. Gorostiza, ocupado en leer a los poetas españoles, especialmente a Juan Ramón Jiménez y los Machado —será siempre un solitario—.

A pesar de las discrepancias, es el Dr. González Martínez quien logra reunir a unos y a otros, junto con las anteriores generaciones de intelectuales, en la revista que él funda, *México Moderno* (1920-1923), acontecimiento que sólo vuelve a producirse en *Contemporáneos* (1928-1931), la publicación del grupo, incluidos ya Owen y Cuesta.³

Durante el periodo en que estos últimos son todavía estudiantes —Cuesta cursa la carrera de Ciencias Químicas en la Universidad Nacional entre 1921 y 1925-, los demás miembros del futuro grupo de *Contemporáneos* están en su mayor apogeo juvenil y en camino de su madurez. Ocupan diversos cargos públicos como colaboradores en la formidable campaña educativa de José Vasconcelos, escriben en las revistas más importantes y de mayor circulación; los nuevos ateneístas publican sus primeros libros de poesía,⁴ la generación bicápi-

³Consúltese el cuadro de las varias revistas en las que los miembros del grupo jugaron diversos papeles, en Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 370. Esta sección se ha nutrido asimismo del libro de Sheridan.

⁴Bernardo Ortiz de Montellano, *Avidez* (1921); Jaime Torres Bodet, *El corazón delirante y Canciones* (1922); *Nuevas Canciones, La casa y Los días* (1923) y *Poemas* (1924); Enrique González Rojo, *Los vínculos y El puerto* (1923).

te prepara antologías, prologa y traduce a autores extranjeros y redacta sus primeros libros de poemas. Pero también se agudizan las diferencias y las divisiones entre ellos, al tiempo que son foco del primero de varios ataques y polémicas en los que se vieron envueltos, esta vez a cargo de los estridentistas. En tanto los mayores siguen asumiendo el conservadurismo del grupo, los menores lo disuelven con humor, ironía, antidogmatismo, y vitalidad; José Gorostiza se mantiene trabajando distante, y Pellicer, “Contemporáneo más bien por amistad”,⁵ va y viene sin participar de lleno en las actividades de unos u otros.

Cuando Xavier Villaurrutia, “un escritor de nuestra edad y ya admirado desde entonces por muchos y por nosotros”, según el decir de Owen, descubre a los “dos jóvenes extraordinariamente delgados e inteligentes: Jorge Cuesta y Gilberto Owen”,⁶ éstos tienen en su haber en el terreno literario: Owen, un poema publicado en *Policromías* y otro en *La Falange*; y Cuesta, unos cuantos poemas escolares y amorosos y lecturas de literatura europea en el *Mercure*, de Gide y Valéry y de Góngora. Sin embargo, Cuesta, a pesar de que no lo preside ningún prestigio literario, pronto hace sentir a sus amigos su aportación fundamental y constante —a tal punto que mencionarlo es ya un lugar común—: su rigor.

Los jóvenes recién descubiertos, no sólo por razones de edad —Cuesta nace en 1903 y Owen en 1904—, sino por sus características —curiosidad y epticismo crítico—, están más cerca de las posturas de Novo y de Villaurrutia que de las de los integrantes, más conservadores, del Nuevo Ateneo. Pronto, los dos “descubiertos” empiezan a publicar junto con los miembros de uno y otro grupo en *Antena*, la primera de las varias revistas en las que colaboran a partir de ese momento.

Es importante hacer notar que, aunque Cuesta y Owen no son incluidos en el *grupo sin grupo*, pueden hacérseles extensivas las características que la voluntad generacional de Villaurrutia les atribuye —a pesar de las diferencias— a los miembros del Nuevo Ateneo y a la generación bicápita. A saber: el reconocimiento de una ruptura con el dictado estético de Enrique González Martínez, a cargo de Ramón López Velarde y José Juan Tablada, de la cual los nuevos poetas son herederos, “seriedad y conciencia artística en su labor”, una producción “irreconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad”, aunque “presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente”, así como la asimilación de “las conquistas de nuestra lírica” con una expresión individual

⁵Gilberto Owen, *op. cit.*, p. 241.

⁶Miguel Capistrán entrevistado por Magdalena Galindo, “Intimidades literarias de los Contemporáneos”, en *Los Empeños*, p. 33.

propia y depurada.⁷ Particularidades que caen más del lado de la generación bicápite que de aquel de los miembros del Nuevo Ateneo, cuyos libros recientes están contagiados todavía por la poesía de González Martínez. (A veces, la definición revela más a quien la hace que al objeto definido.) No obstante, el Nuevo Ateneo y la generación bicápite aceptan ser congregados en el naciente *grupo sin grupo*. José Gorostiza, más riguroso que ningún otro, se muestra inconforme con la idea de verse asociado con algún conjunto de poetas, sobre todo con escritores como Jaime Torres Bodet, cuya poesía considera estancada.⁸

1925 es el año en que se consolida el grupo que después será los Contemporáneos. “El rigor crítico, el afán experimental, la voluntad de modernidad”⁹ son las aspiraciones que los unen. Es también el año de publicación de los primeros libros de poesía de Salvador Novo, *XX poemas* (incluido en *Ensayos*) y de José Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*; de nuevos libros de Jaime Torres Bodet, *Biombo*, y de Bernardo Ortiz de Montellano, *El trompo de siete colores*, así como también de la redacción de *Reflejos* de Xavier Villaurrutia y *Desvelo* de Gilberto Owen. Es, en fin, el año en que Jorge Cuesta inicia su largo y combativo ejercicio de crítico y ensayista. Presa de su propio rigor, jamás conjuntará su obra en un libro, sino que la dejará diseminada en diversas publicaciones periódicas, “en la deleznable materia de la revista y el diario”.¹⁰ Como poeta, publica por primera vez en 1927 y tampoco reunirá su poesía en un volumen.

Esta red de relaciones, actividades literarias, posiciones estéticas y vitales que, al igual que un texto, Jorge Cuesta encuentra en proceso de tramarse, le proporciona la materia prima inicial para ejercitarse como crítico para ir urdiendo y plasmando por su cuenta, sus propias posturas, sus afinidades y distancias, para trazar la primera de las varias constelaciones en las que se mueve como crítico. Constelación que, articulada en un sistema mayor, no se halla sola en el universo, sino en interrelación con otras.

⁷Xavier Villaurrutia pronuncia la mencionada definición en una conferencia titulada “La poesía de los jóvenes de México”, leída en mayo en la Biblioteca Cervantes y publicada en *Antena*, en septiembre de 1924. Reproducida en *Obras*, pp. 819-835.

⁸José Gorostiza expresa su inconformidad años después en “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”, en *El Nacional*, suplementos de 20, 27 de junio y 4 de julio, 1937.

⁹Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰Gilberto Owen, *op. cit.*, p. 240.

2. Primera constelación: raíces y desarraigos poéticos

La vida del naciente *grupo sin grupo* y las publicaciones de sus miembros, ofrecen a Jorge Cuesta el primer núcleo de material con el que inicia su ejercicio crítico. La función que cumple en los primeros momentos, es la de apoyo crítico al trabajo de algunos, así como la de vocero en varias de las polémicas y proclamas estéticas frente al medio cultural. A pesar de que la actividad básica de los jóvenes ha sido la poesía, algunos han colaborado ya en distintas revistas con notas críticas, crónicas culturales, anécdotas de escritores, etcétera, varias dedicadas al trabajo poético del grupo de amigos. Por medio de ellas, han ido manifestando sus preferencias y filiaciones literarias y creando una red de espejos en la que el propio grupo se contempla, a veces de manera en extremo auto-complaciente.¹¹ Es justo decir, sin embargo, que el ejercicio crítico a la larga se fue depurando entre ellos —a tal punto que se convirtió en una de sus ambiciones grupales—, sobre todo en Xavier Villaurrutia, uno de los integrantes que más destacó en este terreno.

Es interesante observar cómo por medio de su trabajo crítico, Jorge Cuesta se inserta en el grupo que lo ha precedido, y cómo, a través de sus pronunciamientos y silencios, delinea su propia imagen del grupo. De los libros que los jóvenes publican o redactan en 1925, Cuesta selecciona *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza y *Reflejos* de Xavier Villaurrutia. La elección —podría arriesgar— no es azarosa. A mi juicio, revela el certero ojo crítico de Cuesta, así como las afinidades y predilecciones —que mantiene a lo largo de su vida— por el poeta más sobresaliente de cada uno de los grupos, los futuros autores de *Muerte sin fin* (1939) y de los *Nocturnos* (1933), obras sobre las que, en su momento, escribe sendos ensayos.¹²

Si bien es significativo el silencio que guarda ante la obra de Jaime Torres Bodet —excepto *Margarita de niebla*, la cual comentaré más adelante—, de Bernardo Ortiz de Montellano —salvo *Sueños*, libro al que dedica una nota crítica a petición del autor— y de Enrique González Rojo, de cuya ponderada esté-

¹¹ Véanse las notas de presentación que los unos escriben sobre otros en *San-ev-ank*, la primera revista en que colaboran los cuatro mayores en 1918.

¹² “El diablo en la poesía”, mayo de 1937; “*Muerte sin fin* de José Gorostiza”, diciembre de 1939 y “Una poesía mística”, febrero de 1940. Por la riqueza teórica de estos ensayos, así como por los momentos de publicación y la innegable calidad de los poemas, se insertan más en la definición cuestionaria de la literatura en México, comprendida en otra de las constelaciones.

tica nunca se ocupó particularmente, a no ser en los momentos polémicos en los que contó como integrante de una generación; no resulta tan claro el que haya pasado de largo frente a la obra de Salvador Novo y de Gilberto Owen, quienes, a pesar de las limitaciones, iniciaban con sus primeros libros caminos de búsqueda para la poesía mexicana.

Si se leen con cuidado los comentarios que casi simultáneamente publicaron Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta sobre las *Canciones* de Gorostiza,¹³ se puede adivinar un método de trabajo compartido. Cada una de las notas conserva su originalidad; ambas están redactadas a partir de “una estética personal, hecha de lecturas varias y meditaciones sobre la esencia y dirección de los problemas del arte”, como quería Villaurrutia;¹⁴ pero recordemos que los dos amigos hacían lecturas al alimón, de las cuales seguramente nacían reflexiones sobre la naturaleza del arte. No es remoto pensar que leyeron juntos el libro de Gorostiza, lo discutieron y cada quien redactó su nota por separado. En una y otra, la sensibilidad del poeta está presente en el crítico. Para Jorge Cuesta, la poesía de *Canciones* es un puente que nos permite recuperar un placer pericido a la magia del cuento de hadas infantil. Comparte con la nota de Villaurrutia algunos temas, tales como la pureza y doncellez de la poesía de Gorostiza, la presencia del sueño —“manos ávidas de palpar lo que apenas alcanzaban los ojos entre sueños”—, la filiación del poeta a la poesía española: Juan Ramón Jiménez y Góngora, y sobre todo, la anticipación del “tema de lo que sería uno de los grandes poemas modernos en nuestra lengua, *Muerte sin fin*: el vaso y el agua”, que Octavio Paz descubre en la nota de Villaurrutia y no advierte en la de Cuesta.¹⁵ Si en los primeros poemas de José Gorostiza, sus amigos compendiaron el océano, materia de su poesía, en un vaso, Gorostiza, en su poema místico, hace caber su visión de la divinidad en el mismo reducido recipiente: “Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa directamente del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuántas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido.” (Xavier Villaurrutia); “...así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja

¹³Xavier Villaurrutia, “José Gorostiza”, en *El Universal Ilustrado*, 8 de octubre de 1925. Reproducida en *Obras* bajo el título “Un poeta”, pp. 680-683. Jorge Cuesta, “*Canciones para cantar el las barcas* de José Gorostiza”, en *Revista de revistas*, 11 de octubre de 1925.

¹⁴Xavier Villaurrutia, “Un libro de Antonio Caso”, en *op. cit.*, p. 809.

¹⁵Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 48.

su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente” (Jorge Cuesta). Y para no citar más que los primeros versos de la riquísima imagen de José Gorostiza:

*No obstante —oh paradoja— constreñida
Por el rigor del vaso que la aclara,
El agua toma forma.*

Con sólo dos notas críticas publicadas y sin ningún poema todavía en prensa, en una carta pública dirigida al crítico Guillermo de Torre, Jorge Cuesta se lanza a la primera de las polémicas en las que participó en nombre de sus compañeros. Su *cercanía* —no su pertenencia al *grupo sin grupo*, por lo menos de cara al público— le da la “discutible ventaja” de corregir las apreciaciones del crítico sobre los nuevos poetas mexicanos.

La conferencia dictada por Xavier Villaurrutia casi tres años atrás, “La poesía de los jóvenes de México”, constituye el núcleo del debate. Cuesta interpreta aquí la definición dada al grupo por Villaurrutia, como la intención “de reunirlos [a los jóvenes poetas], en su distinción colectiva contra sus ‘antecesores’, pero separarlos perfectamente dentro de ellos”. Con esta interpretación traduce adecuadamente la voluntad generacional de Villaurrutia y al mismo tiempo continúa la parcialidad de su visión que, como ya vimos, conviene más a los cuatro integrantes menores del grupo, junto con Gorostiza y Pellicer, que a los otros mayores. Sin embargo, vuelve a ella como el momento fundante de la primera ruptura generacional perpetrada por el grupo de poetas.

La carta es implacable. Con un análisis irónico y demoledor, hace estallar los argumentos del crítico De Torre. Aprovecha la ocasión para diferenciar al *grupo sin grupo* de los estridentistas y del mismo De Torre, cuyos malos poemas y peor prosa, “son los argumentos que nos inclinan cada vez más a persistir en este mexicanismo que corre el riesgo de alejarse para siempre, al caer dentro de formas clásicas”. Con lo cual, además de celebrar el aislamiento de los nuevos poetas con relación al medio literario, anuncia su visión de la cultura mexicana —aquella de la que se siente deudor— y que desarrollará en futuros ensayos.

Así como Cuesta, Owen se ocupa del primer libro de poemas de Xavier Villaurrutia, *Reflejos*, publicado en 1926. En las notas críticas de ambos se trasluce un método caro al terceto de amigos en estos primeros tiempos (“No por accidente inexplicable, sino por selección electiva natural, fue de él [Xavier Villaurrutia] y de Jorge Cuesta de quienes más cerca estuviéremos —el declarante es

Gilberto Owen— en los días de aprendizaje y juego y heroísmo [...]”,¹⁶ procedimiento similar al que se adivina en los artículos de Villaurrutia y Cuesta sobre las *Canciones* de José Gorostiza. Los de Owen y Cuesta sobre *Reflejos*, cada uno dentro de su estilo peculiar, comparten, sin embargo, algunos temas y una misma intención. Ésta se explicita en el título del de Owen: “La poesía, Villaurrutia y la crítica”.¹⁷ Con él asienta, de entrada, la coexistencia de una y otra —poesía y crítica— en el libro de Villaurrutia: “este libro, *Reflejos*, de Madrina Feliz: la crítica.” Y Cuesta: “su mejor obra de crítica *Reflejos*, libro de poesías”.

Ambos resaltan la cualidad plástica de la poesía de *Reflejos*, así como el encuadre constante que el poeta hace del mundo a través de ventanas, espejos y cuadros, artificio por medio del cual transmite su visión poética. Estas características —crítica y plasticidad junto con un oficio— permiten a Cuesta demarcar, una vez más, los territorios estéticos de su gran amigo en relación con los de “tantos escritores modernos” que se mueven todavía dentro de “la emoción indefinible, el estado de alma confuso o el simple juego retórico” o bien, practican una poética producto de un “estado de gracia”, de una “excepcional inspiración”, de un “sueño extraviado” o de una “alambicada alquimia”.

En octubre de 1927, Jaime Torres Bodet publica *Margarita de niebla*, novela inscrita en el proyecto narrativo que emprende el grupo a partir de los relatos de Owen y Novo redactados y publicados entre 1924 y 1925 y que llega a su punto culminante con *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Return ticket* de Salvador Novo,¹⁸ y sobre todo ésta de Torres Bodet, que al obtener un sonado éxito editorial se convierte en la muestra narrativa de lo que los jóvenes desean lograr dentro del género. Estas novelas son la manifestación en prosa de las preocupaciones estéticas del grupo, relatos comprometidos con la revolución del género y desligados de la temática de la reciente revolución social; preñados de momentos poéticos, buscan romper con “la herencia de una prosa muerta”.¹⁹

¹⁶ Gilberto Owen, “Xavier Villaurrutia”, en *El Tiempo*, Bogotá, 4 de marzo de 1934, reproducido en *Obras*, pp. 230-231.

¹⁷ En *Sagitario*, núm. 9, 15 de febrero de 1927. Reproducido en *Obras*, pp. 221-224. El de Cuesta se publica en *Ulises* en mayo de 1927.

¹⁸ Novo publica tres relatos en *El Universal Ilustrado: La novia de Emilio Faguet* (30 de octubre de 1924), *De profundis revolucionario* (30 de noviembre de 1924) y *La Primavera, nevería* (9 de abril de 1925). Owen, en el mismo suplemento, *La llama fría* (6 de agosto de 1925). La novela de Villaurrutia es de 1927 y las de Owen y Novo de 1928.

¹⁹ “*Margarita de niebla* y Benjamín Jarnés”, en *Ulises*, 5, diciembre de 1927, p. 25.

Un pretexto es *Margarita de niebla* para Jorge Cuesta. El ensayo en el que la comenta es un recorrido por un amplio universo. Se gestan aquí los núcleos de una de sus más importantes constelaciones, la del código estético con el que intentará descifrar y evaluar las manifestaciones artísticas más diversas: el clasicismo, el romanticismo y el preciosismo. Traza el itinerario y el significado de este último, en el cual inscribe el arte moderno; la novela de Torres Bodet es apenas la punta del *iceberg*, una muestra de que la nueva prosa puede tomar una dirección distinta a las ideas de Ortega y Gasset vertidas en *La deshumanización del arte* (1925), cuyas proposiciones resultan descalificadas frente a las intenciones que observa Cuesta en el arte contemporáneo, en el cual las formas son el objeto de sí mismas.

La obra creativa de los integrantes del grupo, poesía y narración, y el ejercicio crítico de Jorge Cuesta —que reinicia después de su estancia durante 1926 en la hacienda *El Potrero*, en donde trabajó como químico—, coinciden ahora en la revista *Ulises* (1927-1928).²⁰ Publicación soñada y realizada por la *generación bicápita*, se convierte en el vehículo de su aventura cultural y la de sus allegados: Cuesta y Owen. En la revista, signada por el desarraigo constante que simboliza *Ulises*, convergen la voluntad de experimentación de editores y colaboradores, su postura de curiosidad y crítica y su desapego de los proyectos culturales del Estado. Es, por consecuencia lógica y por vocación intelectual, una circunscripción de comarcas estéticas con relación a los miembros del Nuevo Ateneo —aunque aparecen algunos textos suyos—, del modernismo y de los nacionalismos y virilismos imperantes. Es, en fin, el semillero de ideas que, por elección propia o por afinidad, arraigan en el pensamiento cuestiano.

La necesidad de deslinde surgida a partir de la conferencia de Villaurrutia “La poesía de los jóvenes de México” en 1924, prolonga su vigencia no sólo en *Ulises* sino en el proyecto que Cuesta propone al grupo a su regreso a la ciudad de México: la elaboración de una antología que sea su definición crítica ante la tradición poética mexicana y una selección de poemas de ellos mismos que los ubique frente a aquélla; que exprese sus afinidades y rechazos. La necesidad es la convicción compartida. Villaurrutia también la ha venido madurando; la ha reflexionado y conversado: “una selección estricta de la obra de nuestros líricos”.²¹

²⁰ Se publican fragmentos de *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Return ticket* de Salvador Novo, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, así como poesía de Villaurrutia, Novo y Owen y el primer poema de Jorge Cuesta.

²¹ “Cartas a Oliver”, *Ulises*, 2, junio de 1927, p. 15.

Toma de partido, declaración de principios, filiaciones y rupturas; examen sin concesiones, demolición de prestigios; un manifiesto estético, en suma. El terreno está abonado para un ejercicio crítico en equipo —Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano, Torres Bodet—²² con una cabeza indiscutible, Jorge Cuesta, y es propicio para una reacción virulenta de quienes la recibirán como ofensa —de alcances nacionales— a la tradición de los nombres consagrados: las omisiones de algunas figuras veneradas, a costa de la presencia excesiva de los jóvenes; una arrogancia de la cual no fueron perdonados.

El prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (*Contemporáneos*, mayo de 1928) —una antología crítica, no histórica— aparece sin firma. Jorge Cuesta, con su nombre en la portada, asume la responsabilidad grupal. Las notas introductorias a cada uno de los poetas antologados son de redacción anónima. En ellas, los poetas críticos diseñan su propio perfil de la poesía mexicana: los valores que reconocen, así como los que callan o enjuician. Cuesta, la conciencia crítica del grupo, cuya producción poética es todavía muy escasa, no aparece aún en el interior de la *Antología*; de esta manera, su compromiso como antologador y su ausencia como poeta, allanan el camino a la crítica que los jóvenes hacen de su propia producción. De sus notas, posiblemente redactada cada una por el propio interesado, en el momento se dijo (“sociedad de elogios mutuos”) y hoy, a distancia, se confirma, aflojan en el rigor impuesto a los poetas que les anteceden o a sus contemporáneos antagónicos. La lucidez ganada para los demás, se transforma en miopía cuando se trata de ellos mismos.

Con la conducción del trabajo de la *Antología*, Jorge Cuesta logra cristalizar lo que cuatro años antes había sido sólo un buen deseo de Villaurrutia. Ahora, las divergencias silenciadas del *grupo sin grupo* tienden a desaparecer y todos los miembros del Nuevo Ateneo y de la *generación bicápita* logran colaborar en una tarea común. Quizá las concesiones en las que Jorge Cuesta empeñó su proverbial rigor crítico fueron motivadas por la aspiración generacional presente entre ellos años atrás: ahora de González Martínez, Tablada y López Velarde se distribuyen raciones iguales e indiferenciadas del entusiasmo de los jóvenes.

La *Antología* pronto es valorada en los medios literarios: “Un volumen que vale lo que Cuesta”.²³ La polvareda que levanta —encuestas, ironías, opiniones

²²En relación con los participantes cf. Guillermo Sheridan, “Presentación” a Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 15.

²³Frase acuñada por Miguel Martínez Rendón y utilizada como cabeza de una serie de entrevistas hechas por Vereo Guzmán. “Una antología que vale lo que ‘Cuesta’”, *Revista de Revistas*, 8 de julio de 1928, p. 16.

desinformadas, ataques irracionales— no permite ver con claridad su intención ni sus verdaderos alcances e innegables limitaciones.

De los participantes, Ortiz de Montellano, Torres Bodet y Villaurrutia publican notas con relación a la *Antología*. La de Ortiz de Montellano aparecida en el primer número de la revista *Contemporáneos*, es una reseña, mesurada y descriptiva, que da cuenta de la publicación. Las otras dos, aunque moderadas, contienen una buena dosis de ironía; son respuestas a las opiniones vertidas en *Revista de Revistas* por varios escritores entrevistados. En las tres se responsabiliza a Cuesta de la autoría; no obstante, en sus cartas públicas Torres Bodet y Villaurrutia aceptan coincidencias con los juicios del autor, lo cual es una manera de solidarizarse y deslindar cargos a la vez. Sus declaraciones contradicen los últimos párrafos del prólogo en los que se asegura que se trata de una obra colectiva y donde se aclara la participación que los jóvenes poetas tuvieron en la selección y las notas tanto de su propia poesía como de la de los anteriores.

El prólogo²⁴ es una defensa del punto de vista adoptado: la necesaria parcialidad para obtener cierta unidad en el trabajo; la búsqueda de un equilibrio entre el objeto individual y el entorno; la supresión de sombras —opiniones o anécdotas— que han oscurecido la obra de los poetas. La *Antología* es, pues, una toma de perspectiva de la poesía mexicana; su coherencia y diversidad dependen del “rigor tímido que la ha medido”, el cual no es más que la aspiración a que cada objeto se juzgue a sí mismo, figure “espontáneamente y con libertad”, sin la presión de “ningún rigor exterior”, “no a expensas de otro, ni de ningún juicio”.

Si entre los poetas anteriores dieron primacía al individuo sobre el grupo y al poema sobre la obra, no hicieron lo mismo con los poetas jóvenes, “ya que un solo poema no habría bastado para mostrar su personalidad naciente”.

²⁴Por mucho tiempo se ha hecho responsable a Jorge Cuesta de su redacción. El autorizado y temprano testimonio de Villaurrutia, la carta del 7 de julio de 1928 a Manuel Horta, director de *Revista de Revistas*, apunta en esa dirección. (“El rigor que Jorge Cuesta exige en los demás y que ha exigido siempre a sí mismo lo obliga a confesar en el prefacio de la *Antología* [...]”. “A él (Gutiérrez Nájera) se refiere Cuesta en el prólogo [...]. Sin embargo, una carta de Jaime Torres Bodet a Xavier Villaurrutia, fechada el sábado 1º de octubre (¿de 1927?), cuando la *Antología* se encontraba en preparación, y publicada por Miguel Capistrán en “Los contemporáneos por sí mismos”, en *Revista de la Universidad*, enero de 1967, dice: “Xavier: Recibí su carta acerca de la *Antología*. El trabajo ha quedado distribuido en esta forma: *Notas*, (Enrique, Jorge Cuesta y yo), *Nota preliminar*, usted”.

Una lectura cuidadosa del texto, atenta a la sintaxis, así como al contenido y al espíritu que lo anima, nos ha llevado a Miguel Capistrán y a mí a suponer que el prólogo pudo haber sido escrito por Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia al alimón.

A pesar de que el prólogo es una obra maestra de congruencia interna, esta virtud no se observa siempre en el cuerpo de la *Antología*. Se cumple con los criterios adelantados en cuanto a la selección de los poemas propios y ajenos; sin embargo, el intento de evitar el ensombrecimiento de la obra poética con juicios y opiniones, se contradice en las notas introductorias, especialmente en las dedicadas a ellos por ellos mismos. Insalvable distorsión del espejo, la *Antología* no pudo eludir ni la autopromoción ni la inherente intención didáctica.

El correo debe haber sido certero y puntual entonces, ya que Jorge Cuesta escribe desde París, el 23 de julio de ese año 28, una “Carta a propósito de la *Antología de la poesía mexicana moderna*”, dirigida al director de *Revista de Revistas*. En mayo, recién publicada la *Antología*, Cuesta había partido rumbo a la capital francesa, a la cual, después de algunas escalas, había arribado en junio. En el lapso entre su llegada a París y la escritura de la carta, recibe el primer número de *Contemporáneos*, del mes de junio, las cartas aclaratorias publicadas por Torres Bodet y Villaurrutia el 7 y 9 de julio respectivamente, o, en su defecto, noticias referentes a ellas, así como las opiniones vertidas bajo el título de “Una antología que vale lo que ‘Cuesta’”.

La reseña de Ortiz de Montellano en *Contemporáneos* es mencionada abiertamente en la carta de Cuesta, mientras que las de Torres Bodet y Villaurrutia operan en ella en el sentido del deslinde de responsabilidades. Ahora Cuesta, en la carta, cambia el nosotros por un yo garante de la publicación.

En un alarde de síntesis, tiene presentes todos estos textos y, a la vez que polemiza con ellos, deja asentado que fue su interés —una operación mental— y no su gusto —una operación afectiva— el que comprometió en la redacción de los poetas y de su material. Sin la extensión ni hondura de la *Carta a Sor Filotea*, ésta de Cuesta es, sin embargo, un ejemplo similar de utilización de la inteligencia para lograr que los argumentos del adversario, “inocentemente” se reviertan en su contra.

En agosto del año 28, cuando Cuesta regresa a México del único viaje que hizo al extranjero, encuentra que *Contemporáneos*, la revista fundada por Jaime y Bernardo, va por el tercer número. Cuesta no participa ni en la fundación ni en las peripecias de la revista (la mitad del año 29 vive de nuevo en *El Potrero*, casado con Lupe Marín). Colabora en ella, además de con su poesía, con artículos —en los números 12, 18 y 23—,²⁵ de los cuales sólo uno de ellos aparece en el cuerpo principal de la revista y los restantes en la sección *Motivos*, la parte secundaria

²⁵ *Contemporáneos* vive durante 43 números, de junio de 1928 a diciembre de 1931.

que incluye cartas, reseñas bibliográficas, noticias varias. Las aportaciones fundamentales que Cuesta hace como crítico a los Contemporáneos, el grupo identificado así a partir de la revista, no residen tanto en esas colaboraciones, todas ellas sobre literatura extranjera, sino en las polémicas en las que participa y define posturas en nombre del proyecto cultural alternativo del grupo antes y después de *Contemporáneos*.

Con el título de “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*²⁶ organiza una polémica alrededor de los poetas del grupo, considerados como la vanguardia mexicana, y la desaparición de *Contemporáneos* como el síntoma de su crisis. El carácter sensacionalista de la encuesta logra envolver y enfrentar a algunos de los miembros del grupo literario y a sus allegados. La respuesta de Cuesta es una más de las proclamas generacionales que él y algunos de sus compañeros elevaron en diversas ocasiones.²⁷ En ella, Cuesta, alejado ya de quella primera definición de Villaurrutia, hace explícitas las características de la generación de escritores en contraste con el medio literario: su orfandad en cuanto a maestros locales; su destino crítico en un ambiente esencialmente acrítico; su negativa a adherirse a programas, ídolos y falsas tradiciones; su reconocimiento en una tradición de honradez en las letras mexicanas: Othón, Díaz Mirón, López Velarde, Ricardo Arenales; su definición de universalidad.

La polémica, desvirtuada con mala intención, consigue exhibir públicamente la división interna del grupo para regocijo de sus opositores, y, al enfrentar a algunos de sus miembros —Villaurrutia y Cuesta con Gorostiza—, acentuar las desavenencias y provocar el desmembramiento.

Por su parte Cuesta, en esta proclama, cierra un ciclo en relación con las referencias explícitas al grupo y al lugar que esa generación ocupa en la cultura mexicana, y abre otro en cuanto al nivel de reflexión teórica al que eleva el debate sobre el nacionalismo, que menciona aquí al optar por la universalidad.

Una última vez, en carta a Bernardo Ortiz de Montellano, Cuesta se ocupará de definir la naturaleza del grupo; en esta ocasión, desde una perspectiva un tanto distante en el tiempo, ya que Bernardo, como director, ha cumplido la ex-

²⁶ “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, en *El Universal Ilustrado*, núms. 775-779, marzo-abril de 1932.

²⁷ Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México”, 1924; Jaime Torres Bodet, “Cuadro de la poesía mexicana”, en *Contemporáneos. Notas de crítica*, 1928; Bernardo Ortiz de Montellano, “Esquema de la literatura mexicana moderna”, en *Contemporáneos*, 37, 1931, así como los artículos de Cuesta comentados en esta sección. (Véase el anexo).

perencia de *Contemporáneos* y él, Cuesta, con el mismo cargo, la de *Examen*. Su carta es una contestación a otra de Ortiz de Montellano, en la que le solicita un juicio crítico a su último libro de poemas, *Sueños*.²⁸

La intención de la misiva de Cuesta es ofrecer el comentario crítico solicitado. Se apoya en la decisión no colectiva del grupo para dar una soberbia lección sobre la necesaria distancia que debe mediar entre autor y lector y para señalar las debilidades que observa en el libro de Ortiz de Montellano: la invasión de la emoción del poeta, que desplaza a la del lector, y la inclinación mexicana de su poesía, que compromete al poeta en una solidaridad que él mismo está tratando de eludir.

Deriva las características del grupo de la decisión de sus miembros de no perder su *yo* en una colectividad, de mantener sus diferencias y ser incapaces de solidaridad. El suyo es un grupo de lectores y de críticos en el que cada uno es escuchado y puede decir lo que le es más personal. Esta irreductibilidad del individuo, vigente según Cuesta en la vida del grupo, sustenta asimismo, como veremos más adelante, el núcleo de donde emanan sus más profundas convicciones estéticas.

La carta contiene el último retrato que hace Cuesta del grupo de poetas, ahora en franca disolución. Por primera vez se incluye a sí mismo en el grupo que, si lo ha sido, es porque el medio ha marginado a sus miembros. No son más que una reunión de soledades, de exilios, en un país poco hospitalario para su aventura literaria, lo que les otorga la verdadera condición de mexicanos, “ya que no hay nada más mexicano que estar ‘desarraigado’ y vivir en un aislamiento intelectual”.

Este retrato resume la visión de Cuesta sobre la trayectoria del grupo y su experiencia en el medio intelectual mexicano, visión que resulta de su fidelidad al signo primero de la expulsión, de su resistencia constante al gregarismo, a las adhesiones fáciles, a la inercia crítica. Exiliados —quien más, quien menos— por el medio y por voluntad propia, no quisieron reconocer más que la diferencia como vínculo. Así con su carga de heterogeneidad, este grupo de poetas jóvenes —narradores, críticos y dramaturgos por añadidura—, con vocación de convertirse en un fenómeno cultural alternativo, se dedicó a delimitar comarcas, en donde pudieran transitar si no más cómodamente, sí con mayor libertad.

²⁸Después de la publicación de *Sueños* (1933), Ortiz de Montellano escribe una “Carta circular a cuatro amigos” (Cuesta, Gorostiza, Torres Bodet y Villaurrutia). Las respuestas fueron publicadas bajo el título de *Una botella al mar*, Ed. Rueda, México, 1946.

3. Segunda constelación: cultura mexicana y nacionalismo

Aunque hay antecedentes de tendencias nacionalistas en la historia de la cultura mexicana, previos a la presencia avasalladora de José Vasconcelos, con él se oficializa el nacionalismo como doctrina artística cuando se pone al frente de la política cultural y educativa del país, primero como rector de la Universidad Nacional y después como titular de la Secretaría de Educación Pública Federal, promovida y fundada por él en 1921.

Como una consecuencia lógica de la Revolución, Vasconcelos plantea la necesidad de una acción cultural de raíces nacionales y populares, a la vez que el requerimiento del compromiso activo de artistas e intelectuales. Entre otros, llama a colaborar con él y les ofrece diversos cargos a los jóvenes poetas, quienes, a pesar de su orientación apolítica heredada de sus maestros ateneístas —Reyes y Henríquez Ureña—, se convierten en funcionarios públicos, se involucran en una política cultural que a la larga se desvirtuará y provocará polémicas con algunos miembros del grupo, particularmente con Novo, Villaurrutia y Cuesta.

Las posturas nacionalistas se van haciendo rígidas; la doctrina se convierte en bandera ideológica útil para el ataque antes que en verdadero compromiso nacional. Quienes la sustentan, impugnan la falta de interés que los miembros del grupo muestran ante la realidad nacional; complican, además, la discusión sobre el nacionalismo con acusaciones de afeminamiento en la literatura y la conducta de los jóvenes. Las críticas se agudizan a raíz de la revista *Contemporáneos*, proyecto encabezado por el Nuevo Ateneo, en el que, sin embargo, colaboran todos; por lo que, frente al público y a la posteridad, su nombre aparece como la metáfora unificadora del grupo.

A pesar del interés probado de *Contemporáneos* en México, se le acusa de elitista y extranjerizante por la atención que presta a las manifestaciones culturales europeas y norteamericanas, insertas, como la mexicana, en la tradición occidental. Todos, desde la revista, van perfilando una postura inequívoca: la filiación occidental indiscutible de México, la cual integra la complejidad de su ser; el concepto de mexicanidad espontánea, simple, directa; la negativa a crear una imagen nacional de exportación que satisfaga los requerimientos extranjeros sobre el país; la adhesión a la calidad técnica de la obra a cambio del sello demagógico nacionalista; la índole revolucionaria del arte en sí mismo y no por el tema surgi-

do de la Revolución; la ausencia de consignas programáticas y propagandísticas en la literatura mexicana, a diferencia del sectarismo de la soviética.²⁹

Jorge Cuesta se involucra en la polémica después de desaparecida *Contemporáneos*, cuando responde a la encuesta “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”. Su preocupación crítica hasta ahora había sido la de ampliar espacios a la cultura nacional representada por artistas que, bajo el patrocinio del Estado, asumían temas sociales en su obra, como Rivera y Orozco en la plástica, y dar cabida a pintores o poetas ajenos a dichas realidades, como Agustín Lazo, Villaurrutia o Gorostiza. O bien, enfrentarse críticamente a personalidades como Antonio Caso, maestro y escritor muy reconocido, y desmontar, impecable, las insuficiencias de su pensamiento. O también, dilatar las fronteras de la cultura mexicana comentando a escritores europeos contemporáneos.

A partir de la encuesta, escribe varios ensayos, ya no en nombre del grupo, ahora distanciado, sino a título personal. Si bien la polémica está presente en ellos, su valor trasciende lo circunstancial; vierte allí conceptos fundamentales en relación con el arte y la cultura, conceptos que guardan entre sí una lógica al interior de su pensamiento. Con ellos entra en una etapa más compleja y profunda de reflexión sobre los fenómenos estéticos. Dicha etapa coincide con la aparición en agosto de 1932 de *Examen*, la revista fundada y dirigida por él. Más que una *Revista mensual de literatura*, como declara el subtítulo, *Examen* es una publicación dedicada al análisis de la cultura. En sus tres únicos números escribe algunos artículos en los que deslinda el compromiso del arte con cualquier tipo de ideas políticas, históricas, religiosas.³⁰

Pero la tarea editorial y las reflexiones estéticas de Cuesta, publicadas en los dos primeros números de la revista, se ven interrumpidas por su consignación y clausura. *Examen* se convierte en objeto de escándalo periodístico por dar a luz algunos capítulos de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, en los que aparecen vocablos soeces. La revista, el escritor y el director son enjuiciados y la publicación desaparece. El verdadero móvil del ataque —Cuesta lo desenmascara— era político; iba dirigido a Narciso Bassols, su patrocinador en la Secretaría de Educación.

²⁹Quizá sin saberlo, los Contemporáneos estaban dando una batalla similar a la que los miembros de *Opoiaz*, calificados como formalistas por sus enemigos, dieron en la Unión Soviética ante los ataques de los partidarios de la estética oficial.

³⁰“La pintura superficial”, “Música inmortal” y “La política de altura”. Por su contenido, estos artículos forman parte de otra de las constelaciones cuestianas, la del arte como conocimiento.

La tercera y última entrega distribuye sus páginas entre algunas colaboraciones “regulares” y la documentación del escándalo: opiniones de intelectuales solicitadas por Cuesta y extractos de los artículos de prensa que provocaron el cierre. El número empieza y termina con sendos artículos del director sobre el asunto. Con ellos inicia Cuesta un nuevo debate, ahora a favor de la libertad de expresión y en contra de la moral establecida y de los políticos que la manipulan. Para él, la consignación de *Examen* trasciende su propio interés, alcanza al de los creadores y se convierte en un asunto nacional. Invoca su corta circulación y las características de sus lectores para concluir que se condena en la efigie de *Examen* la libertad de expresión. Con una gran lucidez y argumentos incontestables, desmonta los intereses involucrados y denuncia los verdaderos móviles. Este acontecimiento inicia y termina la polémica que, sin embargo, deja honda huella en la historia de la cultura mexicana³¹ y es un ejemplo del triunfo de la lucidez sobre la miseria moral, a pesar de los resultados en la realidad.

En este período, el pensamiento estético cuestiano se va tejiendo a partir de algunos principios y categorías que resultan fundamentales para entenderlo. Por un lado, su postura en la polémica sobre el nacionalismo,³² es la de una confianza plena en la vigencia de la tradición: “La tradición no se preserva, sino vive.” “La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie.” Se trata, en términos de Cuesta, de la tradición europea, occidental, de la cual la mexicana es parte. Hecho irrefutable que desconocen los nacionalistas, por lo que empuerqueñen nuestra cultura. A causa de esta posición irracional y antagonica, los califica de románticos. Mientras que clásica, es la tradición en sí y tradición, lo que el tiempo guarda de una obra.

Son románticos los principios nacionalistas en las artes porque en ellos lo estético cede su lugar a la moral. Y la regla universal para la cual lo mexicano no es una excepción, es la destreza artística, no el sometimiento del arte a ningún tipo de reducción.

³¹ Años después, en *Adela y yo*, México, 1957, Salazar Mallén declara: “Por una feliz coincidencia la acusación en contra mía y de Cuesta, fue turnada a un juez que no sólo lo era muy cumplidamente, sino que además tenía vocación literaria: el licenciado Jesús Zavala. Merced a esa circunstancia, Cuesta y yo obtuvimos una sentencia absolutoria que sirvió de punto de apoyo y norma a los hombres de letras de México: éstos, a partir de *Cariátide* se resolvieron a usar el idioma con libertad, al margen de prejuicios”.

³² “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El universal Ilustrado*, abril 14 de 1932, p. 14; “La literatura y el nacionalismo”, en “El magazine para todos”, supl. de *El Universal*, mayo 22 de 1932, p. 3; “Clasicismo y romanticismo”, en *Revista de Revistas*, junio 12 de 1932, s.p.

Cuesta establece la paradoja de que la idea de nacionalismo no es nueva ni mexicana; la protesta contra la tradición es una idea de Europa contra Europa traída a América por los primeros emigrantes. Así, se establece un americanismo que siega sus propias fuentes al declarar muerta la tradición europea. Los tradicionalistas consiguen revivir la tradición romántica de América, porque aquí romanticismo y americanismo nacieron juntos.

Ya fuera de la polémica, Cuesta dedica algunos ensayos para reflexionar sobre la identidad de la cultura mexicana. En “La cultura francesa en México”, resalta la adopción en nuestro país de una tradición *externa*, la del pensamiento francés, a cargo de una minoría reducida, extraña y desarraigada, responsable de las producciones culturales y de los hechos históricos que, a partir de la Independencia, nos han definido como nación, hechos que han de ser identificados como producto del radicalismo y el laicismo franceses. Y opone a esta influencia las raíces españolas e indígenas —religiosas y económicas— que han sido indiferentes y aún hostiles a nuestro *reciente* espíritu nacional, el cual ha conseguido su afirmación en una constante lucha contra esas reacciones internas.

En la adopción del pensamiento francés, “se manifiesta la más profunda y legítima voluntad del destino cultural mexicano”. No se trata de una obscura dependencia espiritual, sino de encontrar con responsabilidad y conciencia profunda en esa voluntad *externa*, nuestra voluntad interior.

Si en este ensayo acepta que dicha tradición francesa coincide en sus orígenes renacentistas con nuestra tradición española, es en “El clasicismo mexicano” en donde examina la filiación propiamente española de nuestra poesía y la vocación de universalidad que, desde su nacimiento, ha mostrado la mexicana. Universal, porque gracias a haber alcanzado esta característica, la española pudo dar origen a la mexicana; porque ésta nació en una de las épocas más brillantes de la poesía y entró de lleno en la tradición más honrada, la de la literatura clásica española; y porque la función de la mexicana ha sido mantener y recordar la universalidad de la poesía española.

El hecho de que la poesía española de México haya sido considerada en España como una literatura descastada, la devuelve a la mejor tradición hispana, que no es castiza, la tradición clásica, la de la herejía, la que Cuesta tiene por la única posible tradición mexicana.

La índole universal, revolucionaria y hereje con que nació América, ha hecho insostenible una ortodoxia americana. Así, la originalidad de la poesía mexicana es su fidelidad a su procedencia, característica que observa Cuesta en el recorrido que hace de la obra poética, desde Sor Juana y Ruiz de Alarcón, hasta López Velarde.

Con sólo dos breves menciones, una a la poesía indígena que, al ser traducida al español, fue *desarraigada* e incorporada a una tradición “universal y transmigrante” y, por lo mismo, clásica, y otra al mexicanismo en la poesía contemporánea, carente de originalidad en el sentido de la poesía mexicana y que no es sino un exotismo de la literatura extranjera, Cuesta alude a la polémica sobre el nacionalismo.

Este ensayo, lúcido y maduro, constituye una de las aportaciones más esclarecedoras que hace Cuesta con relación a la cultura mexicana. Aquí, su pensamiento ha superado algunas posturas extremistas y contradictorias en los artículos iniciales de la polémica. En ellos adopta una posición crítica en cuanto al origen del nacionalismo en América, que para él no es más que la protesta de Europa contra su propia tradición. Mientras que en sus ensayos posteriores sobre el tema, reconoce en esta misma actitud hereje, rebelde, heterodoxa, la verdadera originalidad de la tradición mexicana.

Si en su ensayo sobre “La cultura francesa en México” parece excesivo el peso que da a la presencia de esa cultura en nuestro país, en oposición a la inercia que para él representan las raíces indígenas y españolas, valoradas sólo en sus aspectos negativos —exceso que hace sospechar quizá ciertas nostalgias porfiristas o tal vez un intento desmedido de justificar sus preferencias literarias y su teoría sobre el *desarraigo*—, en “El clasicismo mexicano”, corrige su parcialidad en relación con nuestras fuentes culturales y, además de que incorpora a la indígena a la tradición universal, de lo mejor de la española hace derivar tanto nuestras diferencias como nuestras más hondas tradiciones.

Cuesta consagra un último artículo al tema, “La nacionalidad mexicana”, en donde comenta *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos. Años atrás, con un enfoque psicoanalítico, Ramos ha venido haciendo estudios sobre el mexicano, algunos publicados por Cuesta en *Examen*,³³ que culminan en la redacción de dicho libro.

A partir del análisis que hace el filósofo sobre la nacionalidad mexicana, que resulta en un sentimiento superficial, en una idea convencional y ficticia, Cuesta sostiene la falsedad del concepto de nacionalidad. En este ensayo formula algunas ideas que parecen entrar, una vez más en contradicción con su pensamiento anterior. Propone que el nacionalismo es una noción europea que estamos empañados a copiar. La historia de México, según Ramos, se ha caracterizado por

³³“Psicoanálisis del mexicano”, núm. 1, ag. de 1932, pp. 8-11 y “Motivos para una investigación del mexicano”, núm. 2, sept. de 1932, pp. 7-11.

un desacuerdo entre la realidad mexicana y las ideas europeas a que han querido adaptarla las clases dirigentes. Ahora, Cuesta acepta con Ramos la existencia de una tradición y un carácter original propios, contrariados por las normas culturales importadas de Europa, entre las cuales la primera es la de nacionalidad, por lo que “se ha desconocido y falsificado nuestro carácter auténtico, que no es el carácter de una nacionalidad”. El sentimiento, las tendencias nacionales en política, economía, arte, cultura, no son más que una continuación de lo europeo.

Resulta contradictorio, en efecto, que en otros ensayos invoque a la cultura europea como nuestra legítima tradición y en este último la oponga como una cultura externa, distinta de una tradición y un carácter originales mexicanos que, por otro lado, no define. Tampoco es clara su postura con relación a las minorías que imponen o adoptan una tradición *externa* en contra de las tendencias generales. Cuando se trata de la cultura francesa, encarnan la legitimidad, mientras que si lo hacen en nombre del nacionalismo, se convierten en imitadores serviles de valores europeos.

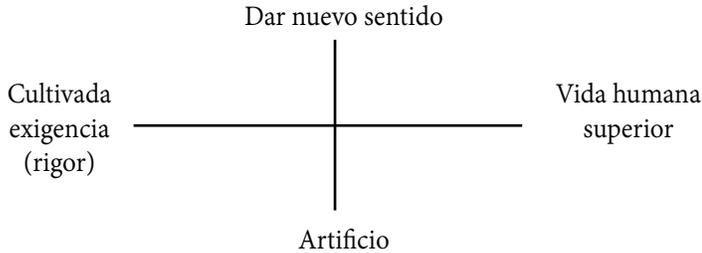
No obstante, a pesar de las contradicciones, los ensayos de Cuesta sobre el nacionalismo son fundamentales para entender su propio pensamiento, por su militancia a favor de una filiación universal de nuestra tradición, por la denuncia de las estrecheces intelectuales de sus oponentes, porque junto con Samuel Ramos funda una reflexión de la cual son deudores intelectuales Octavio Paz y Carlos Fuentes, entre otros. Finalmente, los numerosos ensayos de Cuesta sobre literatura, pintura, música, teatro, filosofía de autores nacionales, han de ser tomados como manifestaciones de su constante interés por entender y definir la cultura mexicana.

4. Tercera constelación: el arte como conocimiento

La postura de Jorge Cuesta frente a las proposiciones nacionalistas está sustentada en los principios y categorías propiamente estéticos que va desarrollando a lo largo de sus ensayos críticos. Cuesta es un ensayista de firmes y radicales convicciones con relación al arte y la cultura, las que lo obligan a ser intransigente, y en muchos casos beligerante, frente a otras propuestas artísticas y culturales que, como el nacionalismo, considera insostenibles porque violentan la verdadera naturaleza del arte: su originalidad y libertad.

Entre sus más sólidas convicciones están, por un lado, la discontinuidad que existe entre el arte y la realidad. A Cuesta no se le oculta que el arte dota de

nuevo sentido al mundo y que este nuevo sentido depende de un artificio: “la impresión de realidad es un producto de ficción”,³⁴ que el arte es un método de análisis, de investigación, por medio del cual, lo oculto tiene ocasión de revelarse. Quizá este es el trazo axial de su estética; lo repetirá de distintas maneras a lo largo de su obra. Por otro lado, la necesidad humana del arte para una vida superior; el arte como amor esforzado y cultivada exigencia, que será otro de los ejes de su estética.



“El arte es un rigor universal, un rigor de la especie.” Y el rigor que el arte demanda a la especie es la excelencia. Pero un rigor se cultiva, una exigencia se obedece; pocos son los que frente a la obra de arte “tienen fuerza para entregarse a la inseguridad de su progreso”. Éstos son los artistas, los que se dejan tocar por su exigencia. Por ello no titubea en reconocer, siguiendo a Nietzsche, que el arte es para los artistas y que el *público* nunca lo disfrutará. Por la misma razón, tampoco duda en combatir las propuestas del arte comprometido, del arte subordinado a cualquier programa ya sea político, religioso, moral, etcétera, porque la exigencia nace del arte sobre la vida y no al revés; la medida, que es la excelencia, la dicta el arte.

Para Cuesta la naturaleza del arte radica en la forma, no en el contenido, ante el cual es totalmente indiferente, y la forma es una creación personal, no un producto colectivo ni un sedimento nacional. En sus artículos publicados en *Examen*, cuando toma partido contra el nacionalismo, frente al arte moral, o sea, subordinado a contenidos extraestéticos, acude a los conceptos de desnudez, desinterés, inmoralidad, para calificar al arte que corre el riesgo de ser él mismo. En cambio, en sus ensayos últimos, declina ese divorcio radical entre forma y contenido y

³⁴De esta relación arte-mundo deriva su código estético: clasicismo, romanticismo, preciosismo, realismo, objeto de otra de sus constelaciones.

solicita que el elemento anecdótico sea la imagen que conduzca y contenga el sentido poético. Ahora, una forma pura le parece una forma hueca.

Desde muy temprano, abre una polémica con Ortega y Gasset en relación con la deshumanización del arte. Según el filósofo español, el arte moderno se deshumaniza al volverse más artístico; en cambio, Cuesta sostiene que el arte estiliza, deforma la realidad, pero no deja de vivirla; la humaniza dándole un interés, una utilidad. Y aporta luz donde hay confusión en el pensamiento orteguiano en cuanto a la ruptura necesaria entre arte y realidad. Con una gran ironía hace saber a Ortega que la tragedia, los protagonistas y el coro, son parte del arte dramático y no de la calle, donde éste los quiere encontrar; esto es, “no de la realidad que queda fuera del espíritu al cual pertenecen por esencia”.

Reflexiona sobre el distanciamiento del arte y otras formas de pensamiento en relación con la vida, su falta de humanidad, en términos de Ortega, y concluye que tanto en ciencias como en arte, el distanciamiento de la vida, la deshumanización del pensamiento, “son directamente proporcionales al rigor de este último, inversamente a su complacencia para consigo mismo”; significan, en pocas palabras, desinterés y rigor. Mientras que la ciencia y el arte humanos, próximos a la vida, son “piadosos, complacientes, aduladores y no una actividad desinteresada del espíritu”. Se pronuncia en contra del facilismo, la inmediatez, los pensamientos y sentimientos populares, vulgares, y a favor de la exigencia, la originalidad.

Con esta diferenciación Cuesta se aproxima, por un lado, a teóricos del arte y del lenguaje que, simultánea o posteriormente han sostenido ideas similares³⁵ y, por otro, al aristocratismo defendido por Nietzsche sobre todo en la esfera del saber. Sorprende la actualidad del pensamiento estético cuestiano, certero en muchas de sus apreciaciones, y si hoy resultan inaceptables sus ideales aristocráticos, no por ello deja de hacer una crítica con vigencia a la ideología de la vulgaridad, la cual no es necesariamente patrimonio de las clases populares. Lo que la ciencia ha avanzado en relación con las observaciones de Cuesta, es en distinguir las diferentes operaciones lingüísticas e intelectuales que se ponen en juego en el arte, en la ciencia o en el uso cotidiano del lenguaje, dejando a un lado la clase social de quien las practica.

³⁵ Víctor Shklovski en “El arte como artificio” (1917) utiliza el término *desautomatización*; Bertolt Brecht en *El pequeño organón para el teatro* (1948), el de *distanciamiento*; Galvano della Volpe en *La crítica del gusto* (1960) establece diferencias entre el lenguaje científico, *unívoco*, el artístico, *polosémico*, y el cotidiano, *equivoco*.

En la madurez de su pensamiento, Cuesta prueba sus alcances teóricos a raíz de la publicación de los *Nocturnos* de Xavier Villaurrutia. Consagra a la poesía del amigo, poeta en definitiva admirado por él, uno de sus ensayos más brillantes, “El diablo en la poesía”. Aquí, el crítico, el científico y el poeta se conjugan para precisar, con gran lucidez, la diferencia entre naturaleza y arte. Si se puede hablar de ley natural es porque la naturaleza es inmutable, en tanto que lo revolucionario es producto de la inconformidad, va en contra de la naturaleza y la costumbre e instaura el pecado, obra del demonio. “No hay obra de arte sin la colaboración del demonio”, según André Gide; así, la fascinación de la belleza es acción demoniaca y la poesía que no fascina es poesía sin belleza; como no hay belleza sin perversidad, en consecuencia no hay arte moral, porque es imposible que el arte se conforme con la costumbre, con lo natural. La concepción de poesía como ciencia responde a una pasión demoniaca de conocimiento, que todo lo problematiza y lo convierte en objeto intelectual. La poesía de la inteligencia goza de su propia libertad, ya que si consiente a la pasión, es esclavizada por ella. Aquí enlaza la noción cuestiana de la naturaleza original y libre del arte, basada en la concepción de la irreductibilidad del individuo; sólo lo “inflexiblemente personal y libre” es “inflexiblemente poético”, concepto que resulta paradójico en Cuesta, pues para él, la libertad es precisamente producto del rigor.

¿Cómo leer a Cuesta a partir de este ensayo? En él culmina un proceso de reflexión estética en el sentido de considerar el arte como un método de conocimiento intelectual. Alcanzada esta convicción, parece precipitarse al vacío al aceptar la irracionalidad como veta poética. Y en su lance, esta vez, en la proximidad de poesía y locura, en lugar de encontrarse con la faz demoniaca, se encara con el dios que engendra el sentido poético de la demencia.

Antes que creer encontrar aquí otra de sus contradicciones, habrá que reconocer un progreso en su pensamiento, un corolario de sus propuestas estéticas, un empalme con la modernidad. Si ha planteado el desinterés como una propiedad necesaria del arte, ahora formula que “el desinterés [...] es la naturaleza del espíritu”; y si ha sostenido que poesía e inteligencia son inseparables, ahora, “la poesía es una inteligencia incondicionada [...] la inteligencia del azar y la aventura”. Se trata, entonces, de una inteligencia no necesariamente racional, cartesiana, sino de la inteligencia de lo imprevisible, de la irracionalidad: “no puede ignorarse que el valor de la poesía está en su reserva, reserva de naturaleza semejante a las que en la locura, en la neurosis y en los sueños el psicoanálisis se preocupa por desentrañar”.

“Mientras el hombre sea incompleto soñará de noche”, augura Paul Nizán.³⁶ Y también hará poesía y se ocupará de ella, podría completar Jorge Cuesta. En esta fase, las lecturas freudianas que hizo, quizás motivadas por su relación con Samuel Ramos, son muy fecundas y dejan una huella en su pensamiento; tal es el concepto psicoanalítico de la falta, de la incompletud. Por eso, en una soberbia lección sobre la postura del crítico, recela de la crítica de arte que no mantiene sujeta la pasión —“Una pasión que no sabe ser el sentimiento de una ausencia es una pasión que se desconoce” —, de la crítica que no se planta con libertad frente a la obra de arte para crear una nueva y que en su nueva creación no tiene conciencia de su propio *vacío*.

Por otro lado, Cuesta es un buen conocedor del arte moderno y de su filón de irracionalismo. Aunque no lo considera como una característica privativa de este arte, sino condición necesaria de todas las expresiones artísticas, sí estima que en el arte moderno, la humanidad ha producido el más absoluto irracionalismo estético porque en él hay una negativa a la significación. Observa además que el psicoanálisis y el arte moderno comparten el mismo irracionalismo, el mismo antiintelectualismo porque ambos confieren un valor a las representaciones irracionales e inmorales de la conciencia, a las expresiones humanas aunque carezcan de lógica, de moral o de significación.

En el terreno estrictamente empírico, ignoro si Nietzsche condujo a Cuesta a emprender una lectura cuidadosa del psicoanálisis o si éste lo llevó a profundizar o releer al filósofo ebrio, como él mismo lo llamó. Lo cierto es que transita progresivamente con mayor vitalidad por ambos territorios afines, incorporando a su escritura el vocabulario y el universo conceptual de uno y otro. Estos pensadores, Nietzsche y Freud, al ponerlo en contacto con el inconsciente, el delirio, la embriaguez, la locura, el sueño, el alma infantil, la muerte, depuran al poeta Cuesta, ahora más palpable en los ensayos. Así el poeta-ensayista cumple con su propia solicitud de que la crítica no admita “otra razón de ser que ser otra obra de arte” y nos entrega páginas de enorme belleza y penetración, en las que da cuenta de esas fisuras del sujeto artístico: el alma infantil que comparece en la poesía de López Velarde, la presencia de la corrupción y la muerte en la pintura de Carlos Mérida, el principio nietzscheano de la representación onírica expuesto en el teatro de Celestino Gorostiza; la sumisión del sujeto a su objeto poético, patente en los primeros poemas de Octavio Paz.

³⁶ Citado por Marcelo Pasternac, “El método psicoanalítico”, en *Psicología: ideología y ciencia*, p. 212.

Pero es cuando se acerca a la locura de Nietzsche, que los opuestos racionalidad-irracionalidad adquieren en Cuesta la mayor tensión, cuando descubre la serenidad con que Nietzsche examina sus alucinaciones, cuando plantea que la locura del filósofo alemán pudo haber sido su último método para violentar la naturaleza de su alma. Del mismo modo, fracturada la imagen del sujeto racional, del *cogito* cartesiano, Cuesta se precipitó por sus propias fracturas, al tiempo que su inteligencia alcanzó momentos finales —en sus ensayos, en su poesía— de extraordinaria lucidez.

5. Cuarta constelación: código estético: clasicismo, romanticismo, preciosismo, realismo

Cuesta se refiere por primera vez al código que en lo sucesivo utilizará para interpretar diversas tendencias estéticas en el comentario que dedica a la novela de Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*. Aborda el tema a partir de la visión del mundo que el arte adopta en distintos momentos. Si la visión del mundo es parcial, estrecha, el arte reduce, deforma la realidad y estiliza sus propias formas, las cuales se convierten en *el objeto de ellas mismas*. Este arte se aísla del mundo y se priva de una parte de la vida. Los artistas se construyen sus propios universos, así como variados artificios y un lenguaje personal para apropiarse, aunque sea parcialmente, de la realidad. A esta posición, Cuesta la califica de preciosista³⁷ y es característica del arte contemporáneo. El preciosismo del siglo XVII y el contemporáneo comparten la misma aversión por la naturaleza; al del siglo XVII lo distingue una afectación de nobleza que oculta el bajo origen del hombre y deja al descubierto la superioridad del espíritu; al actual lo caracteriza una afectación de necesidad estética —una nobleza del arte— opuesta a toda propensión al sentimentalismo, a lo romántico.

En cambio, hay ocasiones en que el arte expande su espíritu a plenitud y “encuentra una arquitectura semajante a la del mundo y puede dilatarse por él”. Entonces, no subyuga ni oprime sus formas; las deja en libertad, aunque mantiene

³⁷El preciosismo nació en el siglo XVII, en el Salón literario de Catalina de Vivonne, marquesa de Rambouillet. El lema de este movimiento fue “el arte por el arte”; sus características son la aspiración al refinamiento y sutileza, así como el horror por lo vulgar. Para los preciosistas el principio de la belleza y su originalidad reside no en lo que dice, sino en *cómo se dice*. Cfr. Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de literatura*.

dominio sobre la dispersión de sus tendencias individuales. Éste es el arte clásico, que se finca en las virtudes de afirmación del espíritu; en él la lógica no se distingue de la naturalidad. El romanticismo, cuya habitual enemiga es la inteligencia, es una degeneración del clasicismo. En tanto, el preciosismo, que se caracteriza por ser una disciplina artificial y exagerada, precede al clasicismo, que es la más absoluta libertad, y llega cuando el preciosismo rompe el rigor que se ha autoimpuesto. La escuela romántica se plantea como una rebeldía pura frente a un antagonista inexistente, pues la escuela clásica nunca se ha empeñado en dominar.

Así, Cuesta parece proponer un ciclo que cumplen las tendencias artísticas mencionadas, de modo que el preciosismo, cuando se libera, da origen al clasicismo y éste, al degenerar, da curso al romanticismo. Aunque por momentos toma en cuenta la historicidad de dichos movimientos, a la vez desliga el ciclo de una dimensión histórica, con lo cual sugiere su continua renovación. Esta idea resulta discutible a la luz de la historia del arte, pues es difícil constatar que las características que otorga a cada una de las tendencias estéticas se sucedan una y otra vez.

Cuesta precisa sus cánones estéticos cuando enfrenta realidad e ideal como aspiraciones del arte. Se define idealista al defender el ideal universal de la belleza clásica y antirrealista al denunciar la subordinación del arte a cualquier realidad. Se pronuncia a favor del arte regido por el espíritu, por la imaginación, y se opone al que es mero reflejo de realidades evidentes, fruto de los sentidos y de los sentimientos, más próximos a las emociones que a “los puros actos espirituales”. Basta la naturaleza opuesta de cada una de estas posturas estéticas en la índole del deseo que las sustenta. El ideal, inasible, se sostiene porque es hijo de “la fatiga de desear un más allá constantemente remoto”; en cambio, la pasión, la inconstancia humanas tienden a apoderarse de su objeto y a sustituirlo por otros objetos inmediatos, para no perder el sentimiento de realidad. No en otro lugar reside el vértigo de la estética cuestiana,³⁸ afincado en la fuga incesante del deseo, que es la verdadera realidad humana.

Contrapone la estructura de la naturaleza a la estructura de la composición artística para diferenciar el arte realista, al que también llama profundo, del de las apariencias, al que también llama superficial, no sin abusar de la retórica. La naturaleza es esencialmente discontinua; carece de hilación, de composición entre sus partes. El arte realista, profundo —la pintura en este caso—, pretende reproducir esa discontinuidad; no hay en él una continuidad ideal. El arte de

³⁸ Cfr. Cristina Múgica, “El cultivo del vértigo”, estudio preliminar a los *Sonetos* de Jorge Cuesta.

apariencias, superficial, imagina una continuidad ideal al tumulto de las percepciones; sabe que de la conciencia del artista y no de las cosas mismas depende el sentido de su existencia; extrae del mundo la apariencia en la que rinde su sentido. Con esta oposición, Cuesta pone el énfasis en la lectura que el artista hace de la realidad como la verdadera función significante, en tanto señala que la realidad, la naturaleza, carecen de un sentido por sí mismas, lo cual no es otra cosa que lo que sostienen la lingüística y la estética contemporáneas.

Para Cuesta “el arte es esencialmente el arte de mentir. Siempre es una representación, una imagen, una ficción. Y como se propone que lo que representa sea como la verdad misma, se propone engañar”. Por eso, nunca confundirá la impresión de realidad con la propia realidad, lo representado con la representación, ni tampoco a la persona figurada del poeta, sujeto de la poesía lírica, con la persona real. Ésta sacrifica su vida y su lenguaje a la persona de ficción, a la ficción del lenguaje, que es poesía. De allí que, en el mundo poético, “reina sin restricción la palabra y no la cosa, el nombre y no la sustancia”. Si Cuesta no leyó a los teóricos de la lingüística moderna su reflexión ininterrumpida del fenómeno estético lo acercó sorprendentemente a su pensamiento.

A lo largo de sus múltiples ensayos, va definiendo características de las dos posiciones estéticas para él antagónicas, el clasicismo y el romanticismo, a las que considera no únicamente como dos escuelas que vivieron en un momento determinado, sino como dos disposiciones del arte y del pensamiento, identificables en cualquier fenómeno artístico e irreconocibles entre sí. Cuando sustenta la tesis sobre el clasicismo mexicano, señala una serie de particularidades de la literatura clásica: tiene un lenguaje y una significación universales a la vez que originalidad. La tradición clásica es una tradición de la herejía, del radicalismo, así como una tradición transmigrante. El clasicismo tiene preferencia por las normas universales sobre las particulares, en contra de la inclinación del romanticismo por lo particular —su culto por la modernidad— y del academicismo, un clasicismo sin universalidad.

Sin embargo, la discusión más amplia en relación con las dos tendencias estéticas, la desarrolla en “Clemente Orozco, ¿clásico o romántico?”.³⁹ En el primero aborda el asunto otra vez a partir de las relaciones del arte con la naturaleza así como a partir del lenguaje y examina con Stendhal la relatividad de los conceptos literarios de la naturaleza. Si el principio de la literatura clásica era “la

³⁹Estos ensayos permanecieron inéditos en vida de Cuesta y carecen de fecha, por lo cual es imposible saber con certeza la época en que fueron escritos.

imitación de la naturaleza”, el intento romántico fue “llevar a la literatura la voz genuina de la vida”. Así remite el problema al imaginario de cada época: “cada quien se imagina que el breve contenido de la experiencia que le proporciona su época es *la naturaleza*”. Por eso, el arte de cada época ha mostrado conformidad con sus circunstancias.

Brunetiére definió el romanticismo francés como “la emancipación del *yo individual*”. Esta emancipación consistió, según Cuesta, en llevar a la literatura el lenguaje *llano* de la vida, el cual es un lenguaje de los estados de ánimo, que libra al sentimiento de seguir a su objeto y del que están ausentes las alturas de la pasión —lírica o dramática—. “Un mal vivo y bien acabado”, según un verso de Valéry, sería el principio clásico, mientras que el culto a “un suplicio latente” y constante sería el romántico.

La intuición lingüística de Cuesta vuelve a acertar cuando señala que los simbolistas descubren “la poesía que recide en las vacilaciones, en las indecisiones del lenguaje, que son, como no se podría desconocer, las vacilaciones y las indecisiones del alma”. Años después, Jacques Lacan afirmará que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. En este ensayo, al tocar fondo en el origen del lenguaje poético —a pesar de las preferencias que ha expresado por el clasicismo y del desprecio que ha manifestado por el romanticismo—, Cuesta revalora la vaguedad, la oscuridad del lenguaje poético del romanticismo frente a la claridad del lenguaje de una obra clásica. Al concluir reconoce que “así como la irracional voz del pueblo y las irracionales obscuridades de la ‘voz baja’, la obscuridad de la locura y el delirio del sueño pueden ser un legítimo y fructuoso instrumento de la sensibilidad”⁴⁰

En cambio, en el ensayo dedicado a Orozco, opone romanticismo y clasicismo a partir de un precepto de Racine para la tragedia: distancia del autor con sus personajes, con su tiempo, su espacio y su sociedad, para evitar toda familiaridad y afecto superficial. El romanticismo, al acercar el arte a la vida, acaba con la libertad y con el propio arte. “Libertad, define Cuesta, quiere tener una existencia propia”.

Aquí está debatiendo asuntos estéticos de actualidad en ese momento: el principio de distanciamiento planteado por Shcklovsky y la autonomía del arte propuesta por Jakobson, sin conocer a estos autores. Sin embargo, en su discurso se confunde el concepto de distanciamiento con una visión aristocrática derivada de Nietzsche. El efecto de distanciamiento, como lo plantea el formalismo ruso, no consiste en la distancia de realidades entre autor y personajes, sino en

⁴⁰Se refiere al romanticismo, al simbolismo y al surrealismo, sucesivamente.

los procedimientos artísticos que hacen extraño un objeto familiar. La idea de clasicismo que aquí sostiene corresponde a los conceptos de épocas heroicas, vigentes en la tragedia griega, que, si en Racine resultan artificiales, en Cuesta, con mayor razón.

Concibe la autonomía del arte como una necesaria separación de éste con la vida, una independencia entre ambos para que el arte no pierda su propiedad, su libertad, su poder. El romanticismo acerca el arte a la vida; lo alimenta de asuntos y personajes triviales. Como resultado, se obtiene un descenso de heroísmo, de las más altas emociones; “el arte llega al pueblo y cree en la dignidad, en la libertad de todo el mundo”; se vulgariza, se vuelve instintivo, espontáneo y “las emociones vienen a habilitar los silencios, los desmayos, los huecos, los lapsos, los olvidos”, que son los recursos, los hechizos, la propiedad del arte.

Haciendo a un lado al aristocratismo concomitante a su pensamiento y a la vaguedad del término *vida*, no podemos desconocer su genuino intento por deslindar el arte como una entidad autónoma, con dignidad y especificidad propias, atributos que nadie le discute hoy. Así como tampoco debemos pasar por alto la vulgaridad, el facilismo, la oquedad inherentes a las manifestaciones pseudoartísticas que hoy también se denuncian, aunque no como patrimonio del romanticismo, sino con un concepto menos comprometido con una tendencia artística determinada, el *kitsch*:

En sentido literal y figurado —dice Milán Kundera— el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable... Allí donde manda el corazón es de mala educación que la razón lo contradiga. En el reino del kitsch impera la dictadura del corazón... el kitsch es un biombo que oculta la muerte... En el momento que el kitsch es reconocido como mentira, se encuentra en un contexto de no-kitsch. Pierde su autoritario poder y se vuelve enternecedor, como cualquier otra debilidad humana. Porque ninguno de nosotros es un superhombre como para poder escapar por completo al kitsch. Por más que lo despreciamos, el kitsch forma parte del sino del hombre.⁴¹

También para Cuesta, los sentimientos románticos, la pretensión de sustituir toda actividad del espíritu por una vuelta a la naturaleza, han estado y estarán siempre presentes en el hombre y en el arte, como una lucha, como una rivalidad

⁴¹ Milán Kundera, *La insoportable levedad del ser*, p. 254 y ss.

necesarias. Aquí, al contrario de lo que sostuvo en su ensayo sobre *Margarita de niebla*, descalifica también al arte convertido en mero procedimiento, o sea, al preciosismo, ya que está tan cercano de su sujeto que deja de pertenecerse, además de que el culto a la forma surgido después del romanticismo, no es más que una complacencia temporal.

Opuesto a los gustos pasajeros y superficiales de cada época, el clasicismo está siempre presente; no pasa. Esta condición de permanencia es el resultado de una profunda reflexión, de una madura resistencia al engaño, a la ilusión, de una confianza en el rigor, por lo cual entra en contradicción con los sentimientos de la época y establece una distancia con la vida que lo ahoga.

Cuesta atribuye la confusión que resulta de que lo romántico, lo revolucionario y lo moderno han sido identificados a una actitud romántica, o sea, a una falta de rigor. A cambio, equipara lo verdaderamente revolucionario con las obras clásicas porque se rebelan contra los poderes ilegítimos, los que no están fundados en la razón, y contra la primacía del sentimiento. Sobre todo, porque la revolución del arte clásico es una crítica radical, una excepción a los valores pasajeros; es la verdadera tradición.

Es en este ensayo —en el que define a José Clemente Orozco como un clásico, partícipe, desde su perspectiva, de la mejor tradición mexicana—, en donde opone con más radicalidad clasicismo y romanticismo. La paradoja mayor se da nuevamente en las tendencias racionales-irracionales de su pensamiento, terreno al cual es más conveniente llevar la discusión para no vernos obligados a optar entre la dualidad cuestionada de clasicismo y romanticismo, términos a los que no deja de darles un uso arbitrario al dotarlos de características absolutas, inmutables y definitivas. A lo largo de su obra, en determinados momentos, admite la irracionalidad como veta poética, así como la vaguedad y oscuridad del lenguaje del romanticismo junto con otros lenguajes poéticos, como genuinos instrumentos de la sensibilidad; en ocasiones diferentes, erige a la razón como único poder legítimo; no obstante, a veces matiza: “El sentimiento no es enemigo de la razón, aunque quien se opone a la razón, lo hace con el sentimiento”. Así, podemos percatarnos de que en el discurso cuestionado conviven ambas inclinaciones, la de la inteligencia racional y la de la irracional.

Si desconocemos esta contradicción, ¿cómo podríamos aproximarnos a su cartesianismo si no comprendemos que a fin de cuentas resulta relativizado por la noción freudiana del imperio del inconsciente, de lo irracional? ¿Cómo entender su oposición al romanticismo, si Cuesta sigue a Nietzsche y éste a Schopenhauer, ambos filósofos románticos? ¿Si Schopenhauer “en particular se contó

entre los primeros en percatarse de que la conciencia del hombre no era más que una delgada costra, y que bajo ella todo un mundo de afanes inconscientes y no racionales (a los que Shopenhauer dio el nombre de voluntad): a todas luces una anticipación de la teoría freudiana del ‘Ello’⁴² y Nietzsche habla de la embriaguez y el sueño? ¿Cómo desconocer, en fin, las contribuciones románticas al pensamiento contemporáneo, de las cuales Jorge Cuesta también es deudor?

La comprensión sintética de su pensamiento quizá radica en la penetración del ideal universal de la belleza clásica que Cuesta persiguió. Inalcanzable, como todo ideal arraigado en el deseo, se convierte en un mito subyugante e indeclinable, así como peligroso, sustentado en el desfiladero del “cultivo del vértigo” y del “enardecimiento de la pasión”, la cual, no obstante, requiere ser templada por la razón.

San Ángel, Ciudad de México, julio de 1988

María Stoopen

⁴²H.G. Schenk. *El espíritu de los románticos europeos*, p. 30.

Nómina de escritores incluidos en artículos de los Contemporáneos

	1	2	3	4	5
	X.V.	J.C.	J.T.B.	B.O.M.	J.C.
	(1924)	(1927)	(1928)	(1931)	(1932)
Jaime Torre Bodet	X	X		X	X
Carlos Pellicer	X	X	X	X	X
Bernardo Ortiz de Montellano	X	X	X		X
Salvador Novo	X	X	X	X	X
Enrique González Rojo	X	-	X	X	X
José Gorostiza	X	X	X	X	X
Ignacio Barajas Lozano	X	-	-	-	-
Xavier Villaurrutia		X	X	X	X
Maples Arce	-	(X)	-	X	-
Lizt Arzubide	-	(X)	-	-	-
Quintanilla	-	(X)	-	-	-
Gilberto Owen	-	-	-	X	X
Jorge Cuesta	-		-	X	
Celestino Gorostiza	-	-	-	X	X
Rubén Salazar Mallén	-	-	-	-	X

Nota. El orden de los nombres corresponde al que ocupan en los diversos artículos, según su fecha de aparición:

1. Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México” (grupo sin grupo), 1924.
2. Jorge Cuesta, “Carta a Guillermo de Torre”, 1927.
3. Jaime Torres Bodet, “Cuadro de la poesía mexicana” (grupo de soledades), 1928.
4. Bernardo Ortiz de Montellano, “Esquema de la literatura mexicana moderna”, 1931.
5. Jorge Cuesta, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, 1932.
6. Jorge Cuesta, “Carta a Bernardo Ortiz de Montellano”, 1933. (No elabora nómina.)

Claves: X incluido; *blanco* no se menciona a sí mismo por ser el autor de la nómina; — no es incluido; (X) es mencionado negativamente.

Bibliografía y hemerografía

- Antena. Revista Mensual*, México, D. F., núm. I, julio de 1924, núm. V, noviembre de 1924, Recopilador: Francisco Monterde Icazbalceta. (5 números.) Edición facsimilar *Revistas literarias mexicanas modernas*, FCE, México, 1980.
- COLLI, Giorgio, *Introducción a Nietzsche*. Trad. Romeo Medina, México, Folios Ediciones, 1983. (Serie Fundaciones.)
- Contemporáneos, Revista mexicana de cultura*. México, tomo I, número I, junio de 1928 tomo XI, números 42-43, noviembre-diciembre de 1931. Mensual. Editores: Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo (1-8). Director: Bernardo Ortiz de Montellano (9-43). (Cuarenta y tres números.) Edición facsimilar en *Revistas literarias mexicanas modernas*, FCE, México, 1981.
- CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentación de Guillermo Sheridan, 1a. ed. en *Lecturas Mexicanas*, México, FCE, 1985. (Lecturas Mexicanas, 99.)
- CUESTA, Jorge, *Sonetos*. Estudio de Cristina Múgica, México, UNAM, 1987. (Biblioteca de Letras).
- DELLA VOLPE, Galvano, *Crítica del gusto*. Trad. Manuel Sacristán, 2a. de., Barcelona, Seix Barral, 1966. (Biblioteca Breve.)
- Examen, Revista mensual de literatura*. México D.F., número 1, agosto de 1932 número 3, 20 de noviembre de 1932. Irregular. Director: Jorge Cuesta. (Tres números.) Edición facsimilar en *Revistas literarias mexicanas modernas*, FCE, México, 1980.
- GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin*, en *Los contemporáneos, Antología general*. Prólogo, selección y notas de Héctor Valdés, SEP/UNAM, México, 1982. (Clásicos Americanos, 29.)
- KUNDERA, Milán. *La insoportable levedad del ser*. Trad. de Fernando Valenzuela, 10 ed., Barcelona, Tusquets editores, 1987. (Colección Andanzas.)

- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Intr., trad., y notas de Andrés Sánchez Pascual, 6a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1981. (El libro de Bolsillo. Sección: Clásicos.)
- OWEN, Gilberto, *Obras*. Prólogo de Alí Chumacero, 2a. ed., México, FCE, 1979. (Letras Mexicanas.)
- PANABIÈRE, Louis, *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad., de Adolfo Castañón, México, FCE, 1983. (Vida y pensamiento de México.)
- PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1978.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*. T. I., Terminos, conceptos, 'ismos' literarios. 3a. ed., Madrid, Aguilar, 1965.
- SCHENK, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*. Trad. de Juan José Utrilla, prefacio de Isaiah Berlin, México, FCE, 1983. (Lengua y estudios literarios.)
- SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*. México, FCE, 1985. (Vida y pensamiento de México.)
- TODOROV, Tzvetan (antólogo), *Teoría de los formalistas rusos*. Trad. de Ana María Nethol, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1970.
- TORRES BODET, Jaime, *Contemporáneos. Notas de crítica*, México, Herrero, 1928. *Ulises, Revista de curiosidad y crítica*. México, tomo I, número 1, mayo de 1927-tomo I, número 6, febrero de 1928. Irregular. Editores: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia (1-5); Xavier Villaurrutia (6). (Seis números.) Edición facsimilar en *Revistas literarias modernas*, México, FCE, 1980.
- VARIOS, *Los empeños, La vida literaria*. Nueva época, número 1, s. d.
- VARIOS, *Psicología: ideología y ciencia*. 8a. ed., México, Siglo XXI editores, 1982.
- VARIOS, *Homenaje nacional a los Contemporáneos*. México, INBA, 1982.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*. Prólogo de Alí Chumacero, 1a. reimpresión, México, FCE, 1974. (Letras mexicanas.)
- VOLKER, Klaus, *Crónica de Brecht. Datos sobre su vida y su obra*. Trad. de María Luz Rovira, Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.

ENSAYOS
de Jorge de la Cuesta

La Santa Juana de Shaw*

En Juana de Arco se integran una mujer, un hereje, un héroe, un mártir, un santo. Los cuatro últimos términos suman aproximadamente, señalando de prisa la función, un genio. Juana de Arco es, pues, una mujer genial. Esto equivale a decir que es un personaje de Shaw a quien pertenecen, cuando menos en la literatura moderna, todos los protagonistas que son mujeres geniales. En efecto, cuando le preguntaron por qué había escogido este tema como un motivo dramático contestó que porque era un drama ya hecho que sólo había que copiar. Quien exija del escritor la absoluta propiedad literaria de su obra puede imaginar que Shaw hizo una trampa al tiempo y que él mismo inventó y dispuso los acontecimientos históricos para utilizarlos cinco siglos después en la construcción de su drama, lo que ya de antemano le daba la concesión del motivo. Al pie de la letra ésta es la explicación verdadera, por absurdamente alegórica que parezca; aunque la ocasión de exponer la demostración no es la favorable a esta nota. Sin embargo, la pregunta de si bastaba copiar con exactitud. Hay que considerar a qué clase de exactitud se refería.

La copia es trabajo crítico; requiere la interpretación de los datos, además de la comprobación de la autenticidad, veracidad y buen juicio de los documentos. El trabajo del historiador se traduce, así, a la delimitación de los pequeños detalles importantes Bernard Shaw, al contrario, no soporta las minuciosidades eruditas; obra antihistóricamente, por tanto, despreciando las verdades particulares, que son las históricas, por conservar la solidez de la verdad en bulto. Como comprobación, como toque, hace sufrir a la historia lo que llamaríamos prueba de la actualidad que consiste en trasladar el significado general de los hechos dentro de más próximas circunstancias, a observar el sesgo de su vida reproducida; o prueba del símbolo ya que mide su capacidad de representación de una idea de utilidad teórica. Y él mismo indica que si su obra se debiera a una simple curiosidad histórica no gastaría el tiempo del lector y el suyo más allá de cinco

* *La Antorcha*, agosto de 1925, pp. 23-24.

minutos y que si tal interés le tiene el problema de la ejecución de Juana, es porque ahora, en pleno siglo XX, dura como un problema de ejecución todavía. De este modo, su exactitud no se refiere a la fiel reproducción de los datos y su crítica no elimina hechos por insuficiente comprobación documentaria. Los hechos valen para él como vivos de actualidad interesante: su exactitud es la conformación de la vida de Juana con una general explicación que no se limita a interpretar su sola biografía. En estas condiciones, Juana de Arco adquiere una naturaleza típica; ya le señalábamos la de mujer genial. Puede notarse que esta intención no implica un desacuerdo con los datos históricos, si lo trae con la opinión de otros historiadores, y podemos, pues, no sólo aceptar que la de Shaw es una copia exacta, sino que, todavía, es una reproducción estenográfica. Esto nos voltea al revés, de una manera curiosa, la cuestión del drama histórico en estos términos; la historia considerada en sí como tragedia.

Porque lo que hace Shaw es una sobria descripción esquemática que podría llamarse cuadro histórico, análogamente a cuadro plástico. O drama descriptivo, lo que marcaría una nueva especie dramática de la que sería el primer ejemplo. Todos sus personajes nunca fueron en realidad caracteres trágicos, más bien tipos representativos, específicos ejemplares de determinado medio histórico o social. Pero en *Santa Juana* pierden asimismo, con excepción de ella y de los más secundarios personajes, cualquier valor típico y lo adquieren simbólico. Son recipientes de potencias históricas, de fuerzas sociales cuya misma dirección queda independiente de sus movimientos personales; al contrario, éstos sus rasgos característicos, son modificados, son completamente envueltos por ellas. Esto es consecuencia de la condición disgramática de la pieza. Hasta Juana toma en ocasiones el aspecto de autómatas de los otros personajes, debido a la exclusiva densidad de la obra, y le da una ligera incongruencia, hablando a veces con voz propia, de su verdadera entraña y con voz prestada, de su artificial animación. Pero lo interesante es que la historia, sin notables sacrificios, se adapta a la intención ideológica y no pierde además, sus primitivas cualidades trágicas. La tragedia pasa, así, íntegramente de la vida al drama; Shaw pone de su parte la interpretación de su significado ético. El problema es la herejía del genio; la tragedia es su heroísmo inútil y su martirio, y la comedia su canonización.

Pero no podría decirse del carácter de la obra si es alegórico, si es simbólico, si es típico (cómico), si es trágico, porque exclusivamente no es de ninguna de éstas su propiedad específica sino lo es de todas. Y recibimos, por eso, al mismo tiempo que el tratado ideológico, la descripción histórica, la narración trágica y el simbólico contenido.

En primer lugar tenemos a Juana, una mujer genial, ejemplo típico. Hereje, héroe, mártir y santo (gradación que recorre el paso de los genios), se preña, en símbolo, de la representación de la genialidad. Luego, los otros personajes son representaciones del feudalismo, de la iglesia militante, del interés político, y adquiere, en consecuencia, Juana el papel de nacionalista, de protestante y de dueña de intereses políticos contrarios. Y luego su heroísmo, de tipo cesáreo, *self-centered*, con habilidad guerrera, su buen sentido, su buena salud. Y su niñez con su debilidad, su candidez, etcétera. Todo en la exposición histórica exigía una nueva forma dramática.

De aquí que la obra parezca a veces cinematográfica y, en realidad, así lo sea por sus recursos técnicos que usa. Por ejemplo, la escena IV que se sucede en el campo enemigo bien puede considerarse simultánea de la V que se desarrolló en la catedral de Reims, después de la coronación, y correspondiente en la historia del principio de período desgraciado de Juana. Y de aquí el truco pirandellesco del epílogo, parada cívica de todos los personajes donde cada uno resume su actitud y repite su más característico ademán.

Pero de la simple lectura no podemos coger confiadamente sino la parte, pudiéramos decir, didáctica de la obra. En las ediciones de la *Revista de Occidente* acaba de aparecer su traducción; pero el deseo de verla representada aquí en México es de esos deseos condenados de nacimiento a vivir una vida insatisfecha. Nos vemos obligados, pues, a ignorar con exactitud su dramática vitalidad, su actualidad trágica. Puede consolarnos, sin embargo, la consideración de que Shaw mismo pone sus dramas en segundo término y sus prefacios en primero, de los que vienen a ser, los dramas, los verdaderos prefacios, prefacios de prefacios, meras ilustraciones animadas.

Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza *

El juguete mejor de nuestra infancia fue el cuento de hadas, su virginidad renovándose cada mañana —todavía conserva su frescura— a pesar del abuso de la ilusión; renovándose o permaneciendo intacta, que así permaneciera a no haber sido por la concencia leal de su placer incomparable, tan tenue era de cogerla, tan delicada, tan escurridiza de nuestras manos ávidas de palpar lo que apenas alcanzaban los ojos entre sueños. Sentíamos, sin embargo, su materia al fin conseguida por la fe ingenua, por la imaginación candorosa. Ahora sólo queda el goce de su misma delicadeza, de su misma finísima sustancia; pero detenidos en el temor de romperla. Hay cierta nostalgia, cierto sentido triste de la falta de espontánea credulidad y pronta, la actual siendo reflexiva y, podríamos decir, irónica; que más se complace en gozar el recuerdo del oído original del cuento, como oyéndolo retrospectivamente, que en gozarlo reproduciéndolo íntegro y vivo, como en una nueva lectura que lograra ser una lectura nueva. Todavía conserva su frescura, decimos; pero bien se echa de ver en ella la obra extraña del vidrio de invernadero y de la estufa próxima; y nuestra pena consiste en tener que tenerla gracias a esta artificialidad que conocemos, pues no sería ya pena si la ignorásemos. Y soñamos en amanecer un día con una mente primaveral, recién nacida, con unos ojos rejuvenecidos, con una imaginación desembarazada y despierta, para escuchar con igual oído que primitivamente la voz o la letra cuyo curso sea la fábula de milagros; entonces verdadera y legítima, no adulterada.

Nuestro sueño ha permanecido sin cumplirse; pero hoy nos regalan algo que, si no lo sustituye por completo, nos da un placer hermano gemelo que cogen nuestros sentidos así en el sabor de su parecido con el otro ausente, como en el sabor también, quizá más dulce gracias a la parcialidad de la impresión, más cercana, peculiar de su personalidad distinta. Nos referimos a la poesía de *Canciones para cantar en las barcas*.

* *Revista de Revistas*, octubre 11 de 1925, pp. 31-50.

La poesía de Gorostiza es una poesía de “hadas”. Se pronuncia —íbamos a decir: se cuenta—, con una voz de infancia. Cobran las palabras el valor original, empírico de su sonido, dulce de sí; el valor que para el personaje de Proust, en la niñez, tenía la palabra *Guermantes*, por ejemplo, todavía virgen de sus significaciones prácticas y reales. Su dulzura es una virginidad, su borde de misterio. Es una poesía doncella, cuya más apasionada aventura ha sido una caricia a flor de piel, con las yemas tímidas y delicadas. No que un pudor romántico la arrope de sombras y le deforme el contorno; al contrario, se desnuda al aire, pero su carne, transparente, apenas logra recortarse de la diafanidad del fondo; así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente.

Pureza semejante consigue Juan Ramón Jiménez, sólo que en él apurada y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y de oído neurasténico —pureza de cifra, adentro de la lógica, que éste es el “hacia dentro” suyo—; mientras que Gorostiza camina hacia la visión pura, límpida como la imaginación del cuento de hadas. La continuidad de la conciencia no aparece en él rígida y tirante; en él aparece como lograda casualmente, como segunda maravilla, libre la frase de moverse al borde de la fantasía o en la fantasía misma, suprimido el límite, tan imperceptible es, y todavía en el cauce de su realidad (las cosas amables, discretas, sencillas las cosas se juntan como las orillas). Su frescura, su “acabado de hacer”, por otra parte, no siente la tarea terca, la actividad sudorosa, sino que es natural como el balbuceo de un niño que en medio de la expectación de los padres y del círculo de familiares se hace palabra repentinamente.

Obra fruto de un largo destilado, de una paciente ociosidad cotidiana de jardinero. Si en Juan Ramón la tarea es emprendida como a destajo que mide la perfección —la rosa—, y se apresura lentamente, en Gorostiza no hay el aguijón de la prisa, sea violenta, sea reposada. Posee un orientalismo que en Juan Ramón, el último, tan occidental y tan clásico, sería considerado pecaminoso; un orientalismo, decimos, de “extremo oriente”, lejos de cualquiera sensualidad arábica, superficial, o indostánica religiosidad, profunda: un orientalismo panteísta, si se nos permite la expresión atrevida. Es verdad que a veces lo seduce el colorido de Góngora, cordobés, y ensaya, a frases sueltas, breves mosaicos que corren a su zaga; pero no es para satisfacción de inmediata sensualidad lujuriosa, sino para el mismo juego de su ingenuidad culta.

Debido a esa misma pereza, a esa tranquila ociosidad donde cristaliza, su poesía juega con extrañas influencias en meditadas travesuras líricas, además de que es obra primera, aunque cumplida. Se adivinan allí en efecto —porque tan

filtradas, tan depuradas están que se adivinan y no se descubren—, la gracia disciplinada de Díaz Mirón (que es la más accidental y la menos visible), la sonoridad didáctica y el amor al símbolo de González Martínez y de Juan Ramón Jiménez la sintaxis estricta y la idea reflexiva y recogida en círculos concéntricos. Sin embargo, desde el principio, si se busca orden cronológico del libro, su personalidad se afina y se orienta, y estas influencias apuntadas más son “homenajes”, como se escribe ahora, que influencias propiamente. Y si iniciamos un paralelo con Juan Ramón es casi capricho, ya que no lo exige ningún vivo parentesco importante; lo empleamos simplemente como una forma de expresión, como una figura literaria (de crítica).

Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura. Es poca, demasiado poca —no son más de veinticinco los poemas del libro y algunos pequeñísimos, hasta de un verso—, pero cuando reconocemos alguno que encontramos hace cuatro años, quizá cinco, y sin embargo, todavía nuevo y reciente crece nuestro entusiasmo delicado ante su textura fina hasta lo quebradizo a fuerza de pulida y de honrada. Y no sólo queda su provecho como de poesía ejemplar para nuestro gusto, dócil de necesidad y de costumbre; que también de lección para aquellos que escriben tan fácilmente (Torres Bodet), como para aquellos que tan fácilmente enmudecen.

Carta al señor Guillermo de Torre*

México, a 9 de abril de 1927.

MUY SEÑOR MÍO:

No teniendo el gusto de conocerlo sino por algunas de sus obras, poco es lo que me autoriza a dirigirme a usted con estas líneas. Pero si no conocerlo o tan mal conocerlo me lo prohíbe, usted mismo me estimula y me presta de antemano una disculpa. No conoce usted a los poetas mexicanos y, sin embargo, escribe sobre ellos. El trato de una cosa reduce la distancia que le separa de uno; pero a veces acaba de alejarla. Esto me enseña usted con su artículo “Nuevos Poetas Mexicanos”, publicado en el número 6 de *La Gaceta Literaria*; esto es lo que me da confianza de escribirle. Y no me atrevo siquiera a pedirle perdón de una vez, porque usted mismo habrá de comprender, al fin, que ha sido usted quien ha tenido la culpa.

La distancia ampara su juicio de los nuevos poetas mexicanos; pero a los nuevos poetas mexicanos no los ampara en su juicio. Empiezan por parecerle “personalidades homogéneas” y cuando trata, después de distinguirlos y clasificarlos, tal parece que los mira usted al réves, como si se hubiera servido de una lente o de un espejo sin corrección personal. En las alabanzas que hace al único poeta que halla gracia en sus ojos, me da usted el ejemplo de cómo la cercanía puede permitir el error inverso; pero al directo puede coregirlo. Permítame usted, pues, que me aproveche de esta discutible ventaja —la de estar cerca de ellos— para hacer la necesaria rectificación en sus apreciaciones.

Ya parece que tuvo usted en sus manos la conferencia de Xavier Villaurrutia que según expresión de usted, es poeta allí “desdoblado incidentalmente en crítico”. De esta fuente —muy apreciable— su atención tuvo preferencia por

* *Revista de Revistas*, abril 17 de 1927, p. 8.

distinguir la calificación con que reúne a los nuevos poetas mexicanos: “un grupo sin grupo”, y cuya intención, demasiado visible, es la de reunirnos en su distinción colectiva contra sus “antecesores”, pero separarlos perfectamente dentro de ellos. Usted los vuelve a agrupar a su manera y después los separa a su manera, y a su manera los vuelve usted a agrupar por tercera vez. Esta manera de crítica por “desdoblamiento”, señor De Torre, tiene el inconveniente de que a su término, ha dejado a su objeto tan lleno de dobleces, que puede entonces parecer la imagen “duple”, triple o cuádruple de una poesía “ultraísta”, pero no un dibujo preciso y claro. Y esto es más penoso en cuanto se adivina que a pesar de que les imprime usted “el desdoblamiento” que requieren nuestros ojos (los de usted), acaban, al fin, por no caer en su agrado.

Es cierto que usted mismo se disculpa en el comienzo de su artículo, y con pintoresco modo hace notar que “la escopeta de su curiosidad no ha cobrado todas las piezas documentales necesarias”, “que sólo posee unos cuantos libros” y que todo lo hará “barajando sus páginas”. Tan bien las baraja usted, señor De Torre, que atribuye a Pellicer el fragmento de un poema de Novo. Promete usted para otra ocasión hacer una delineación de sus perfiles completos. Después de la cacería sumaria que hace usted ahora, es de desear que dirija usted la escopeta de su curiosidad por otro rumbo.

La tímida ironía es cosa que no explica la distancia. ¿Qué le impide esconder su opinión sobre los antecesores de los nuevos poetas mexicanos? Aquí mismo en México está en el aire lo que usted detiene todavía en su sonrisa; se sabe muy bien cuáles son los lugares que ocupan Urbina, Tablada, Nervo, González Martínez y López Velarde; y en cuanto a Díaz Mirón, usted no ignora que se le pondrá, con el homenaje que se le prepara, en el definitivo lugar que merece.

En los poetas jóvenes encuentra usted, como en sus antecesores, un “sostenido sentimentalismo de tono medio”. Las innovaciones las hace usted radicar únicamente “en la técnica, en la estructura verbal”. “Enfrontémonos” (*sic*) con ellos, señor De Torre, por segunda vez, empezando por la obra de uno de los poetas que más han avanzado —relativamente— en estas exploraciones”. La prosa de Salvador Novo la considera usted de “oriundez periodística”; sus versos le parecen todavía inferiores, menos diestros que su prosa. Y prefiere usted referirlo a sus influencias norteamericanas: “Ezra Pound, Sherwood Anderson, Vachel Lindsay . . .”, dejando, seguramente, en los puntos suspensivos el nombre o los nombres justos que necesita. “Su oriundez periodística” no le recuerda a usted ni al Duque Job, ni a Micrós, ni a Larra —estoy segurísimo que este último no es mexicano. Lo burlesco no es lo mismo que lo

humorista y es fácil descubrir en sus ensayos ironía de la más pura forma de sátira. Esto es lo que guarda Novo de no avanzar “en las exploraciones” donde usted quisiera verlo más adentrado. No toca al “imaginismo”, a ningún “ismo” fusional por sorprendente que usted lo considere. Y de su poesía se le escapa esa fina sensibilidad, esa calidad fría que, no dudamos, es lo que lo salva de ser un deudor suyo.

Carlos Pellicer, por poca atención que se le preste, no presenta “una fisonomía pareja” a la de Salvador Novo. Pero usted lo logra prestándole sus poemas; éste es un medio muy eficaz, pero muy poco conveniente. Sin embargo, a él sí le concede la técnica “imagista” del día. Tengo miedo que esta técnica sea la personal de usted; pero, si se da este caso, su error también es considerable, y con todos los pecados de Pellicer —que no son muchos— no creo justo que se trate de convertirlo en una resonancia, así sea tenuísima, de la poesía de usted.

Esto sí le es permitido en lo que se refiere a Quintanilla, a Maples Arce y a Liza Arzubide. Suponemos que el poco aprecio que hace de los dos últimos es una compensación de cierta nota con que alargó usted su libro *Las literaturas europeas de vanguardia*.

“Y henos aquí en la ribera opuesta”. Su balbuciente ironía encuentra oportunidad de volver a asomarse en el caso de Torres Bodet. Pero ¿por qué le niega usted la inquietud en “la pesquisa de normas distintas” a las tradicionales? Si es por dejarlo definitivamente en esa “ribera opuesta”, tomo su frase como un justísimo elogio.

Cuando dice usted de Villaurrutia que es un *jaiyin*, como buen mexicano y filial “tabladista” entonces llego a sospechar que no es una inocente equivocación la que lo confunde, sino mala fe cuyos orígenes ocultos tengo la obligación de respetar. También Juan Ramón Jiménez y Alberti también y García Lorca tienen poemas cortos; ¿esto da derecho para tenerlos como buenos mexicanos y filiales tabladistas? Nada más lejano del *haikai* que las poesías de *Reflejos*. Sin embargo, debo reconocer nuevamente la maestría con que sabe usted disminuir las distancias.

Y en Gorostiza por fin, el rigor lo tiene usted como un compromiso inconveniente, la disciplina, el gusto estricto, dirigido a la mejor tradición española, como una limitación peligrosa para su juventud. Se muestra usted exacto en la distinción de sus cualidades; en su estimación se muestra usted ligero, si fiel a las normas —¿pueden llamarse normas?— de la única poesía que quiere usted poner dentro de la hora presente, cuyos ejemplos clarísimos son sus propios poemas y de la prosa de esdrújulos con que usted mismo escribe esta clase de

artículos, a que es contestación esta carta, y que son los argumentos que nos inclinan cada vez más a persistir en este mexicanismo que corre el riesgo de alejarse para siempre, al caer dentro de formas clásicas, de la atención que defien- de usted con sarcasmos tan afilados, cuando pudo dar la ilusión de que la entre- gaba con desinterés afectuoso.

Soy de usted atento servidor.

La pintura de Agustín Lazo*

Acaba de cerrar la brevísima exposición de sus cuadros uno de los más jóvenes y más interesantes entre los pintores de México. Tuvimos la suerte de conocer su pintura en su progreso mismo, habiendo asistido, con autorización de amistad, a parte de su lenta elaboración.

Quisiéramos creer que sorprendimos sus secretos, pero tan superficial arrogancia no duraría el tiempo de una frase, descubierta su vanidad. Todo lo que nos atrevemos a suponer, en cambio, es haberla visto con suficiente atención para escribir estas líneas y con bastante amor para vanagloriarnos de haberlas escrito.

Pues a emoción corregida, el orden cultivado, la cuidadosa limpieza, el dibujo seguro de Agustín Lazo, no permiten a la mirada confusión perezosa. No penetra en ella su pintura de golpe, con sorpresa cuya rapidez oculta la improvisación descuidada, sino por partes discretamente medidas, como de un discurso lógico y reposado. No es una atmósfera que cunde del marco la que introduce a los ojos, sumergiéndolos, dentro del mundo de que es agitado medio navegable. Tampoco es la impureza de la anécdota, y tampoco, aunque pueda a veces parecerlo, la impureza decorativa. Quien entre ellos no necesita más, ni menos, que llevar los ojos diáfananamente sensibles: son el único puente para comunicar con su materia.

Ante su aparente simplicidad puede suponerse fácil; pero a pesar de que no se violenta entre inquietudes que sabe dejar profundas y escondidas, no hace concesiones a la facilidad de comprender; a la de mirar sí. Tumultuosos disturbios pueden mover la entraña del agua sin alterar su superficie, el problema puede ser arduo y la solución tranquila, y el esfuerzo que tiende o que oprime las cosas puede no pasar del límite que prohíbe la gracia, por la medida de aquél o la resistencia de éstas. Como una clásica arquitectura, lo primero que pone en el espíritu es una idea reposadora de seguridad.

* *Ulises*, mayo de 1927, pp. 22-24.

En esta condición, el mundo no corre el riesgo de nublarse: todo consiste en no dejar turbar por la pasión el ánimo, y en que una disciplina de poco rigor pero suficiente, que se obedezca sin fatiga, sirva a la sensualidad en trance de gozar las formas con plenitud y no con avidez.

La sensualidad es la cualidad característica de toda la pintura moderna; un pintor difiere de otro en su manera de ser sensual, y hasta el cubismo, después de tantas teorías contradictorias y confusas, se explica como una sensualidad dueña de particulares exigencias. La de Lazo no es ni sedienta en extremo ni exaltada por ninguna otra razón; sabe encontrar su placer dentro de la más medida compostura y su estilo conoce la placidez de las buenas maneras.

La sensualidad, por otro lado, lo aparta de la pintura mexicana que sitúan fuera de lo sensual Diego Riera por principio y Orozco por naturaleza. Pero lo cual no impide calificar de mexicana la suya; al contrario, con la diversidad que establece, permite dilatar los límites en donde el arte nacional parecía reducirse y esperar que la propuesta extensión no dañará su carácter, después de esta pasajera prueba donde parece ganarse firmeza para su más honda realidad.

Esta independencia de Lazo frente a la vigorosa pintura de Rivera, lo define mejor que el más minucioso análisis de su estilo. La amplitud de la obra de Diego, su seguridad, su robustez, su sentido mismo son para influir en la personalidad de cualquier pintor que se acerque a ella con natural impulso sostenido. En la decoración del Anfiteatro, en la de la Secretaría de Educación, en la de la Escuela de Agricultura, en sus telas, por fin, muestra constantemente la profundidad de su visión dilatada que no se niega a ninguna cosa y la severidad de su concepción unida que no sacrifica su solidez ante ninguna; y cómo inicia, por decirlo así, la conquista de la realidad mexicana para la cual él mismo ha tenido que improvisar sus armas y arreglar sus proyectos, es evidente que en su taller pueden coger otros pintores, más jóvenes, lo que necesitan para llegar como pintores al mundo. Lazo se niega este camino a que puede llamarlo el ejemplo cercanísimo del maestro, pero por oposición de la naturaleza del sentir, no por decisión mediata que al fin acabaría en traicionar. No hay que buscar, pues, en su pintura esa virtud pública —en el noble sentido— de la de Diego; la suya es una pintura de cámara.

Pues lejos de ella la poesía, y todavía más la música: sus figuras no sabrían responder a las solicitudes de la danza. Su existencia se expresa en la tranquilidad de las superficies defendidas por seguros contornos, y su movimiento no revela más que la flexibilidad de las articulaciones ligeras. Ninguna forma le sacrifica su integridad, sólo lo aprovecha, dándole su libertad en las cercanías del reposo, para la construcción que hace aparente y sencilla, dócil de ingenuidad.

No indagan sus ojos más allá de la superficie acariciable; los volúmenes se revelan como accidentalmente, y tampoco más acá, en la atmósfera que no puede palpase. Cada figura se termina en su contorno, se enlaza con la próxima por mera virtud de la animación que la orienta y, con esto, parecen como abiertos algunos de sus cuadros, como fragmentos de tapicería cortados en marco. (Pero la tela de los dos niños, que es la que puede parecer fragmentaria por el asunto, es completa por la concepción: las manos que los cuidan intervienen en ella, cerrándola, y la divergencia creada por su papel plástico y su función especial en el asunto por un lado, y por otro su condición fragmentaria, crea una correspondencia de valores cuyo equilibrio apenas inclinado a beneficio de la armonía interior del cuadro, se percibe como finísimo acierto).

No sin temor de no lograr expresarnos calificamos de superficial su pintura; pues en nuestra idea esto no la reduce, sino la limita; ni la disminuye, sino le da firmeza. Porque su más notable virtud es la de permanecer fiel a sí mismo; la continuidad de su atención puede descubrirse a través de sus cuadros, ordenados. No caben en una concepción decorativa dos de ellos juntos; no cabe tampoco en una visión teórica de la realidad, y menos en una fantástica. Y si hubiéramos de buscar cómo se pasa de uno a otro dentro de las telas mismas, diríamos, no sin exagerar, que es con la misma sencilla ley con la que relaciona sus figuras.

La alteración de las masas, la tensión de los cuerpos, la deformación de los contornos, las agitadas variaciones de la luz y del color hacen el lenguaje que expresa la vida interior de las cosas en una como metáfora plástica. La de Lazo es una pintura sin imágenes: sus masas inalterables, las figuras quietas, los contornos indeformables, el color unido no dejan pasar de la mirada al espíritu, y aquélla se detiene en las superficies amplias y no recoge de ellas más significación posterior que la que ha dejado en su propio espacio visible una huella cuya permanencia la hace nuevo signo expresivo sólo de sí mismo. Recordando el carácter que es revelación íntima, podemos decir que lo que Lazo descubre es el puro carácter plástico que es revelación superficial; lo que puede mirarse en sus retratos, sobre todo, donde la capacidad expresiva del rostro, por ejemplo, no es mayor que la del vestido dispuesto según el ademán de la postura.

No falta quien diga que su pintura es pobre de recursos, en vez de sabiamente económica, pues sus recursos, a su vez, no son pobres en acertadas combinaciones; pero es más difícil apreciar la riqueza de las cosas simples que la pobreza de las complicadamente abundantes. Y claro que habrá quien al mirar la materia espesa y homogénea de los cuadros, el color liso y sin complicaciones luminosas, las líneas sobrias, las formas simples, recogidas las figuras, no sepa hallar el deli-

cado placer que el artista compone tan apaciblemente; extrañará la falta de las turbulencias de la pasión, de la rebeldía de lo dinámicos de las cosas, de la influencia de las sombras y de las luces ásperas, de los colores atrevidos: riesgos todos que ponen a prueba la personalidad del pintor. Por nuestra parte, sabemos que lo que cuenta no es la complejidad numerosa, sino la gracia que la resuelve; ni los obstáculos adversos, sino la habilidad que los evita o los vence; ni la cantidad crecida de las cosas, sino el pensamiento que las suma o las reparte o las simplifica.

Reflejos de Xavier Villaurrutia*

Unas frutas sobre una mesa, un ruido en la noche, un cuadro son temas de la poesía de Xavier Villaurrutia. En otros la emoción indefinible, el estado de alma confuso o el simple juego retórico con los personajes; en él los objetos que puedan dibujarse con las palabras.

Poesía que no quiere más que ser exacta y que une, en su claro propósito, la humildad de su oficio o la nobleza de su servidumbre, se somete y sirve, no más, pero encontrando en su esclavitud el más digno empleo de su libertad. Su esclavitud es la de una ventana, su oficio es la transparencia.

Una ventana sólo es una oquedad, pero su marco abraza el paisaje. Él está en ella, aunque ella desaparece de él; su misión es conducir y no la exagera. Así la poesía de *Reflejos*. La ventana es su espejo, cuyo paisaje, sobrio y reducido, se ha dejado elaborar por los ojos atentos y, mejor que jardín, se ha vuelto ya invernal. Los ojos le han dado su nueva calidad; una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo.

Es la exactitud y no la imparcialidad la virtud del espejo; ésta sería, pero de tal manera que ni impidiera a Stendhal considerar la novela como un espejo en movimiento ni a Villaurrutia la poesía como un espejo inmóvil; de tal manera que fuera producida por una esforzada cercanía en vez de por una descuidada distancia. No altera el mundo, lo refleja exacto; pero ya lo impregnó de su luz metálica, y el solo cambio de posición a que lo obliga basta para imponer a la mirada el artificial camino por donde lo reconstruye y lo ordena dándole su nuevo sentido.

Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos. El esfuerzo que pone en mirar y la constancia que pone en atender recuerdan el laborioso taller, el oficio manual. Las palabras se hacen sólidas en sus manos, se convierten en los cuerpos que reproducen. “Que cada palabra sea un neologismo”, avisa Eugenio

* *Ulises*, mayo de 1927, pp. 28-29.

D'Ors; en este poeta cada palabra acaba de nacer. No es el arte estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia; es un oficio de los ojos y de las manos. Lo excepcional es la constancia, el esforzado amor que hace a las manos hábiles para fabricar las formas que agradan a los ojos, y la cultivada exigencia que hace a éstos difíciles de agradar.

Pocos tan exigentes como Villaurrutia. Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica. Nadie como él ha atendido en México a la producción literaria reciente y la ha comentado con pensamiento tan justo. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas, aunque ellas le dieron ese prestigio tan extraño a su edad y en la pobre intención equivocado; su mejor obra de crítica *Reflejos*, libro de poesías. Aquí no hizo ninguna concesión a solicitud accidental; su severidad fue inflexible; fiel a su obediencia; el fruto el más maduro y completo de nuestra joven poesía y de los valiosos de la poesía contemporánea.

El problema de la poesía pura planteado en los últimos tiempos fue resuelto por muchos con el puro virtuosismo poético. Pensamos en la teoría económica de Carey que extiende Gide al terreno del arte. Agotados los campos de fácil cultivo, quedan las zonas intrincadas y vírgenes. Misión de cada artista nuevo es aventurarse a someter un fragmento de ellas al espíritu y recoger y aprovechar sus nuevos frutos.

La región que escoge el poeta de *Reflejos* no es de las de cultivo fácil y ya resuelto. No aparta de sí la pasión y se entrega al juego ligero de tantos escritores modernos. Sabe que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región donde hay más dificultad en mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay dificultad en permanecer lúcido.

De Juan Ramón Jiménez hay quienes descubren en él la influencia. Nosotros no encontramos sino la misma laboriosa virtud. Igual razón hay para situarlo en las cercanías de Baudelaire a quien se parece, además, en la curiosidad plástica, o de cualquier poeta que no escatima ni inteligencia ni esfuerzo para obtener una poesía sobria y desnuda.

“Cuando se encuentre en un autor reunidas estas tres cualidades: concisión, madurez y serenidad, celébrese una fiesta en medio del desierto. Pasará mucho tiempo antes de tenerse un placer semejante”. Así exageraba Nietzsche. Nosotros también exageramos un poco; pero no ha exagerado menos Villaurrutia en el logro de una poesía serena, sólida y madura.

*El resentimiento en la moral de Max Scheler**

Uno de los últimos progresos en la historia del arte ha sido el descubrimiento de que los distintos estilos artísticos no fueron determinados por las condiciones del medio, por la clase de recursos técnicos, la capacidad individual, el medio —en el sentido de la paradoja de Wilde—, todo esto es, al contrario, lo que depende de esta voluntad perfectamente orientada que forma el estilo y le imprime su sello característico. Este descubrimiento no sólo ha beneficiado a la historia del arte; habiéndose extendido a otros dominios del pensamiento, se ha sacado de él inestimable provecho. El nombre de Spengler atestigua hasta dónde puede exagerarse. La moral sufre, lo mismo que el arte, esta determinación de su forma histórica. Pero no como lo creían los relativistas de la moral, imaginando sus distintos aspectos temporales como sucesivos estados de una misma evolución; cada sistema ético es: la creación ética de cada pueblo posee su personal destino independiente, y tiene una fisonomía y un estilo peculiares. Pero hay una moral que es excepción, que carece de personalidad y estilo originales, que no es producida por una voluntad histórica comparable a la creadora de las otras morales: ésta es la moral del resentimiento. Veamos ligeramente cómo se produce.

Un poco como la fábula de la zorra y las uvas verdes. La impotencia de adquirir un objeto provoca en el individuo una desestimación del objeto con el fin de rebajar la importancia de poseerlo. Hay también una impotencia que no es accidental, sino inseparable de la situación social o de la misma naturaleza del individuo; tal, por ejemplo aquella de que tiene conciencia al considerar diferencias de rango, de fortuna, de aptitudes y hasta de salud y perfección físicas. La envidia que se despierta entonces, y que provoca un odio no particular a la persona con quien se compara tan desventajosamente, sino general a todo lo que hace posible tal comparación, va dejando un fondo de amargura y de rabia contra el cual tiende a defenderse el individuo libertándose de él, de tal manera que ya

* *Ulises*, junio de 1927, pp. 17-20.

no pueda hacerle daño. Éste es el origen del resentimiento. No lo hay cuando el individuo ha podido descargarse de su pasión contenida. El criminal es el tipo de hombre libre de resentimiento, pues su crimen lo cura de él. Pero cuando la venganza no puede efectuarse, bien por la inferioridad física o intelectual del ofendido, bien porque lo paraliza su temor, bien porque no hay persona sobre quien pueda satisfacerla, bien porque la naturaleza de las cosas es lo único que lo agravia, la pasión contenida es como absorbida y disuelta por un fenómeno comparable a la absorción de los cuerpos extraños que han penetrado al organismo: una secreción los ataca para hacerlos inofensivos e indoloros. El juicio moral, en este caso, puede compararse con una diastasa, y la moral del resentimiento con una inmunidad.

En el caso de la zorra, el resentimiento se conforma con rebajar el valor de las uvas diciendo que están verdes. Pero si otra zorra, con más habilidad logra obtener las uvas, entonces el juicio del resentimiento no tratará de rebajar el valor de las uvas, sino el valor del deseo o del acto de poseerlas. La riqueza, los hombres, la autoridad, etcétera, pueden ser los objetos que están “verdes” en ocasiones; pero para la moral del resentimiento, lo que está “verde”, lo que es malo y pecaminoso es el juicio que los considera estimables. Ahora es el bien el que se convierte en mal y la abstención en virtud. Ya no es el objeto el que transforma su valor en el juicio; pues la comparación del poder del individuo no se hace ahora directamente con la condición del objeto, con la realidad, sino con las fuerzas superiores de otro hombre. La moral del resentimiento no se deriva de una crítica del mundo, sino que es una crítica de segundo grado sobre la crítica del mundo, que ya se hizo. De aquí que carezca de personalidad, de fisonomía, de estilo originales. Fácilmente se ve que no es una decadencia de la moral, aunque allí puede tener su origen; sino una moral de decadencia, una moral distinta en el sentido de que es una falsificación completa, una inversión total de los valores morales. Así el romanticismo no es una decadencia del clasicismo, ni la democracia una decadencia de la aristocracia. Aparece en el cambio de tipo de hombre que acaece en la producción de las actividades del espíritu. Generalmente no es parcial a la moral el fenómeno; con la moral se someten el arte, la política, la literatura, las costumbres, etcétera, a los valores del resentimiento, reproduciéndose, en cada caso, la misma degeneración del estilo equivalente a la degeneración del tipo humano de que es manifestación.

Para Nietzsche es el cristianismo un ejemplo característico de una moral de resentimiento. La de Scheler es una opinión diferente. Para éste, lo que secede es que el cristianismo puede adaptarse casi sin violencia, hasta el grado de no poder

advertirse con facilidad, a ser una expresión del resentimiento. Pero primitivamente es la moral de una vida superior, y una moral mejor todavía que la moral antigua que floreció en Grecia. Para probarlo hace un análisis de la idea cristiana del amor comparándola con la idea antigua y con la filantropía y el altruismo modernos. Pero lo que debería ser una discusión sociológica, como muy bien lo dio a entender Nietzsche, lo hace Scheler una discusión de doctrina demostrando, únicamente, que el cristianismo puede también no tener su origen en el resentimiento; esto es, que puede también servir a la expresión de un espíritu superior.

Pero el altruismo y la filantropía modernos y la forma que adquirió más tarde el cristianismo, éstos si han recogido todo el espíritu del resentimiento y se han adaptado a ser la expresión del odio de una clase inferior contra una clase superior de hombres. Las virtudes de ésta han sido menospreciadas para provecho de la otra; lo que para ésta era el bien fue convertido por la otra en el mal. Por ejemplo, se niega valores a los dones de la naturaleza a la “gracia divina” que establece una desigualdad entre los hombres, dándoselo en cambio, a lo que el individuo adquiere por su propio trabajo, ennobleciendo también, simultáneamente, la naturaleza de este trabajo que para la clase superior era baja y vil. Se establece la idea del deber. El amor pasa a ser sólo un estado afectivo, fisiológico, de naturaleza pasajera, en vez de la condición necesaria al engrandecimiento de la vida. Todo lo que es poder, superioridad natural, virtud, gracia, es desestimado y condenado. Todas las virtudes burguesas muestran esta degeneración de la moral, este descenso en las aspiraciones vitales. Son puras virtudes de conservación, ninguna de desprendimiento. Esto revela la pobreza del nuevo tipo humano que dicta el estilo de la vida. Mal puede decirse que lo dicta; la verdad es que se entrega el dominio de su incapacidad y su pereza. Para Nietzsche el cristianismo fue el culpable, el cristianismo fue lo que hizo posible esta preponderancia del tipo humano inferior, esta victoria de los bajos instintos de la vida.

Pero el ensayo de Scheler, en lo que respecta al cristianismo, no destruye la idea de Nietzsche, antes la confirma. Pero Scheler insiste en considerar al cristianismo como una doctrina, y como una doctrina viva. Para Nietzsche, el cristianismo “puro” fue solamente un hombre, el crucificado, cuya vida excepcional y extraña puede ser posible todavía en algunas circunstancias y hasta necesaria; pero doctrina sólo fue la utilización que hizo de ella el resentimiento judío. Una doctrina no es una construcción que se levanta y se mantiene en un vacío histórico; no es algo de un valor absoluto e intemporal; su vida se mueve paralelamente a la vida del espíritu cuya necesidad la creó. Tiene su “sujeto”, del que depende su forma, que es la forma de la realidad dentro del estilo que le imprime. Pero el

cristianismo, como doctrina pura, libre de resentimiento, ¿puede escapar a esta relatividad histórica? ¿Puede mantenerse indefinidamente vivo, capaz de responder a la necesidad de un espíritu de cualquier lugar y de cualquier hora? ¿O es el sujeto espiritual que la necesita el que se mantiene vivo y presente? Scheler parece responder de una manera afirmativa. Nietzsche, para quien el cristianismo no es una doctrina, sino la práctica “personalmente necesaria” de la vida de Cristo, considera que en “algunas circunstancias” puede y tiene que repetirse una práctica semejante. No distingue Scheler precisamente entre Cristo y el cristianismo “puro”, como no preocupándole sociológicamente la cuestión. Para Nietzsche esta distinción es la base misma del problema. Y donde el primero estudia la diferencia entre la idea cristiana y la idea antigua del amor, el segundo no vería sino una diferencia de las prácticas. La práctica antigua del amor, eso es lo que difiere de la práctica cristiana; la diferencia estriba en lo particular, en lo esporádico del caso de Jesús. Cristo es el amante excéntrico; su excentricidad consiste en lo excepcional de su presencia dentro de una sociedad extraña a ella y hasta enemiga de su intención. La sociedad lo hace sentir combatiendo y falsificando su significado. De esta manera encuentra su venganza, pues la presencia de Cristo, la práctica especial de su amor dentro de ella, la existencia misma de su amor son una viva acusación de su inferioridad humana, de su estado de pecado, de su apartamiento de Dios.

Considerando al cristianismo —como práctica cristiana, como vida de Cristo— vivo y presente, considerándolo posible, Scheler nos descubre un abismo. Nietzsche creía realizable una academia platónica. Pero donde lo mejor —lo que sería, según Nietzsche, lo único posible y necesario— es reproducir el ejemplo de la vida de Cristo, hay por qué lamentarse y enlutarse, sentándose a llorar junto a los ríos de Babilonia.

Afortunadamente, Scheler se equivoca. Y nos parece urgente señalar, así sea con ligereza a que nos obliga el carácter de esta nota, lo peligroso de su equivocación.

Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet*

¿Cómo es posible que dance el cuerpo que no fue invadido homogéneamente por la música, el cuerpo que parcialmente desobedece al ritmo? Pero en la danza puede, sí, conocer o adquirir su coherencia, dibujarse entero el perfil que el movimiento le traza. Cuando la música lo incorpora al suyo, ninguna parte puede sustraer sin perderla; al contrario, aquella que antes parecía inútil, ya desprendida y muerta, cómo logra sujetarla otra vez al cuerpo que traicionaba, por medio del ardid de incluirla, junto con él, en nuevo cuerpo que constituye. Así también en la pintura decorativa, la forma cuya propia violencia desintegra es detenida por el movimiento general que su arquitectura impone por igual, pero por separado, a los elementos que se combaten entre sí.

La poesía logra lo mismo que la danza y que la pintura decorativa. Expresa la pasión con más independencia, con más intensidad, alejándola del sujeto al que pertenece, haciéndola pertenecer entonces menos a él que al ritmo donde él también participa. Su particular impulso puede pretender libertarla; el ritmo, al someterla a la suya, artificial y pasajera, la devuelve a su natural esclavitud.

La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde. Por eso es que en la poesía, igual que en la danza, siempre hay un poco de misterio. Se debe a esas nuevas relaciones con que las cosas se ofrecen, en las que descubren los aspectos ignorados que añaden datos a su conocimiento. Roban al movimiento pasajero donde se desarrollan las líneas con que enriquecerán su quietud. La escultura es el límite a que aspiran la pintura y la danza. La prosa es el límite a que aspira la poesía. Pero el límite permanece virtual siempre. La pintura nunca deja de ser decorativa; la prosa nunca deja de ser lírica. Casi dejan de serlo cuando se han incorporado tan estrictamente al ritmo con que se producen,

* *Ulises*, octubre de 1927, pp. 30-37.

que llega éste a parecer inseparable de ellas; es decir: cuando se producen con más naturalidad y con menos misterio.

En la danza, en la pintura decorativa, en la poesía, las formas elementales no obedecen a la dirección de su individual existencia, sino solamente a la de su utilidad, a no ser que ambas se confundan. Más subyugadas están mientras más se utilizan, y mientras se especifican más las funciones que las dibujan, su personalidad se pierde y sus perfiles se transforman. Deformar un objeto es dedicarlo a un oficio diverso de aquel que naturalmente posee; y es reducirlo, pues se hace evidente que ningún objeto crecerá en una dirección contraria a su naturaleza.

Cuando la visión del mundo se empequeñece es cuando el arte estiliza sus formas y sacrifica, abandonándola, una parte de la realidad; aquella que no se concierta con la idea que organiza su visión. Pero cuando crece su curiosidad, dueño del espíritu de su plenitud, el arte encuentra una arquitectura semejante a la del mundo y puede dilatarse por él. La función que impone entonces a las formas con que construye su edificio, no las subyuga ni las oprime; al contrario, las deja en libertad, pero sin perder su imperio sobre la dispersión de sus inclinaciones individuales, incapaces ya de traicionarlo.

Ortega y Gasset, en su ensayo lleno de errores, dice del arte moderno que se deshumaniza cuando se hace más artístico. Más humano, más cerca de la realidad le parece el romántico. Si la que éste le revela es la naturaleza más verdadera para él, que se resigna a vivir en ella acomodado a su mentira, pero que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla. Es, al contrario, la única manera como puede vivirla sin repugnancia y como puede apasionarse en ella. Esto lo limita, pero le guarda su sinceridad. Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir, humanizarla dándole un interés, una utilidad. Pero para Ortega aún es cierta la teoría del desinterés estético, del goce artístico puro y de la finalidad sin fin.

Dice Brunetière de las formas de estilo burlesco, cuya filiación preciosista descubre que son *el objeto de ellas mismas*. ¿Es diferente la intención del arte moderno cuando pretende la poesía pura, la música musical y la pintura excesivamente plástica? Como el de la época a que se refiere Brunetière es un arte que también desnaturaliza la naturaleza, son sus formas, sin duda, diferentes, pero el preciosismo contemporáneo tiene las mismas raíces psicológicas que el antiguo; la misma repugnancia a la naturalidad. Se muestra el paralelo que existe entre Góngora y Mallarmé, estos dos preciosistas, autores de sus propios universos

poéticos. Se vuelve también sobre Gracián, preceptista del preciosismo de su época. Y, como entonces, roba hoy la prosa de sus instrumentos a la poesía, que influye sobre ella, y que, caminando una distancia igual, se hace más poética, se hace preciosa.

Pero el arte que defiende su pureza con su preciosidad y pone su virtud en la perífrasis, que es todavía una manera de abstenerse, tiene que aislarse del mundo y prohibirse una parte de *la vida*. *No quiero las virtudes negativas, las virtudes cuya esencia son la negación y el renunciamiento*, decía Nietzsche. Es la misma la esencia de todo preciosismo artístico. Cuando el espíritu prefiere las virtudes de afirmación, llega para él, como llegó para el filósofo alemán, una época clásica. Pero, entretanto, tiene que servirse de esa lógica artificial que lo distingue para asegurar su integridad. Tiene que construirse como Góngora, como Mallarmé, como Juan Ramón Jiménez, un universo estrictamente propio. O si no logra sujetar su atención y unir su pensamiento por medio de un solo artificio, disponer de muchos, improvisándolos cada momento, para acordar, siquiera pasajeramente, los sentidos con la inteligencia.

Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo. Cada artista se encierra dentro de su originalidad y usa de puentes propios para comunicarse con la vida. Por eso es que parece que lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla, y que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de su sensualidad. ¡Como si fuera una estratagema para engañarla y sorprenderla!

Es Edgar Allan Poe el primero que se vale del tal artificio para oponerse a la literatura romántica. Emplea, primero que nadie, un orden meditado que organiza sobre una misma finalidad los objetivos reunidos en la obra artística que emprende. Logra ocultar la naturaleza de cada sentimiento, de cada personaje con el oficio que un propósito calculado les impone. Los temas sobrenaturales de sus narraciones desnaturalizan los datos reales con que las alimenta. Y al llevar a su poesía un rigor semejante, descubre la necesidad de someterla también a un propósito perfectamente definido. Mide la capacidad de la atención en vista del efecto poético que se trata de producir y encuentra su límite en los cien versos: más allá se fatiga y se dispersa; una arquitectura que fuera más dilatada disminuiría la cohesión y permitiría la libertad de sus elementos. Sostiene que un poema largo es una contradicción de los términos. Pero encuentra que un

poema corto, degenerando en el epigramatismo, no alcanza un efecto durable. Ciertamente en un poema corto no hay tiempo de separar a las formas más individuales de su sentido natural, de su sentido prosaico, para imprimirles el que exige el resultado que se quiere, y, al contrario, en uno excesivamente largo, según esta medida, cada fragmento corre el riesgo de constituir por él sólo un poema ya epigramático.

La crítica de Poe no está lejos de parecer una pura actitud científica, una actividad intelectual que se ejerce sobre un objeto perfectamente delimitado por el cálculo. Hay siempre en cada obra suya una hipótesis anterior, o exterior, a toda experiencia, y ésta no es aprovechada o comprendida sino dentro del objeto que aquélla le propone. En Baudelaire, su traductor, en más de un sentido, el rigor crítico cumple un oficio diferente. No hay en él todavía una desnaturalización de la naturaleza. Su conflicto íntimo lo hace una obstinación en no deformar sus sentimientos para que tomen de otra cosa que no sea ellos mismos el valor artístico que quiere darles:

*(Je hais le mouvement qui déplace les lignes. . .
Oh Seigneur, donnez moi la force et le courage
de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût. . .)*

La mayoría de sus poemas incurren en la brevedad que Poe prohíbe por antipoética. La crítica le sirve para conservarse natural siempre; al poeta americano para evitarlo. Parta éste lo natural es la naturaleza del romanticismo, pero es para el otro la clásica. Se inicia en Poe el nuevo preciosismo artístico; Baudelaire se mantiene clásico y encuentra en él sólo un aliado literario.

Pero hace posible que para Mallarmé tenga un interés más vivo y una influencia más grande, nuevo traductor del americano, aunque tampoco en un solo sentido. Pues, en efecto, tanto como Baudelaire, o quizá más, se sirve de él y lo traiciona; le guarda fidelidad a su intención formal, pero de tal manera que ya casi no se reconoce.

Invierte su método crítico y en vez de acomodar cada palabra, cada frase, cada cláusula en un solo discurso de una unidad estricta, las cláusulas, las frases, las palabras, tienden a separarse constituyendo unidades casi independientes. No importa, como en el estilo de una lógica la más natural, que sus poemas sean cortos o largos. Si para abstraer al pensamiento de su ropia arquitectura, Poe lo sujeta en una artificial, calculada, Mallarmé, como si hubiera olvidado aquélla, como si su lenguaje no pudiera articularse espontáneamente y le repugnara

también construirlo por medio de relaciones ajenas a su naturaleza, se dedica a redescubrir ésta dentro de las relaciones más próximas, las que unen una palabra con otra. Fácilmente se observa en sus poemas el procedimiento de su estilo: la sintaxis que se destruye y se construye a sí misma cada instante, deteniendo el movimiento que ella misma conduce; los nombres reflejados en sus propios complementos, haciéndose ellos mismos el objeto de su acción; el cambio sucesivo del sujeto, desdoblándolo, antes de referirlo a su complemento; el cambio, en la misma forma, de la persona a quien el vocativo se dirige; la desviación sobre ellos mismos, con el adjetivo y el adverbio contradictorios, negativos, del sentido de los verbos y de los nombres; etcétera.

La comparación puede parecer aventurada, pero se ofrece con tal evidencia que es difícil evitarla: hace Mallarmé en su poesía lo mismo que en su pintura Cézanne. Sus espíritus son extraordinariamente semejantes; siempre próximos a huir de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan. Los cuadros de uno tienen la misma densidad que los poemas del otro, la misma falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubieran substituido por una vibración homogénea. Se acostumbra decir que la poesía de Mallarmé es una poesía de ausencias, obedeciendo a la más superficial de las impresiones. Se acostumbraba decir también de Cézanne que sus figuras carecían de contornos. Hay algo de verdad en esto, pero un gran error si el pensamiento no se completa. Los contornos equivalen en Cézanne a la sintaxis en la poesía de Mallarmé. Su movimiento ha sido reducido por esa constante interrupción que las hace afluir cada momento, recogidos enseguida, fuera o dentro de la figura y que tan apasionadamente la dibuja. Lo mismo en Mallarmé, esa lentitud de movimiento que logra substrayendo de él las imágenes que organiza, les hace adquirir la más intensa presencia poética que jamás se ha conquistado. Por otra parte, en la historia del nuevo movimiento artístico, ocupan, uno dentro de la pintura, dentro de la literatura el otro, lugares perfectamente equivalentes: los dos son los maestros del preciosismo que todavía dura.

El otro es Proust, que realiza lo mismo en la novela, reuniendo el rigor lógico de Poe y el minucioso análisis de Mallarmé; cosa que consigue gracias a la aptitud de la estructura que sostiene el gigantesco organismo de su obra. Dilatada tiene que ser para permitir esa aparente desintegración del pensamiento, tan dilatada que más parezca el efecto de ella que el cálculo que la hace posible, gobernándola. Cada página adquiere, como cada verso de Mallarmé, una unidad accesoria que permite a la atención sujetarla sin gran esfuerzo. No fuera el esque-

leto de toda su obra tan sólidamente articulado, no se originara éste artificialmente de la misma dispersión de la novela y no tuviera cada frase, cada imagen, oficio de necesidad tan visible dentro de ella, podría compararse la suya con una prosa clásica, con aquélla donde la lógica no se distingue de la naturalidad. Pero en Proust todavía se distingue, todavía se distingue el preciosismo.

Quizá el término origine cierta confusión todavía, insistiendo demasiado en la comparación histórica que me la ha sugerido. Creo conveniente volver a mostrar qué es lo que hace su semejanza, para delimitarla.

Sólo la afectación de una “distinción”. Pero es fácil observar cuál es la intención histórica de cada una. La afectación de nobleza en el siglo XVII, de pureza en el lenguaje, de dominio sobre la naturaleza, se deben al orgullo de mostrar puras maneras artificiales que oculten el bajo origen del hombre, no poniendo al descubierto sino el sentido superior del espíritu. En la actualidad, la afectación de lógica; el uso de un lenguaje “necesario”; la repugnancia a la elocuencia, a la pasión elocuente; el humorismo, equivalente, en cierto modo, del burlesco, que ridiculiza toda propensión sentimental, definen al nuevo preciosismo como una oposición a lo romántico. Lo que en aquél es una afectación de necesidad estética, lo que es como una nobleza del arte. (Dice Paul Valéry, hablando de los problemas que oscurecían su juventud: “*Les lettres, de leur côté, m’avaient souvent scandalisé par ce qui leur manque de rigueur, et de suite, et de nécessité dans les idées*”).

No el nombre de Góngora, que mencioné antes, sino otros nombres especialmente españoles, pueden presentarse como objeciones. Tanto el preciosismo español del siglo XVII, del que son diversas manifestaciones el conceptismo, el culteranismo, el gongorismo, etcétera, como el contemporáneo donde concurren escritores tan diferentes uno de otro como Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Pedro Salinas, Antonio Espina y Benjamín Jarnés entre los más recientes, puede ofrecerse particularmente muy distinto de este que he tratado de bosquejar. Hay, en efecto, en una parte de la literatura española, cierta falta de lógica, cierta aversión a la disciplina, al rigor, a la sobriedad. ¿Cómo puede ser esto un preciosismo? Pero, cuando no lo es, es una cosa muy semajante.

En la nueva literatura mexicana ocupa Alfonso Reyes una posición parecida. Referirnos a él será resolver, cuando menos en parte, la anterior pregunta: referirnos a él situándolo frente a los más jóvenes que ya se agrupan dentro del movimiento artístico contemporáneo. Sólo mencionaremos, de estos últimos, a Jaime Torres Bodet, cuya novela *Margarita de Niebla* sirvió de pretexto a estas notas, y

que particularmente se aproxima a Reyes, aunque no para contunarlo. Pues no nace de Reyes la más nueva literatura mexicana; se relaciona con ella de la manera que pretendemos definir.

Es problemático también que Díaz Mirón la inicie, oponiéndose a sí mismo. Tanto como si el “tuércele el cuello al cisne” de González Marínez puede equivaler a *à l'eloquence tords lui le cou*. Pero es indudable que la severidad de que reviste a su poesía, el empleo de la parábola, la intención moral que hace a menudo de ella una verdadera poesía de tesis, señala la necesidad de someterla menos al sentimiento que a la inteligencia. Influye en López Velarde que no tarda en pretender una personalidad distinta que la muerte le impide madurar. Si al principio obedece a la dirección que el poeta de *Parábolas* marca a la poesía, pronto hace de la suya, oponiéndose a aquélla, una manifestación de puras inquietudes de forma. Es el primero que trata de construirse su lenguaje; antes de él nadie emplea tal “desconfianza” artística en la elaboración de su estilo. Es cierto que sólo a medias alcanza lo que se propone, que su estilo es más rebuscado que precioso, más alambicado que obscuro, y que oculta desigualmente su fondo romántico. Pero de cualquier manera, es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, aunque aisladamente, una “poesía pura”.

Entre los jóvenes, con diferencias más o menos importantes, ya se hizo lugar esta ambición. Pertenece a su grupo Torres Bodet, cuya novela lo incluye, antes sólo poeta, entre los nuevos autores de prosa moderna. Pero debemos hacer, a su respecto, algo que tiende, pero que no llega a constituir una excepción. Su estilo es más suelto, más confiado y más seguro en su desembarazo. Menos rigor lo aprieta y lo depura, menos necesidad lo obliga a una vigilada economía. De aquí que el tema de su prosa parezca múltiple y de tal naturaleza que desenvolverlo sea también un poco dejarlo. Por una coincidencia significativa, el asunto de la novela reproduce, como simbolizándola, esta cualidad del estilo. Esto lo acerca con Alfonso Reyes, y no únicamente con el de *El plano oblicuo* que, sin ser todavía un preciosista, tampoco es un romántico, estrictamente. En efecto, Reyes no se abandona nunca, pero tampoco se sujeta; huye de la realidad que está a punto de detenerlo, no dispersándose, pero tampoco recogiénose, como si su intención fuera la de esquivarse a sí mismo constantemente; no penetra sino lo que no le ofrece resistencia; se aparta de lo que puede aprisionarlo, esto es: detenerlo o confundirlo, y la única disciplina a que se atreve es aquella que puede olvidar o en la que puede permanecer sin fatiga. Él mismo se descubre en un poema que titula “Conflicto”:

*Todo soy interrogaciones
por haber tenido en poco a los vicios . . .
Harto estoy ya de mis recursos
y funesta facilidad . . .*

No hallamos otra explicación a esta actitud artística, que entenderla como un romanticismo que quiere conservarse a pesar de todo, aprovechando a su natural enemiga: la inteligencia. Claro es que acabará por destruirse, como ya se observa en la prosa de Torres Bodet, que hemos comparado con la de Reyes violentando, es cierto, la semejanza. En *Margarita de Niebla* hay más paciencia, más tenacidad, menos desconfianza también. No se descubriera directamente, esto haría sospechar que ya hay algo que resiste, algo que exige esta tenacidad y que hace que su constancia no aparezca como un esfuerzo “innecesario”.

Lo mismo que hace el efecto de la prosa de Reyes es lo que constituye su atracción. Éste ha sido su talento, sobre todo: hacerse de su defecto una virtud. La falta de rigor visible produce una impresión de libertad. Se me ocurrió una vez compararlo con Sterne, a quien Nietzsche decía “el escritor más libre”, y cuyo *Viaje sentimental* tradujo el mismo Reyes en la “Colección Universal”, de Calpe. Esta aparente libertad, este aparente clasicismo, no es sino su romanticismo disfrazado.

Me pregunto si la actitud de Reyes no se debe a una ambición clásica, a un no conformarse con la pérdida de su libertad. Seguramente esto la produce. Pero la misma ambición se destruye, mientras no se atreva a sacrificarse. Es un error considerar al clasicismo como un estado al que el romanticismo llega, así sea por reacción. Lo contrario es lo cierto; éste es sólo una degeneración de aquél. Lo que es anterior al clasicismo es el preciosismo, un rigor artificial y exagerado. Para prepararlo pedía Nietzsche un arte para artistas, cuyo objeto no fueran sino las imágenes, las combinaciones de líneas, de colores y sonidos. Ya adivinaba al arte contemporáneo.

Pero se le ha considerado también como un fruto clásico erróneamente. Hay que tener presente que sólo es una disciplina. Hacer un arte para artistas es una manera de hacerlo para la posteridad, es una manera de hacer la posteridad misma. Con este fin se recluye dentro del rigor que voluntariamente se impone: para que un día pueda liberar su crisálida. Entonces llega el clasicismo que es la libertad, la más absoluta libertad. En Poe, en Mallarmé, en Cézanne, en Proust, hay algo que todavía no puede moverse, algo que no puede vivir sino dentro del edificio que defiende su vida. ¡Qué diferente Gide! ¡Oh, qué excesivamente diferente! ¡Cómo es él ya una constante incitación al viaje!

Antonio Caso y la crítica*

En mi escuela preparatoria de la provincia, la filosofía era un fruto vedado; pero desde ella sabía de la fama de Antonio Caso, y pensar en él me estimulaba a de-searlo. Adquirí su libro *Problemas filosóficos*, con la intención de iniciar en él la conquista de lo que era un misterio para mí. Su lectura logró más confundirme que ilustrarme. Lo dejé alimentando un amargo sentimiento de impotencia, del que sólo me alivió la esperanza que puse en sus lecciones orales. No asistí sino a una o dos: salí de ellas más desalentado que antes. El entusiasmo pedagógico era algo que no había encontrado todavía en mi vida escolar. La exaltación de sus gestos y de su voz sólo consiguió atemorizarme. Yo pretendía, ingenuamente, que la filosofía era un ejercicio intelectual esforzado, pero tranquilo. Su exuberancia excedía mi poder, y tanto, que tuve miedo que la decepción de mí fuese allí definitiva. Tuve, sin embargo, suficiente constancia para buscar nuevamente sus libros. Escogí entonces *La existencia como economía, como desinterés, como caridad*. No recuerdo cuál fue el resultado de su lectura.

De seguro el progreso de mi edad fue lo que me permitió encontrar después, en otra parte adonde no llegué deliberadamente, que la filosofía era menos obscura, menos misteriosa que lo que me había enseñado el fracaso de mis otros intentos de aprender. Pero no había decrecido mi respeto al maestro, defendido, seguramente, por el desprecio que me obstinaba en profesar a la torpeza de mi anterior edad. Con el desorden natural de un autodidactismo poco vigilado, que se confía más al azar que a una necesidad lógica, me fui enterando hoy de un filósofo, después de otro, y de manuales e historias de la filosofía. No por ninguna prevención todavía, pero quizá por lo desagradable que era para mí recordar la época de mis tropiezos, no se me ocurrió ya acudir ni a sus libros ni a sus lecciones. Léí uno, sí: *Principios de estética*, desordenadamente y con poca atención. Y entonces me detuvieron de aprobar lo que ahí distinguía, las ideas que ya tuve la audacia de

* *Revista de Revistas*, octubre 30 de 1927, p. 14.

proferir. Conocí, por último, el ensayo de Samuel Ramos. Y creo que es mi deber avergonzarme del regocijo que me causó, cuando es tan fácil observar que tuvo su origen en que allí encontraba ocasión de “reivindicar” mis años de ignorancia, y de darle venganza a su resentimiento.

Me he avergonzado, es cierto, pero muy laboriosamente. Pues me he puesto de parte de mi resentimiento en seguida. Leí el folleto de Caso: *Ramos y yo*, con el que se defiende; sólo aumentó mi “mala voluntad” hacia él. Y entonces ya no para corregirlo (mi resentimiento), sino para fortalecerlo, cogí *El concepto de la historia universal*, que es un a de sus obras más importantes, según él mismo lo estima. ¡Con qué desagradable facilidad lo conseguí!

El folleto no tiene nada que ver con la filosofía. Yo creo que es la pasión la que me sugiere que *El concepto de la historia universal* tampoco. El objeto de la filosofía es dar claridad al mundo y a la existencia. Caso me lo oscurece. No concibo, por más violencia que me hago, una filosofía sin estilo. Y su pensamiento es impreciso, indisciplinado, violento; apenas distingo un poco su inclinación general, aisladamente; y en cuanto a su “sentido filosófico”, que aspira a substituir al pensamiento casi siempre, no he podido alcanzar a extasiarme con él.

Todo se debe, si se quiere —y yo lo quiero especialmente— tan sólo a una “cuestión personal”. No es otra cosa lo que he querido explicar aquí. Yo sé muy bien, pues, que esto no habrá de disminuir su valor. Yo sé muy bien que esto no hará que ninguno de sus discípulos trate siquiera de ponerlo en duda.

Dice Samuel Ramos en su ensayo, publicado en los dos primeros números de *Ulises*, que Caso “teme intervenir con sus propias meditaciones en el esclarecimiento de los problemas” y que, por esta causa, acumula citas en sus libros, refiriéndose constantemente a las grandes figuras del pensamiento. Yo quisiera que esto fuera cierto. Pero no: Caso nunca teme intervenir; hasta en las citas es a él solo a quien encontramos. ¿Quién podría quejarse del libro que nos condujera a la compañía de los hombres que Ramos pretende que oscurecen a Caso? ¡Cómo quisiera que lo oscureciesen de verdad! Pero, ¡ay!, ellos son los oscurecidos por él.

En sólo diez páginas hace desfilar más de cincuenta nombres de filósofos, poetas, etcétera, reproduciendo fragmentos de sus obras, resumiéndolos o mencionándolos apresuradamente, con el menor motivo. Las he contado, y con mucho descuido. Figuran los más opuestos, los más alejados uno de otro; y consigue los más sorprendentes acercamientos: que cada quien pueda prolongarse en su enemigo. Como si todos estuvieran hechos de una sola materia homogénea, los reúne y los amalgama. (Recuerdo que una de las frases que más lo impresiona es: “todo es uno y lo mismo”.) Y esto es en el libro donde va a

probar que la historia es el conocimiento de “lo único, de lo que nunca volverá a ser lo que fue”. No quiero imaginar el compromiso que habrá de hacerse en su *Historia de la filosofía*. Pero, me doy cuenta de que ahora estoy repitiendo el artículo de Ramos.

Lo invita Caso, en el folleto a que me he referido antes, a que no solamente lo ataque en su persona, sino a que discuta las ideas que contienen sus libros; y le propone, entre otros, éste de *El concepto de la historia universal*. Las hay, ciertamente, en abundancia, y muy extraordinarias. Voy a permitirme citar algunas:

El origen del concepto de progreso universal está en el profetismo hebreo. Isaías, su más sublime representante, es, asimismo, la más definida de las afirmaciones del principio. Enseña el taumaturgo que, por oscuros y sombríos que fueren los tiempos, otros llegarán luminosos y buenos para todas las gentes...(página 31).

Ningún trabajo le cuesta identificar la idea del progreso con el mesianismo.

En la página 33: “Pero si Bacon es el precursor de la gran superstición, Descartes y su escuela son los autores del pensamiento filosófico del progreso. Pascal funda la teoría de equiparar el desarrollo de un hombre al desarrollo de la humanidad entera. . .” He aquí a Pascal dentro del cartesianismo —¿y eso es cartesianismo?— a Pascal que escribía: *Descartes inutile et incertain*.

Pero si sorprende que atribuya tal cosa a Descartes ¡y a Pascal!, mírese qué natural fue para él cuando resume (la pasión de Caso es resumir): “*El error intelectualista, realista, antropomórfico, antropolátrico, judaico y burgués* (se refiere a la misma idea del progreso) *debe no imperar ya en la conciencia filosófica contemporánea*” (p. 58). No cabe duda que “todo es uno y lo mismo”.

Y en las pp. 45 y 46:

¿Cuál lírico moderno, así sea puro y noble como fray Luis de León, Shelley o André Chenier es *superior, mejor*, que los grandes líricos de la antigüedad?

¿Qué novela contemporánea supera a *La Odisea*? ¿Quién resolverá estas interrogaciones por medio de gradaciones críticas y jerarquías imposibles de ideales? ¿En dónde está el *módulo* (él es quien subraya siempre) para juzgar, la escala mística (*sic*) para graduar, la balanza mágica (*sic*) para pesar y el criterio divino (*sic*) para decir?

Estas interrogaciones nadie las resolverá, seguramente. Pero ¡qué ociosidad necesita el espíritu para formularlas!

Y más adelante saltando sobre una gran cantidad de ideas:

Por eso, en vez de prever y de generalizar, vuelve hacia el pasado (la historia) su predilecta contemplación. Ni se contrae tampoco a sólo el mundo humano; sino que, como se va a exponer en seguida, acoge al universo entero como objeto de su conocimiento (p. 111).

En efecto, en seguida va a verse cómo, si la historia no es una ciencia, los objetos de la ciencia pueden pasar a ser, sin ninguna dificultad, los sujetos de la historia, gracias a yo no sé qué método histórico misterioso que no es un método científico.

Veamos cómo lo concluye de la ley de la degradación de la energía, yo no sé si a expensas de su conclusión o a expensas de la ley científica que violenta de tan curiosa manera: “Esto es, la degradación de la energía significa una sucesión irreversible y real de fenómenos o, en otros términos, un orden histórico. En suma: *“Nada se pierde, todo se transforma mediante el orden irrevocable que es la historia”* (p. 123).

Fuera su cultura científica un poco sólida, no se le ocurriría decir: “También, probablemente, los diversos elementos químicos son datos de una *historia química*” (p. 124). Lo que al fin no se sabe si es una ligereza de su ciencia o la misma ofuscación de su filosofía. Y añade: “En un tiempo no hubo leyes químicas ni biológicas; después principió a desarrollarse la complejidad magnífica de atributos que hoy analizan de consumo químicos y naturistas, físicos y biólogos” (p. 125). ¡Si en aquel tiempo hubiera escrito su libro!

No quiero dejar de citar esta frase que, además de ser el más absurdo de los argumentos de su ociosa teoría, es de una comicidad irresistible: “El ozono, que no es sino oxígeno electrizado, oxígeno alotrópico, reviste propiedades diversas de las que tiene el célebre elemento descubierto por Lavoisier” (p. 124).

Yo creo que se equivoca un poco Ramos en su apreciación general de la obra de Caso. Lo justo me parece a mí que es algo como esta observación de Nietzsche: “Los poetas y escritores que tienen gran preferencia por el superlativo, quieren siempre más de lo que pueden”.

México, 14 de septiembre de 1927.

Carta a propósito de la *Antología de la poesía mexicana moderna**

Sr. Manuel Horta.
Director de *Revista de Revistas*
México D. F.

Muy estimado amigo:

Permítame confiarle, retrasado y distante, estas consideraciones sobre la antología publicada por mí y sobre las opiniones que sinceramente le agradezco que haya recogido en la revista que dirige tan atinadamente. Preocupado por ellas, me he interrogado hasta qué punto la *Antología de la poesía mexicana moderna* puede constituir un juicio sobre ella, y he pretendido definirme, a mí a quien encuentro haberlo empleado tan involuntariamente, la naturaleza y las consecuencias de él. ¿Qué opinión hago pesar sobre los nombres que allí incluyo? ¿Qué opinión hago pesar sobre los nombres que dejo fuera?

Encuentro que tanto Amado Nervo y Rafael López, que figuran en la antología, como Manuel Gutiérrez Nájera y José de J. Nuñez y Domínguez, que no figuran en ella, me parecen detestables poetas. ¿Por qué figura Amado Nervo entonces? Ya siento muy significativo el error de sus interrogados, pues es como si temieran que Nervo no debería figurar. Ellos no lo vieron; yo todavía lo encuentro allí. Uno de ellos, el señor Cardona, explica mi motivo, aunque con alguna exageración, cuando supone que si Gutiérrez Nájera y Nervo *vivieran* les habría dedicado toda la antología. Cuando menos, les habría dedicado más atención. Pero aquél no *vive* para mí, no atrae mi interés, y éste apenas cuando me esfuerzo y me violento. Y como siempre me parece un poeta inevitablemente mediocre, no debo atribuir mi elección a la manifestación de mi gusto, sino, como

* *Poemas y Ensayos*. T. II, UNAM, 1964; pp. 58-61.

también muy acertadamente se sospecha, a la conservación de mi interés. No es por otra cosa por la que he advertido en el prólogo que la midió un rigor tímido.

Pero mi amigo Bernardo Ortiz de Montellano, en el artículo que le agradezco que haya dedicado a la antología en el primer número de la revista *Contemporáneos*, me hace el honor de asegurar que ese rigor tímido es mi gusto y que con mi gusto elegí. Lo cierto es que no depende mi gusto de mí tanto como quisiera mi orgullo, sino tanto como acepta mi humildad. Y pienso que sobre el gusto no se tiene poder y que donde menos puede estar presente es en el compromiso de elegir, y no porque tema la pérdida de lo que no prefiero, sino porque sólo se ve obligado a elegir quien ya está indeciso de antemano; desde antes nació su compromiso. Sólo un paso nos falta para descubrir mi aversión por las antologías, pues no encuentro ninguna manera de ocultar que toda antología es una elección forzosamente, es un compromiso, mientras el gusto solamente nace en la libertad. Me disgustan, en efecto, les tengo una gran aversión. Pero eso no me permitió huir del compromiso de elegir, compromiso —mi modestia lo advierte— que nunca me impuse deliberadamente, cuando frente a la poesía mexicana moderna tenía que confesarme la rareza de mi gusto y la frecuencia de mi indecisión. No creo que sea otro el objeto de la crítica que libertar el uso, y libertar el gusto no creo que sea distinto de comprometer el interés. Mi interés y no mi gusto era lo que allí se comprometía. Elegí aquello que lo conservaba.

Al candor de sus interrogados debo agradecer lo que ellos deberían reclamar a su penetración; pues sus acusaciones serán tan imbéciles para ellos cuanto resultan justas para mí. Es cierto también que la condición que me impuse fue la de no forzar mi interés y engañarlo sujetándolo con una opinión, y menos con una opinión personal. Lo he advertido también en el prólogo, para quien esté atento, con una claridad suficiente. Mi opinión es lo que espero que de mi interés nazca y, entre los dos, aquélla es la que sacrifico apenas siento que su constancia disminuye mi libertad. Y esclavizando a los otros es como me siento más esclavizado. Para libertarme, nada encuentro mejor que devolver a cada quien su libertad propia. Juzgué devolvérselas a unos exponiéndolos en mi elección, tanto con la presencia de sus poemas como con la colaboración de sus juicios, y a los otros dejándolos fuera de ella, donde la admiración de sus lectores los conserve; lo que hice todavía con tanto más respeto cuanto que sabía que éstos eran don Federico Gamboa, don Rafael Cardona, las horteras, las señoritas cursis y las criadas cuyo gusto se ha dejado educar.

Y no puedo evitarme que sólo me interese lo que vive y lo que está cerca de mí, aquello a cuya existencia y a cuyo progreso asisto, con más curiosidad cuan-

do con menos deliberación. A ese señor Cardona lo conmueve que haya muertos que no puedan defenderse y vivos que saben respetarlos. Creo respetarlos bastante dejando que entre ellos y yo se haga una respetable distancia. Pero peor para ellos si no hicieron una obra que pueda defenderse mejor tanto de que yo la deteste como de que al señor Cardona le guste. Yo distingo que hay muertos que no saben respetar a los vivos. Pero poco me importa si hay vivos que no pueden defenderse de ellos; peor para ellos también. Por mi parte siempre estaré atento a defenderme de depravar mi gusto y pervertir mi interés.

Créame cuando me siento responsable de molestarlo con esta carta rogándole su publicación y que sólo me recompensa la oportunidad que encuentro en ella para recordarme su amigo afectísimo y S.S.

París, julio 23 de 1928.

La poesía de Paul Eluard*

Paul Eluard se formó con el grupo suprarrealista. Allí aprendió la violencia que su soledad de después adormece y modifica hasta el punto de lograr que su poesía sea considerada por André Breton, que preside el grupo, y a pesar de la intimidad en que ha vivido con él, como la poesía “que no puede menos que reprobarnos”.

“Lo que escribo, jamás lo he encontrado en lo que amo”. Esta advertencia exaltada del poeta, desde el principio revela el conflicto donde su conciencia, donde su razón va a conducirlo a expensas de su ingenuidad. Y desde entonces, sus más espontáneas imágenes descubren, a pesar de ellas, muchas veces, el hilo desconfiado que las sostiene, en vez del confiado abandono que aspira a entregarlas al claro sentido natural que posee la libre oscuridad del alma. Y su lirismo se avergüenza de su conveniencia con la más exigente lucidez, y sus palabras, cada momento, tendrán en cuenta el conflicto que existe entre la libertad que la razón quiere determinarles, si así puede decirse, con su dominio y la libertad que recobran en la anarquía que las devuelve a su naturaleza, para mantenerse en un equilibrio que no rompe la apresurada parcialidad que los suprarrealistas parecen exigirle.

La razón es un tema; la naturaleza es otro. Su disputa consiste en ganar cada una para su particular información, que cada una quiere absoluta, al acontecimiento indeterminado, al personaje azaroso, a la libre casualidad. La naturaleza los gana sin esfuerzo, pero así como los gana los pierde. Y la razón no se conforma con adquirirlos, hasta no conservarlos. Y no se conforma con conservarlos suyos, hasta que ya no los separa, haciéndolos suyos, de quien naturalmente son. Sólo si abstrae, conserva; pero quiere abstraer sin arrancar. Y quiere respetar la raíz individual de las cosas sin ser, a su vez, distraído por ellas de su misión universal.

Cuando Paul Eluard siente “la inutilidad de sus ojos en el espacio que tiene la forma de sus miradas”, es una rebeldía filosófica, una rebeldía de la razón la que

* *Contemporáneos*, mayo de 1929, pp. 130-133.

lo arranca de la ingenua confianza en la poética virtud de la escritura automática. Y prefiere usar desde entonces, para hacer permanente la vibración de las cosas que distingue, a la lenta abstracción de su esencia donde contiene los aspectos particulares del mundo, en vez del centro aislado de la imagen que saca intrínseca y brutalmente su propia vibración de sí.

Para él, la naturaleza es la pálida y no la abstracción. El espejo que opone al mundo para recogerlo, tiene tal brillo “que todas las armaduras, que todas las máscaras defrauda”. Después de que allí lo ha visto.

*Lo que ha sido comprendido no existe luego más,
el pájaro se confunde con el viento,
el cielo con su verdad,
el hombre con su realidad.*

Al cabo de la experiencia donde se ha inducido a quitarse toda posibilidad de distraerse, o por la continuidad de su conciencia poética, o por su madurada atención filosófica, o por su juventud simplemente, o por necesidad de su soledad, puede decir a la realidad que mira, que enamora:

“Eres pura, eres todavía más pura que yo mismo”. Lo que por otra parte, es todavía el mismo desafío ingenuo de antes, la misma experiencia, y no el término que ya imaginaría una innaciente y engañada conformidad.

Robert Desnos y el sobrerrealismo*

André Breton tiene una figura atlética y una cabeza robusta de revolucionario, pero la cortesía con que mide su conversación lo hace parecer excesivamente afectado al lado de la exaltación natural que ponen en su discurso sólo las proporciones de su salud, y parece crecido y retórico, al contrario, el arrebato elocuente de su voz al lado de la ironía, de la fuerza espiritual que desde dentro lo vigila. Igual que como convence y entusiasmo y adquiere prosélitos, se hace entre los mismos sospechoso y se murmura de él. Yo imagino que es ardua su labor para conservar su influencia, cuando su fisonomía está desmintiendo públicamente la sinceridad de su conducta. Su culto, en efecto, y el culto del grupo que encabeza, es el misterio, pero frente a un espíritu tan ávido y tan violento como el suyo, se vuelve dudoso aquel que no se revela. En *Nadja*, ese bello libro que es una enumeración de misterios, se acusa su resistencia a no tocarlos, a conservarlos fotográficos, a sospechar de sí. Pero entre los misterios que perdona y él mismo, en el momento en que hay que tomar partido, no hay vacilación posible: se refiere a él y su contradicción se desprecia, y acaso se reconoce entonces que su libertad personal, que atribuye a la libertad de sus misterios, no se consigue, al contrario, sino a sus expensas. Pues esto viene a ser Breton: un libertador de misterios, un perdonador de su libertad; el misterio que se conserva en sus manos es como el cordero que se conserva vivo en las garras del león: se conserva vivo porque es perdonado. Así la leyenda de Robert Desnos ha sido perdonada por Breton y existe. Pero acaso es la única que no se cambia por su libertad ni por la libertad propia; es una leyenda que obliga del mismo modo que obliga la realidad.

Así la cuenta Breton, intencionalmente:

Preguntado a Robert Desnos, aquél de entre nosotros que más se ha aproximado a la verdad sobrerrealista, aquel que, en obras todavía inéditas y a lo largo de múltiples experiencias a las que se ha prestado, ha justificado plenamente la

* *Contemporáneos*, noviembre de 1929, pp. 318-322.

esperanza que yo ponía en el sobrerrealismo... Hoy, Robert Desnos habla sobrerrealista a voluntad... Lee en él sobre libro abierto y no hace nada para retener las hojas que se vuelan al viento de su vida (*El Manifiesto del Sobrerrealismo*, 1925).

Así es: “y no hace nada para retener las hojas que se vuelan al viento de su vida”. Esta imagen, que me sobresalta de verdad, no diré que lo pinta, pero lo insinúa como su misma realidad fascinante. Un punto sobre una curva regular se localiza con el conocimiento de su ley, refiriéndolo a los otros puntos cuya uniformidad repite, pero sobre una curva irregular que no hay ley que fije la posición de los puntos dispersos: cada uno se debe, si acaso, existiendo en su propio vértice, a la influencia de los más próximos, de los idénticos a él, y a lo largo de la curva, sobre cada punto se revela una diferencia y se manifiesta una libertad. Así el espíritu de Desnos, así su presencia. No se asiste, cuando se le mira, a su pasado ni a su porvenir; nada lo arrebató parcialmente del tiempo y del espacio donde acude, y la ausencia, la lejanía que en su rostro se advierte la forma sólo su libertad de los otros lugares y las otras horas, que lo entrega. Tan disperso y tan libre, tan generoso en el odio y en la amistad, en el desprecio y en la gratitud, no es posible contener una especie de angustia por el riesgo que corre con nuestra presencia menos desprendida, y es penoso el sentimiento que se adquiere cuando se advierte que se ha caído dentro del radio de la suya; no es posible ocultar que se ha caído allí por sorpresa y sin razón; no es posible disimular la falta de orden de la vida, ni que su encuentro con él, y su compañía, a ningún antecedente se deben ni a ningún futuro plazo se trasladan, sino que súbitamente se vierten, sin repartirse, en el rígido espacio del único instante en que son.

Algunos jóvenes escritores franceses ya miran en Desnos el más grande de los poetas nuevos de Francia. Yo prefiero apoyarme en la irresponsable exactitud del juicio de Breton. Un día, la tarde del cual me la había pasado leyendo *Los paraísos artificiales*, Breton contó en la noche su experiencia con el *haschish*: Había sido la misma que la de Baudelaire, exactamente con iguales palabras, y hasta el ambiente de las dos era idéntico. Nunca podré disculparme de haber leído esas páginas de Baudelaire, precisamente ésas, pocas horas antes de que Breton coincidiera con ellas. Pues intenté sospechar de él con tan poco éxito delante de mí como si hubiera intentado sospechar, al contrario, de Baudelaire. Había dos hechos iguales, pero eran dos hechos distintos, y los he comparado entre sí con la misma sorpresa con la que hubiera visto a mi imagen en el espejo vivir independientemente, saludarme y marcharse sin que yo me moviera.

Cuando habla Breton de Desnos, del mismo modo me sorprende que su idea coincida con mi experiencia, pues no existe ninguna relación entre las dos. Breton se guarda bien, cuando se guarda, de decir que Desnos es el más grande de los poetas nuevos de Francia, de someterlo a una comparación que lo subordine a una razón diferente de su espontaneidad. Desnos es el hombre que se liberta de ser comparado, de ser desalojado siquiera de un lugar de su vida para referirlo a otro, anterior o futuro. Quien a ella asiste, así sea momentáneamente, ha de darse cuenta de esa libertad, pero no ha de bastarle para conocer su secreto, y ni siquiera para recordarla. Y *no podrá menos que* maravillarse de que a Breton le suceda lo mismo, y de que asista a comprobarla con la misma irresponsabilidad, con el mismo azar y con la misma angustia que cualquiera.

Frente al milagro del trapecista pocos tienen fuerza para dejar su atención suspendida, para ponerla en manos del real riesgo que la amenaza. Frente a la obra de arte pocos tienen fuerza para entregarse a la inseguridad de su progreso. Frente a una vida impulsiva y generosa pocos tienen fuerza para respetar la libertad de su misterio. Es hábil dicen, o tiene su fin en sí, o es poesía pura. Hay una justificación dispuesta para quitarle al milagro su libertad y para reducir su sorpresa, y se le encierra dentro de él o se le hace derivar de cosas pasadas, o se le divide para prolongarlo en el futuro, como haciendo un armisticio con la imaginación, como dándole tiempo a su debilidad para prepararse. No se perdona sino al acto imperfecto, al acto inseguro que todavía tiene una oportunidad de corregirse en el tiempo, y cuando se mira el impulso que nace cuando ya agotó todas las posibilidades que tenía, pocos resisten el vértigo que delante de él se descubre.

Cultivadores de este vértigo son los sobrerrealistas. Pero ¿es que este vértigo puede cultivarse? En vano Breton ha pretendido afirmarlo; fuera de él es donde al cabo su convicción se forma. Delante del caso de Desnos, quizá también delante del caso de Miró, donde la verdad sobrerrealista se aproxima, el dominio sobre ella se manifiesta su asesino, y el dominio de ella es lo que logra su realidad. Robert Desnos es un poseído. Breton lo sabe cuando renuncia a la crítica de su consejo, y cuando *no puede más* que recomendar (*no puedo más que, no puedo menos que*, es su forma de expresión más frecuente): “Preguntad a Robert Desnos...”. Se le pregunta.

El teatro universitario*

En el Teatro Hidalgo, el día 10. del presente, hizo su primera representación el Teatro de la Universidad Nacional, con *El primer destilador* de Tolstoi. La prensa se había ocupado anteriormente de su preparación y había publicado las razones con que la Universidad recomienda este experimento teatral, destinado a servir a la elevación moral e intelectual de los obreros y los campesinos. Pero habrían de buscar su fuerza estas razones en la adulación del espíritu revolucionario que mezcla la idea del ennoblecimiento de los obreros y campesinos al servicio de una teoría económica, cuyo prestigio político es por desgracia internacional, y que en México se ha establecido con un gran vigor retórico, del que es fácil denunciar la falta de consistencia y la falta de realidad. Me parece oportuno, por esta causa, mencionar que afortunadamente decepcionada, acaso no tanto a la Universidad como al espíritu revolucionario con el que se apoya el éxito que logró la representación, despojándose espontáneamente del objeto al que se pretendió hacerlo servir de los argumentos con que se quiso justificarlo de antemano, y hasta del mismo valor literario de la pieza representada, para no deberse sino al esfuerzo artístico del grupo de actores que en ella intervino, formado por estudiantes y obreros, y de quienes dirigieron y vigilaron su ejecución.

La pieza es, en efecto, detestable y es valiosísimo que, en el fondo, haya sido indiferente su elección. Pero fue elegida, según se anunció públicamente, en vista de su moraleja antialcohólica, tan poco exigente como la propaganda religiosa a la que podría suponerse que también sirve. A lo que sirve acaso, con más fidelidad, es a una propaganda agrícola, aunque con exclusión de las otras, y cuyo mérito moral es discutible. Pues la enseñanza que inmediatamente se recoge de ella es que el agricultor tiene más provecho en aumentar sus cosechas, como también en fabricar alcohol de su cereal, lo que es una sabia enseñanza económica; y que, gracias al alcohol, puede ganarse la voluntad de la gente, lo que es

* *El Espectador*, núm. 26, julio 17 de 1930, pp. 19-22.

también una sabia enseñanza política. La farsa se desarrolla de este modo: el diablo encargado de ganar para el infierno las almas de los campesinos, emplea cuantos medios imagina, sin éxito, derrotándolo la falta de ociosidad del campesino ejemplar sobre el cual se ensaña, y a quien su noble trabajo agrícola tiene embrutecido. Requerido por el diablo mayor, en medio del tormento que se le aplica, descubre el diablo de los campesinos el medio de perderlos. Con apariencia de campesino, se hace emplear por su víctima, para poner en práctica su plan infernal: primero le despierta la inteligencia y le enseña una agricultura racional que le permite doblar sus cosechas; las multiplica, en efecto; lo lleva a la abundancia; pues consintiendo su virtud en la necesidad, en el hambre y en su embrutecimiento por el trabajo, apenas lo ponga en la abundancia su perdición será segura. Le enseña, para conseguirla, a fabricar aguardiente del trigo y le hace probar la maravillosa bebida. Todo el mundo bebe, menos su padre puritano quien, violentado por la contemplación del vicio descubierto, abandona el hogar del hijo y pretende recuperar el dominio de la fortuna que ya había entregado a su posesión. Pero embriagándolos, el hijo se gana el apoyo de los principales del pueblo y logra que todos abandonen al virtuoso padre. Al fin, éste se consterna inútilmente sobre la embriaguez de su hijo y el diablo se regocija de su obra. Como puede verse, la moraleja de la pieza es poco edificante. Lo que es edificante es el éxito que su representación obtuvo, cuando no sólo no molestó, sino que hizo aplaudir a un público, algo más que exiguo que el de los obreros y campesinos al que iba destinada, y que tuvo todavía que soportar la inmensidad de los entreactos, originada por la pobreza de la tramoya, cosa que lo predisponía desagradablemente.

En la denominación de “arte para el pueblo”, cuyo empleo es oficial en México, acaso no pueda precisarse quién resulta más ofendido, si el arte o el pueblo, cuando se mira en aquél una función literaria cuyo objeto no debe exceder la satisfacción de las necesidades de éste, en las que habrá de mirarse sólo a las más apremiantes y a las más viles. Según esta condición, no valdrá para tal obra de arte que no contenga —mejor si exclusivamente— la enseñanza moral que prevenga contra el vicio, contra la miseria o contra la injusticia social, así tenga que sacrificar a la verdad y valerse de miserias artísticas para conservarse fiel a su propósito de propaganda. Juzgándolo por éste, el pueblo estará integrado por seres incapaces de encontrar satisfacción en un placer artístico desinteresado, ni provecho en la contemplación desinteresada de la verdad, tan urgentemente estarán apremiados por la necesidad y por el vicio. Y éstos serán de tal naturaleza, que no acudirán a buscar los medios, de satisfacerse la primera, de corregirse el segundo, en una exposición directa de su realidad, sino que se habrá de escon-

derla detrás de una falsa apariencia artística que les sirva como de trampa, para lograr sorprender su atención. El arte, pues, habrá de ser una seducción según este concepto, pero ilegítima hasta que no se justifica, revistiendo con ella lo que es útil, pero repugnante.

No sé hasta qué punto pueda confiarse espontáneamente en la moralidad de esta doctrina moral, que fuera de ella —en el arte— tiene necesidad de buscar los recursos de su poder, ni qué tan eficaz pueda sentirse en su ejercicio, al desfigurarlos con el uso que hace de ellos. El arte es una seducción, es cierto, pero esta seducción se la debe a su libertad. No abría la puerta de la gruta del tesoro la sustitución del “sésamo, ábrete”, por el “trigo, ábrete”, o por la cebada o el centeno, más inmediatos al espíritu; era menester el “sésamo”, según el cuento oriental ejemplarmente lo refiere. Así pierde el arte su seducción cuando se trata de substituir su libertad con su servidumbre, aun cuando ésta sea una servidumbre moral o histórica —revolucionaria—, a la que todavía traiciona sugiriendo la poca firmeza de su propia convicción.

Con la desproporción a que nos referimos, entre el resultado de esta representación teatral y los fines a los que se explicó que obedecía, la Universidad habrá obtenido un doble triunfo que no hay que dejar inadvertido: habrá transfigurado una obra pésima y un propósito raquítrico con el éxito artístico que consiguió, y habrá podido libertarse de recurrir a cualquier pretexto doctrinario, para fundar su labor artística dentro del teatro, que a sí misma ha podido bastarse. Puede esperarse, para lo futuro, que sólo necesite una inteligente dirección, la misma aplicación de los actores —entre quienes Ángel Salas notablemente se distingue—, y mejorar su aspecto material, decoraciones, vestuario, etcétera, a expensas de la economía que empobrece la doctrina que se le supuso. Los obreros y los campesinos a quienes las representaciones sucesivas se dediquen, mayor provecho encontrarán en el honor que se haga a su gusto y con el estímulo que encuentre su inteligencia en un trabajo que sólo a la inteligencia ha servido; haciéndose, al fin, ocioso el pretexto que ahora tuvieron necesidad de invocar los autores de esta iniciativa teatral, para satisfacer a quienes encuentran que una obra de arte no se justifica a sí misma, con el raro talento, sin embargo, de reservar su libertad para atender a una satisfacción más noble y más difícil.

Una teoría sexual: Bertrand Russell*

Bertrand Russell, el filósofo inglés, resume sus ideas sobre la cuestión sexual, en las que gran parte ha tenido su personal experiencia, en un libro cuya traducción española acaba de aparecer con el título de *Vieja y nueva moral sexual*. Parece oportuno que primero me refiera a la intención general que lo relaciona con la literatura que a tal asunto se ha dedicado durante los últimos años, cada vez más abundante, cuando se perfila con especial significación la singularidad de este estudio, dentro del diferente carácter de su notable actividad filosófica y científica. La cuestión sexual, en efecto, es un tema que hasta hace poco tiempo se vino a considerar directamente la importancia. En lo general, antes no había sido objeto de un estudio deliberado. Se dice que tal anomalía se debió a las convenciones religiosas y morales que prohibían que se le tocara y a una aversión supersticiosa o natural. Acaso sea cierto; pero más cierta me parece tal proposición, en el sentido que no es la curiosidad científica por el problema lo que es nuevo y lo que hemos de deber a la libertad que actualmente la favorece y hace posible su satisfacción, sino el problema mismo. Dudo que todavía a mediados del siglo pasado haya podido comprenderse una afirmación como ésta: “el amor tiene su propio tipo de moral intrínseco”, entendiéndolo como tal a una necesidad humana cuyo contenido es el instinto sexual, y no a una actividad desinteresada del espíritu. Literatura clandestina, que la iglesia y la moral común condenaban, existió siempre en abundancia, más o menos disfrazada, tratando sin gran compromiso de las cosas sexuales. No puede, pues, acusarse al rigor que las costumbres antiguas se imponían, de la falta de interés literario o científico por la cuestión. El problema es lo que fue liberado recientemente —la conciencia de él si se quiere— o lo que fue comprometido a manifestarse. Y esta dependencia del problema, que para justificarse y adquirir un valor general necesita condenar a las pasadas circunstancias que lo estorbaron, y ennoblecer a las circunstancias actuales sólo en

* *Escala*, noviembre de 1930, pp. 10-11.

atención a su modernidad, pienso que exige al espíritu un sacrificio intelectual que no compensa la conciencia con la que pretende enriquecerlo ni la enseñanza moral que a ésta la ha de deber.

En casi todas las sociedades, dice el autor, prevalece, respecto del amor, una actitud muy curiosa. Tiene dos aspectos: de una parte el amor es el tema principal de la poesía, de la novela y el teatro; y de la otra los sociólogos más serios lo ignoran por completo y no lo incluyen en sus planes de reforma política y social. Opino que esta actitud no es justificable.

No en otra cosa consiste la conciencia moderna del asunto: en dar al amor un contenido político, moral y social propio, específico, que no ha de ser derivado de ninguna intención más general, que lo implique en un plan religioso o moral que lo exceda, ni de una intención artística que lo haga servir a la expresión de algo que rebase los límites que lo definen y lo ponga en riesgo de ser contrariado en su naturaleza. Así encuentra, en las épocas anteriores, contrariado el instinto por las reglas religiosas que no sólo lo ignoran sino que lo condenan, ennobleciendo el ideal ascético; por las trabas sociales que lo sacrifican en interés de instituciones económicas y políticas; por los ideales artísticos que desfiguran su realidad para el placer de la fantasía; por mandatos morales, en fin, que señalan en él una categoría del mal. Agrega Russell inmediatamente al párrafo anterior: “Considero que el amor es una de las cosas más importantes en la vida humana, y me parece malo todo sistema que coarta su desenvolvimiento libre”; no atendiendo por amor una actividad capaz de desinteresarse del sexo, ni al puro deseo sexual tampoco, puesto que también dice: “La relación sexual, divorciada del amor, no puede aportar satisfacción profunda al instinto”, frase que muestra la nueva clase de relación que se establece entre el amor y el instinto sexual, haciendo del primero lo que le da satisfacción al segundo. Ahora bien, antes nunca se pretendió que el instinto creara, bien sea la forma amorosa en la que se satisface, bien sean las formas sociales, morales, artísticas o religiosas donde se complica. Quizá puede verse una excepción en el preciosismo y en la ingeniosa definición que se atribuye a Ninon de Lenclos: “las preciosas son las jansenistas del amor”; definición que ilustra la conciencia de la nueva actitud, apenas se conoce la intimidad de la relación de esta última con el protestantismo.

Es evidente que allí donde se denuncia una contrariedad o una deformidad del instinto, lo que hay generalmente es una contrariedad de la voluntad. El instinto se satisface lo mismo en el acto sexual lícito que en el clandestino, puesto

que es por naturaleza independiente de la conciencia moral. La conciencia moral es la que no se satisface sino con la congruencia de su creación, así sea la razón lo que haya de sacrificar para conseguirla; pero cuando ésta se lo reclama, se lo reclama indebidamente si hace consistir su derecho en la integridad del instinto y no en la integridad de la razón. Ni la iglesia, ni el arte, ni la moral clásica pretendieron interpretar al instinto. Ésta ha sido una necesidad perniciosa que el protestantismo originó. Por reacción contra él, más bien, fue por lo que la iglesia consideró posteriormente la satisfacción del instinto, y ciertos moralistas, tanto protestantes como católicos, definieron las formas sociales en las que se cumple normalmente; y entonces fue cuando fue vigilado su rigor. Dificilmente puede, pues, concebirse que fue el instinto lo que contrariaron, cuando al instinto pretendieron en este caso satisfacer; como difícilmente se puede, pues, concebirse que los nuevos moralistas como Russell, sea el instinto lo que libertan cuando denuncian su insatisfacción. Lo que sí se advierte es que ambas doctrinas rivales incurren en el mismo error original, atribuyendo al instinto sexual un contenido moral propio que se ajusta de un lado a su fidelidad a una tradición estricta y del otro a la interpretación de su libertad. Tradición del instinto, libertad del instinto, he aquí dos expresiones absurdas que hasta ahora recientemente han adquirido un significado, pero que no es independiente de su oposición; tan lamentable, como puede verse en su disputa sobre la homosexualidad donde sólo a un carácter sexual se pide la estimación del valor moral de la conducta, de una parte condenando al hombre por la pretendida deformación que hace sufrir al instinto, de otra ennoblecéndolo exclusivamente por el supuesto mantenimiento que hace de su libertad —del instinto, que no de la libertad moral.

En el libro del que me ocupo en esta nota no se refiere, dentro del carácter general que he mencionado, casi exclusivamente al matrimonio. Pinta su fracaso para contestar en su rígida forma el cumplimiento de las aspiraciones sexuales, y hace depender de este fracaso la decepción que la sociedad encuentra en el matrimonio, cuando le confía simultáneamente el cumplimiento de ciertas aspiraciones públicas. Hay la familia que fue una institución puramente económica; hay la familia que fue una institución puramente religiosa. Pero en la actualidad, con la intervención creciente del Estado en la vida del individuo y con la mengua de la fe, la familia no puede ya sostenerse siendo ni una cosa ni otra, y quizá ni ambas a la vez. Con el fin de conservar su forma la sociedad moderna imagina el matrimonio por amor, y de aquí que se sobrecargue el significado de éste con todo aquello que la desintegración de la familia como unidad religiosa y de la familia como unidad económica deja flotante y sin cohesión. Se produce

la ilusión romántica del amor, pero por otro lado se penetra también al aspecto práctico del matrimonio. Movimientos tan opuestos, uno artístico y sentimental, otro científico y práctico, tienen una raíz común y al fin se concilian o cuando menos tienden a conciliarse, como en este libro ocurre. Pues cada vez se manifiesta con más intensidad, sobre todo en los países protestantes, la insuficiencia de la ilusión romántica de una parte, y de otra la utilidad biológica y social del matrimonio, para contener las firmes bases sobre las cuales la familia pueda sostenerse y cumpla seguramente con la misión que dentro del Estado le cabe. Esta conciliación, como paradójicamente, Russell la descubre en la disociación que se observa en realidad. Claro que le parece estimable que se concilien en su armonía, que haya individuos que satisfagan felizmente en el matrimonio sus necesidades espirituales y sus aspiraciones sexuales a la vez. Pero cree que este caso debe confirmarse más al azar que al cuidado de las disposiciones legales y religiosas o de las convenciones de la moral individual o social. Éstas, y la razón también deben aceptar los hechos como suceden y justificarlos, puesto que todo el mal viene de su condenación. El matrimonio no debe contener otro cumplimiento moral que el de las satisfacciones de la paternidad y de la clase de amor que es el propio, dejando a las aspiraciones sexuales que encuentren la suya tan libremente como su fantasía las dirija, tanto antes del matrimonio como simultáneamente con él, emancipando moralmente también a las mujeres. Las restricciones públicas, morales o religiosas que lo impidan, sólo protegerán la prostitución, el desarrollo de las enfermedades venéreas y el aumento de los divorcios, con el relajamiento de las costumbres que atraen consigo las relaciones clandestinas, y el relajamiento del espíritu que las investigaciones de Freud, por ejemplo, han revelado en toda su importancia. La solución es natural y sin violencia: casi espontáneamente ya se realiza. Solo tiene que vencer la oposición con la que la moral tradicional le resiste.

Ahora, pienso que cuando tal oposición desaparezca aparecerá el absurdo, no de tal solución, puesto que es natural, sino del espíritu que la justifica. Como no espero nada más que la contemplación de su pobreza, de las formas “morales” del instinto, no espero una gran fecundidad de la libertad sexual, que no se concibe de otro modo que como éste: “El amor es algo más que el deseo sexual: es el medio principal de libararse de la soledad que aflige a casi todos, hombres y mujeres, durante la mayor parte de su vida”; y que describe así el fracaso de la razón: “La razón misma se ha hecho traición con la doctrina del psicoanálisis”; y que confunde a la ciencia y al arte de esta manera: “El único medio de evitar la incidencia es evitar el misterio”. Todas expresiones del sabio inglés, cuya certi-

dumbre y cuyo valor moral, sin embargo, él mismo amenaza con la inseguridad en que descubre de repente a su tesis: es curioso cómo la imaginación de la estructura social que con su proposición sobre el sexo fundamenta, lo lleva al fin al deseo de un Súper-Estado internacional en donde no sea esclavizada por los fines egoístas de las naciones y se la haga servir a su mutua destrucción por las guerras; esta palabra: “Súper”, ya tiene un sabor de trascendencia, ya menos realista parece. Si bien no insiste demasiado en su ilusión, por miedo a disminuir el valor de la realidad cuyo sentido interpreta. Su temor se expresa claramente con estas palabras a pesar de él estimulantes: “quienes consideran la relación sexual como un acto fisiológico, desconocen los altos valores con que pueda asociarse. De tal actitud, a resucitar el ascetismo no hay más que un paso”. Quizá su temor se exagera, y no es un paso, sino es mayor la distancia que hay en verdad entre la libertad de la realidad y la única libertad moral que el espíritu concibe o sea una libertad metafísica: distancia que, sin embargo, la inteligencia que se es fiel no procura reducir ni recorrer, sino mantener.

Hay que buscar la conexión entre los impresionistas del arte y los impresionistas de la moral. Nuestro autor es de éstos.

La rebelión de las masas de José Ortega y Gasset*

Ya en *La deshumanización del arte* encuentro planteado el asunto que preocupa al señor José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*. Dice allí:

Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión.

Esta *nueva* del segundo párrafo está en contradicción con ese *volverá* del primero: pero mi objeto es más reducido que enumerar las fértiles y dudosas contradicciones en que el filósofo español incurre, sea con la proximidad de estos dos párrafos, sea con la distancia de aquellos dos libros. Que se contradigan no obsta para que se continúen mientras cierta afirmación, insatisfecha primero y redundante después, denuncia el obediente curso de su lógica y la enérgica trayectoria de su pensamiento. *La rebelión de las masas* pinta la resistencia que la profecía citada encuentra en cumplirse, los riesgos que su insatisfacción origina, los recursos de su realidad. Pero en alguna parte el señor Ortega y Gasset ha dicho que la profecía es la historia al revés y, como tal, la ha hecho compatible con la función literaria que ejerce. Investigador de nuestro tiempo, le interesa sólo en cuanto puede ofrecerse como futuro, pues, ávido de escuchar su voluntad, está temeroso de no retener sino su memoria. Así observamos, por ejemplo, que en su libro anterior podemos descubrir el veneno del reciente, pero que será más difícil para nosotros encontrar es éste la huella de aquél. No lo permite, como diría Valéry, la inflexible pendiente de su duración. Pues, acaso, también para nuestro desengaño, su idea y su práctica de la profecía, del mismo modo que el implacable destino que representan, se fundan en este proceso irreversible y natural: que la historia no es la profecía al derecho.

* *Contemporáneos*, febrero de 1931, pp. 152-162.

En *La deshumanización del arte* vimos al arte nuevo europeo aislarse del público, encontrarse a sí mismo en su aislamiento, proteger su función con el recinto irónico que se formaba y gozarse con su intrascendencia y en su negación de sí. El público, según parece, no se ha alarmado bastante con esa decisión de los artistas, pues lo vemos ahora, en *La rebelión de las masas*, pagar por contentarse con su número, con su vulgaridad, con su suficiencia, con sus especialistas y con sus hombres de Estado. Y, simultáneamente, ahora los artistas deben de sufrir consecuencias de su soledad. Aquella escisión que se iniciaba no debía de ser la organización salvadora que nos figuramos; sólo debía de desarticularse una cosa de la otra; las masas, de la minoría; el público, del arte; los súbditos, del poder. Y nos hallamos con que, por esta razón, ya no es tiempo de tolerar a ninguna actividad intelectual su negación de sí, su ironía, su intrascendencia, sino que ha llegado, por eso mismo, el de decirle:

Un ventarrón de farsa general y omnímoda sopla sobre el terruño europeo. Todas las posiciones que se toman y ostentan son internamente falsas. . . Se vive humorísticamente. . . Hay humorismo dondequiera que se vive de actitudes revocables en que la persona no se hinca entera y sin reservas. . . más que nunca triunfa la retórica. El superrealista cree haber superado toda la historia literaria cuando ha escrito (aquí una palabra que no es necesario escribir) donde otros escribieron “jazmines, cisnes y faunasas”. Pero claro es que con ello no ha hecho sino extraer otra retórica que hasta ahora yacía en las letrinas.

Después de escribir lo anterior, sin embargo, no creo que merezca que se le reproche un cambio de frente. Por otra parte, yo no me atrevería a disgustarme porque cambiara de opinión. “El hombre que no cambia de opinión, dice Blake, es como agua estancada y cría reptiles del espíritu”. Pero tengo la presunción de que el cambio que realiza el señor Ortega y Gasset con tal énfasis es sólo un cambio de postura y que el problema que yace de por medio es el problema de su comodidad. Yo sé que es hombre a quien no le gusta el reposo y, si no lo supiera, allí estaría él para decirlo sin ningún compromiso. Sé que sería contra la naturaleza pedirle cierta memoria de las premisas que propone y que estaría dentro de su condición responder que esta otra memoria peculiar que ejercita es la que se proyecta sobre el futuro. Pero como quiera que esta inclinación por lo futuro tampoco me parece natural en él, estoy dispuesto a diferir de sus lectores de buena fe y tomar lo que dice en tal momento como si siempre lo estuviera pensando, en vez de olvidarlo para no encontrarme retrasado y por debajo de la época al publicarse su próximo libro.

También es cierto que no encontraba estímulo mi pensamiento con su ingeniosa interpretación del deporte del arte ultraísta o de la novela contemporánea. Su exaltación del siglo XX, con apoyo en su exuberancia vital, ciertamente no acrecentaba mi fuerza ni abría campos para mi ambición. No tengo, pues, causa para alarmarme cuando la altura del tiempo cara al señor Ortega y Gasset se convierte en una amenaza de ruina. Pero confieso que siento desmedida la múltiple satisfacción de la que me miro partícipe, gracias a sus contrarios objetos, frente a este abuso del futuro que consiste en incluir: “el mundo se pueriliza”, para señalar después en lo que se escapa de esta conclusión y se madura y se academi-za, a la adecuada niñera de la puerilidad mundial.

Hay un hecho que irrita al autor de *El tema de nuestro tiempo*. Es éste: que las masas humanas han invadido los lugares reservados a las personas selectas. Adondequiera que el señor Ortega y Gasset dirige la mirada, ya no ve caras conocidas, sino la multiplicación desesperante de una sola cara informe, sin expresión individual, sin carácter: la del hombre masa. “Masa es el hombre medio...; es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite es sí un tipo *genérico*”. Pero pienso que nos quiere dar aquí, como una realidad palpable, evidente para cada quien, lo que es únicamente una economía de sus ojos, de su lenguaje o de su pensamiento; tiene demasiada prisa de llegar al próximo hecho, a la próxima concentración de su ardua tarea. He aquí que dice, poco más o menos, que ser conocido, hacerse conocido, significa diferenciarse de los demás, de la masa y, así pues, apenas ve gente que no conoce la designa con este término físico. Ahoro bien, hacer de la acción de conocer la de ser conocido y declarar sujeto y responsable de ella al objeto del conocimiento, es lo que me parece demasiada ligereza para un filósofo y muy poco fundamento para su censura.

Asomarse a la calle y exclamar: “Ya no hay protagonistas, sólo hay coro”, no es muy respetuoso para el arte dramático. En la vida no se dan hechos los protagonistas; no es ése el lugar donde buscarlos. El coro tampoco: sin embargo, para no conceder demasiado a nuestra razón, lo admitiremos como un producto natural y espontáneo: no haremos esfuerzo en identificarlo con la masa, así le atribuyamos un lenguaje demasiado culto y movimientos demasiado armoniosos; haremos amplia la capacidad de la figura, Pero, en cuanto a lo primero, pienso que es correcto decir: “Ya no hay protagonistas”, no de la realidad que queda fuera del espíritu al cual pertenecen por esencia, sino de muchas piezas dramáticas, de muchas novelas y de no pocos ensayos de moral y filosofía. Haciendo lo contrario, sólo se manifiesta el señor Ortega y Gasset un lector poco asiduo o un

espectador demasiado exigente, pues no espera ir al teatro para ver la tragedia, sino que la quiere en la calle. Deseo aún más ambicioso que el de los románticos y los naturalistas.

Pero, no obstante, interpretando que los protagonistas son para él lo que llama “las minorías”, démonos bien cuenta de que el autor no ignora el alcance de su estilo figurado. No es que no haya protagonistas —respiramos—: es “que las masas se han hecho indóciles frente a las minorías; no las obedecen, no las siguen, no las respetan, sino que, por el contrario, las dan de lado y las suplantan”, y “quien no piensa como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado”.

En el centro de la cuestión, como estamos aquí, preguntémonos ¿cómo suplantan las masas al señor Ortega y Gasset?, ¿de qué van a eliminarlo? Busco el escenario donde esto podría suceder. Todo lo que encuentro es que su gesto más personal, ese que querría producir, puede ser reemplazado por otro más fácil, más inmediato y que provoca mejor el asombro y la satisfacción de sus lectores: pero no es en la desidia o en el mal gusto de éstos en donde creo razonable buscar el origen de tan penosa usurpación. Si resulta ahora contradictorio exigir que no haya mal gusto para que no haya escritores de vanguardia, siempre es de una pretensión desmesurada pedir a aquellos seres sin carácter, sin sinceridad, sin individualidad, que integran la masa, que, sin dejar de ser masa y contentándose con ello, obedezcan y estimen los mandamientos de los mejores. Obedecer y estimar no es una virtud de masa. Por desgracia la vida es menos simple y no son unos los que valen y otros sin actualidad, los que los estiman. Por desgracia, comenzar a estimar es comenzar a valer, es comenzar a distinguirse. ¿Quiere acaso el señor Ortega y Gasset que no lo estimen por la virtud?, ¿quiere que lo respeten por fraude?, ¿quiere que carezca de valor el reconocimiento del suyo?

El filósofo sabe que valer es ponerse por delante, y el tema a discusión es otro, “la filosofía no necesita ni protección, ni atención, ni simpatía de la masa. *Cuida su aspecto* de perfecta inutilidad y con ello se liberta de toda supeditación al hombre medio”. Sin dejar de temer lo que subrayamos, respetamos, pues, su posición distante, nos regocijamos de que la filosofía no esté en peligro, lo agradecemos a su desdén oportuno. Pero volvemos a la consideración de su piedad.

Según ella, lo que el hombre-masa pone en peligro es su misma situación afortunada de usufructuario de la civilización. (Ya sabemos que la filosofía es por el momento otra cosa; veamos en la civilización sólo a la ciencia y a la técnica, que hicieron posible para las mayorías su ocupación del proscenio.) Los técnicos son los héroes de las masas, son las únicas minorías que respetan. Pero, por otro lado, los técnicos son hombres-masa que no respetan a minoría ninguna. Se ol-

vidan de “que gozan de los placeres y usan los utensilios inventados por los grupos selectos y que antes sólo éstos usufructuaban”, se olvidan de que “conocen y emplean hoy, con relativa suficiencia, muchas de las técnicas que antes manejaban sólo individuos especializados”. No me referiré al cambio histórico que se ha verificado según el cual los técnicos y especialistas, hombres-masa de hoy, eran ayer hombres distinguidos. Eso no impide que el pensamiento, que es el eje del libro atribuya, a la ciencia, que el hombre-masa desprecia y olvida, los progresos de la técnica que el hombre-masa disfruta: cuando menos, esto nos ofrece en el sentido de la época actual y del siglo XIX muy especialmente. Y la conclusión es obvia: despreciándose la causa, está en peligro de perderse el efecto.

Ahora bien, creo que era Ganivet quien comparaba los productos de la técnica moderna con los servicios que le rendía su paraguas. Fue Ganivet un hombre del siglo XIX. No se le ocurrió que su paraguas tuviera nada que ver, ya no digo con la filosofía, sino tampoco con la ciencia, con la civilización o con Europa y, acaso, ni con el siglo XIX; se le ocurrió que tenía que ver con la lluvia.

La idea del señor Ortega y Gasset es otra. (Creo que esto expresa la condición determinante de su espíritu: su idea siempre es otra. Creo también que esto podría ser su virtud). Pues en el riesgo en que las masas se ponen a sí mismas con su desprecio de la ciencia, en la que no ven a su oculta nodriza, su intuición histórica descubre una amenaza para la civilización europea, la filosofía inclusive. Cree que la rebelión de las masas, su suficiencia, su desprecio por todo lo que es superior y raro, son el síntoma de una desmoralización continental: que la conciencia de mando se volatiliza: que el orden se pierde y que la anarquía está a la puerta.

La anarquía: he aquí algo para molestar a un filósofo, pues he aquí algo para que el futuro pierda su claridad y su inminencia. Reconozcamos que este filósofo ya tiene razón para considerar insuficiente su temor anterior. Ya no es el hombre-masa el que se encuentra únicamente en peligro, ya es también el hombre europeo, también el señor Ortega y Gasset. Admiraremos que, a su tiempo, él sepa reconocer su propia subordinación, su dependencia, y tomemos nota de la disciplina de su espíritu.

Ella es la que recomienda su mando, para contener el desbarajuste europeo, y un mando es para ella el rigor de “un gran destino histórico”. En la hora de señalarlo, explica que las naciones europeas tienen comprimido su poder por el cerco de sus fronteras políticas; más bien, que el hombre europeo es el que está comprometido por los límites arcaicos de su nacionalidad y que, por lo mismo, en franquear esos límites es en lo que aparece el único porvenir capaz de salvar al continente con la fecundidad moral de su rigor.

El señor Ortega y Gasset se inquieta de que pueda aproximarse su pensamiento de algo tan anterior al principio político que creó a los Estados Unidos de América o bien del que invoca la República de los Soviets. Por esta causa se adelanta a denunciar el *comouflage* de que ambos países son víctimas, advirtiendo que, tanto el americano como el eslavo se adhieren a mandamientos europeos y suplantán su naturaleza propia. El país de América se construye sobre la técnica, un invento europeo, pero la realidad americana es otra, aún en formación. Y así también la Rusia soviética se construye sobre el plan marxista, otra creación europea, desfigurando o encubriendo la verdadera realidad rusa. Frente a esta doblez vital, el filósofo español, para saber qué es lo que debe pensarse, pide que los actos comunistas de Stalin se los traduzcan a la historia de Rusia y que cualquier juicio sobre Norteamérica se detenga en espera de su porvenir.

Aquella historia ha de ser demasiado futura y ha de ser este último un porvenir muy pobre y muy incierto cuando el señor Ortega y Gasset los abandona a su suerte. No ha de haber en ellos ningún sacrificio, ninguna superación de lo que se es. Algo significa que encuentre ruinoso para el mundo que Europa deje de mandar en él. Pensemos que lo que le entusiasma como futuro no es lo futuro propiamente, sino “un gran destino histórico”, o sea —interpretamos— algo que constituya en pasado. Pero esto mismo es lo que me hace sospechar al fin cuando exclama: “(La filosofía) se sabe a sí misma por esencia problemática, y abraza alegre su libre destino de pájaro del buen Dios, sin pedir a nadie que cuente con ella, ni recomendarse, ni defenderse...”. “¿Cómo va a pretender que nadie la tome en serio, si ella comienza a dudar de su propia existencia, si no vive más que en la medida en que se combata a sí misma, en que se desviva a sí misma?” me hace sospechar que esta filosofía cuenta ya con un envidiable futuro cuando se entrega a combatirse y a dudar de sí misma; que ya arregló antes la seguridad de un orden y la conservación de esas cosas como la ciencia, el arte, la técnica y la civilización, que ella no es puesto que ella es innecesaria y firme, pero, a las cuales, porque son necesarias y frágiles no deben poner en peligro su inseguridad.

Y nos preguntamos qué es entonces lo que pone en peligro este heroísmo filosófico cuya admiración ensayamos, qué es lo que arriesga con él mismo, de qué es de lo que duda. Pensamos averiguarlo en el curso de esta nota; pero ya advertimos al principio que las contradicciones del escritor no son signos de ninguna vacilación moral ni de ninguna incertidumbre metafísica. Riguroso consigo mismo, aunque con rigor diferente del que recomienda para quienes venimos a su zaga, reserva el azar y el rumbo virgen para él, y para nosotros sólo el fruto sólido y posterior de su aventura. ¿Y quién será quien prefiera recibir, al contrario, la parte que se guarda al señor Ortega y Gasset?

Carta a propósito de la nota preinserta*

Sr. Bernardo Ortiz de Montellano.
Director de *Contemporáneos*.
Presente.

Muy querido amigo:

He releído la nota sobre *La rebelión de las masas* con todo el propósito de corregirla en su forma, como usted me lo aconsejó. Pero tengo que declararme impotente. ¡Si fuera cosa de cambiarla en su contenido! Pues éste es el que tiene que ver con mi arbitrio y mi deseo de perfección. En cuanto a la otra es mi naturaleza la que está de por medio y mi conformidad a mis defectos. No diré que tiene una lógica o una razón intrínseca, como cierta filosofía me lo permite. Pero creo que la justifica el hecho de que yo sea su única víctima, quiero decir, su única medida.

Escribiendo tan poco como escribo, tengo que vencer una gran repugnancia para tratar de justificar algo que escribí. Si ahora lo emprendo, no es por justificarme así, precisamente, sino por excusarme de no haber obedecido a su recomendación. Es mayor mi obligación con ella que con aquel escrito, y no me perdonaría que pudiera parecerle a usted que sucedía lo contrario, al devolverse-lo casi en su forma original. Seguramente le parecerá muy poco lo que lo he alterado en las partes que su atención me señaló.

Pero no tenía sino una manera de seguir su consejo, para seguirlo con lealtad: destruir la nota y abstenerme de escribir sobre *La rebelión de las masas*. Sin embargo, aun así, ¿habría modificado mis límites, mi forma de pensar? Creo que con ello, al fin, solamente lo habría defraudado, pues a cambio de someterme a sus observaciones con tal exceso, la amistad de usted habría quedado sin real influencia para mí.

* *Contemporáneos*, febrero de 1931, pp. 152-164.

Y digo que esta es la única manera, porque no encontré en la nota, al releerla, los defectos accidentales cuya corrección sirviera y dejara sin alterar a su suelta y descuidada virtud general. Lo general en ella es el defecto, y su virtud se manifiesta en mi aplicación a una crítica de la personalidad del filósofo español, la cual habría desertado para señalar ociosamente ciertas incorrecciones de su lenguaje. Puede usted ver que no me he referido sino a unas cuantas de sus ideas, y debo decir, todavía, que a unas cuantas de sus expresiones, puesto que me fue imposible prescindir de su cita textual. Su reproche puede también consistir, sin embargo, en que con toda malicia sustraje dichas expresiones de servir a su pensamiento y a su intención originales.

Pero, ingenuamente y no con malicia, esto es lo que encuentro que ha sido mi único fruto, sin que hubiera querido hacerlo pasar por otro de más valor. No podrá usted reprocharme ninguna conclusión general sobre la obra del señor Ortega y Gasset. Por otra parte, me considero incapaz para formularla: la filosofía no es mi fuerte. Y habiendo sido objeto de mi atención un libro suyo, puede usted ver que aun me reduje a comparar algunas de sus ideas, bien con el uso que allí tienen, bien con el que tienen para mí.

Lo que sucede es que mi propósito fue mucho más modesto que el que usted generosamente me supone. Creo que no puede limitarlo más. Tan limitado lo encuentro que no sé, por ejemplo, cómo este nuevo libro del mismo escritor, *La misión de la Universidad*, podría conciliarse con la imagen que retuve de *La rebelión de las masas*. Reconózcame que toda mi ambición consiste apenas en aprender a usar mi desconfianza de lo que crece y lo que cambia más aprisa que yo.

Me tocó la suerte de escribir esta nota en el momento en que consideraba usted propio que *Contemporáneos* se ocupara seriamente de valorar la obra y la personalidad del escritor que tiene más influencia en los países hispanos. La decepción de usted, en cuanto yo soy su objeto, me parece injusta para su mismo valioso interés. A esa decepción, sin embargo, debo agradecerle que lo haya puesto a usted en el caso de resistirse a publicarme aquello de lo que usted mismo no siente hacerse responsable. No seré yo quien pretenda, al escribirle esta carta, ofrecerle un medio de poner a salvo esa responsabilidad. Pero si sólo logro reducirla a la medida de mi verdadera intención y de mis justos recursos, tampoco seré yo quien pretenda haber disminuido su riesgo con esta tímida seguridad que le doy. Suyo afectuosamente.

¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?*

No sé si una generación es, entre un grupo de hombres, una sola coincidencia de edad, no sé si es acaso también una coincidencia del destino. Se habla de una generación de vanguardia. Se alude así, directamente, a un grupo de escritores que en este momento van a cumplir, cumplen o acaban de cumplir treinta años. Se dice que esta generación está en crisis. José Gorostiza, que pertenece a ella, está muy enojado consigo mismo. Se anuncia, no sólo para sí un cambio de destino literario, se desea para sí una soledad que, no obstante, le niegan inmediatamente las ideas que manifiesta, que son las de la mayoría. Acaso tenga presente esta reconocida verdad: que entre la multitud se permanece solo. Cualquiera que sea el propósito de Gorostiza, me parece conveniente insistir en este tema, bien para rectificar lo que él dice, bien para ampliarlo únicamente.

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen de común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquíico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante. Ésta decidió el carácter de este grupo de escritores, entre quienes se señalan Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén. Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.

* *El Universal Ilustrado*, abril 14 de 1932, p. 14.

Esta actitud no provoca una producción exuberante, no vale, es injusto medirla, por el volumen de su fruto; vale por una actitud misma. Pero esta actitud es lo que comienza a despreciarse, a juzgar por lo que ahora insinúa Gorostiza, quien ataca precisamente aquello en lo que esta actitud se reconoce: dice que estos escritores, faltos de originalidad, se han copiado unos a otros. Es esto, efectivamente, los reconozco: en que están pendientes de sí mismos; de la obra del otro, quiero decir, del juicio crítico del otro. En esto se reconoce la soledad de su generación, su rompimiento con los auxilios exteriores, su falta de idolatría. El idólatra obedece directamente a su ídolo; no le pregunta al vecino los términos de su oración. El esclavo oye una vez la voz del amo y la sigue, y a lo que menos atiende es a la conducta de su igual; sabe que esto le acarrearía una paliza. La actitud de esta generación hay que decirlo y entenderlo, es una actitud de pobreza. Y la prefieren a robarle a otra generación, pasada o futura.

Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que lo siga. Los *revolucionarios* roban a la revolución. Los *nacionalistas*, a la nación le roban. Los *modernistas*, roban a la época. Los *exotistas*, los *mexicanistas*, entre ellos, son ladrones de lo pintoresco. Es tan exótica la poesía de Tablada como la poesía mexicana de Ramón López Velarde, este gran poeta confundido. Una gran injusticia con López Velarde, en sus magníficos poemas, se comete al preferir su poesía mexicanista. López Velarde en sus magníficos poemas, no le roba a su país lo que tiene; él es quien lo da. Con Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Ricardo Arenales, él es quien mantiene esta tradición de honradez que ahora, por primera vez en las letras mexicanas, ha dejado de ser individual y rara para convertirse en la actitud de un grupo. Es la única tradición universal que puede valer para quien la recibe, sin que le quite nada a éste, y sin que le dé más de lo que naturalmente tiene. Qué fortuna que se hiciera una tradición mexicana como ya lo es la francesa, por ejemplo.

Pero hay quienes lo están impidiendo. Hay quienes tratan de sustituirla por no sé qué infeliz esclavitud a no sé qué realidad mexicana, qué realidad revolucionaria o qué realidad moderna. La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*, cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro folklore; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo, cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.

Es una perfidia buscar en esta generación una actitud que valga para las que le siguen. Esta generación no la buscó en las anteriores; la buscó en ella misma. Aun suponiendo que en este momento, cuando todavía no se madura, se suspendiera su obra, y aun suponiendo que su obra reducida se perdiera, que pasara, su actitud no deja de valer, puesto que consiste en no tener más actitud que la propia. Esta actitud es la única que hace valer la actitud y la obra de los otros; es una actitud crítica. Hacer valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo, son en cambio, puras formas de la misantropía.

Esta actitud también, espontáneamente, no admite, no tolera a los autores originales, dueños de una manera, de una doctrina, de un temperamento. Les respeta su propiedad y se las deja. Quédese Amado Nervo con sus personales angustias; quédese Ramón López Velarde con su provincia; quédese José Gorostiza con sus opiniones íntimas. Por mi parte, no se las disputo por la sencilla razón de que lo personal pertenece al hombre, a la nación, a la época que constituye la persona de la que lo personal emana. La urbanidad es el dominio de lo impersonal y el respeto de la propiedad de cada quien. También la cultura, desde el punto de vista de la urbanidad artística, hay que decir que nunca hubo en México una generación más cortés que esta última; más conforme con su propio destino; menos impaciente por transgredirse el dominio de las que la antecedieron y de las que la sucederán; con su mayor sentido social.

La literatura y el nacionalismo*

¿Existe una crisis en la literatura mexicana de vanguardia? Esta pregunta necia ha provocado, aparte de los más o menos irreflexivos síes o noes que sorprendió el periodista, autor de la pregunta, en los escritores que lo sorprendieron de prisa, observaciones más meditadas o menos circunstanciales que merecen que se las considere con detenimiento. Unas se refieren a la literatura de vanguardia y al vanguardismo; otras, a la literatura mexicana y al nacionalismo. De estas últimas me ocupo.

Samuel Ramos y José Gorostiza, dos escritores jóvenes, han propuesto “una vuelta a lo mexicano”, en cuyos riesgos ya no ha reparado el señor Ermilo Abreu Gómez, en el momento en que Ramos y Gorostiza comienzan a desconfiar de ella quizá. El hecho de que su idea se convierta, casi sin alteración, en idea de Abreu Gómez, ya debe de merecer la desconfianza de ellos. Pues en eso consiste su riesgo; en que esto viene a parar. El señor Ermilo Abreu Gómez ya la hace servir de escudo a la mediocridad y a la incultura. ¿Qué será en manos de quien la tome después? ¿Pero qué ha sido en manos de quienes ya la tomaron antes? Esa idea no es nueva, ciertamente, ni mexicana, tampoco: ya demasiada estupidez se ha amparado con ella. Su antigüedad nacional remonta al descubrimiento de América; fueron los primeros emigrantes quienes la trajeron consigo, en busca de un mundo menos exigente para ellos. “La vuelta a lo mexicano” no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo, se ofrece como nacionalismo, aunque sólo entiende como tal el empequeñecimiento de la nacionalidad. Su sentir íntimo puede expresarse así: lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es

*“El magazine para todos”, suplemento de *El Universal*, mayo 22 de 1932, p. 3.

nuestra. Es la oportunidad para valer, de lo que tiene cada quien, de lo que no vale nada. Es la oportunidad de la literatura mexicana.

Que valga lo suyo, que valga lo que todos tienen, que valga lo que no vale, es lo que exigen quienes se encuentran desposeídos por la tradición. Gracias a la inversión de conceptos propia de todas las formas del resentimiento, es a la tradición a la que señalan como desamparada y desposeída, como inválida. Claman porque haya vestales que vigilen la ininterrupción de su fuego, como si todavía pudiera ser tradición la llama estéril que entrega su vigilancia a los veladores de después. Es la tradición quien vela, y quien prescinde de los que usurpan su conciencia. Para durar, para ser, se vale de quienes menos la previenen, de quien menos la falsifica. ¿Cuándo se oyó a un Shakespeare, a un Stendhal, a un Baudelaire, a un Dostoievski, a un Conrad, pedir que la tradición le fuera cuidada y lamentarse por la despreocupación de los hombres que no acuden angustiosamente a preservarla? La tradición no se preserva sino vive. Ellos fueron los más despreocupados, los más herejes, los más ajenos a esa servidumbre de fanáticos. Quien está más ignorado por la tradición, más abandonado por ella, luego supone que la tradición depende de algo como la concurrencia de fieles a su templo; luego predica a los hombres que cumplan con el penoso deber de auxiliarla, de retenerla; luego dice, como el señor Abreu Gómez: “los discípulos no se seducen; se merecen”. La tradición es una seducción, no un mérito; un fervor, no una esclavitud. Por eso no necesita, para durar, para ser tradición, de las amargas tareas que se imponen los insensibles a su seducción, a su valor.

Hay dos clases de románticos, dos clases de inconformes; unos, que declaran muerta a la tradición y que encuentran su libertad con ello; otros, que la declaran también muerta o en peligro de muerte y que pretenden resucitarla, conservar la. La tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie. Pero no es así para estos inconformes, entre los cuales no existe real diferencia: es el mismo filistéismo el que ambos alimentan, así se dividan en protestantes y ortodoxos. En América encontraron el objeto más adecuado para vaciar su pasión en él. Léanse las relaciones de los primeros colonizadores americanos, protestantes o jesuitas. Para liberarse de la tradición o para salvarla, América les parece el lugar ideal, mundo plástico y virgen. El americanismo se convierte su resentimiento contra los valores europeos tradicionales. Actualmente, la escuela propiamente protestante de estos rebeldes es la que merece el nombre estricto de americanismo, y la representa un escritor como Waldo Frank. La escuela propiamente ortodoxa, tradicionalista, es la que ha sido capaz de dividirse en tantas ramas como naciones se crearon en el continente; aquí mexicanista.

Allá guatemaltequista, paraguayista, argentinista. Lo que las dos tendencias persiguen es romper sus amarras con Europa, con la tradición a la que dan por muerta o por sólo viviente en la memoria que la conserva; a las veces, la dan también por encadenada a ella misma, gracias a supuestas razones biológicas que les permiten proponer: Europa para Europa. Quieren sólo librarse de la medida que los empequeñece, dar valor a la miseria que poseen, no verse desposeídos de lo que vale.

Digo Europa, porque Europa llaman a esta tradición que rehuyen con el fin de imaginar la que pueden llamar también México o América. Europeo debían llamar, sí, y europeísta, a su mexicanismo, a su americanismo, para expresarse sin falsedad. Pero de allí es donde parte su nacionalidad, su originalidad: de su estrechez de miras. No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local. Imaginad a La Bruyère, a Pascal, dedicados a interpretar al *francés*; al hombre veían en el francés y no a la excepción del hombre. Pero mexicanos como el señor Ermilo Abreu Gómez sólo se confundirán al descubrir que, en cuanto al conocimiento del mexicano, es más rico un texto de Dostoievski o de Conrad que el de cualquier novelista nacional característico; sólo se confundirán de encontrar un hombre en el mexicano, y no una lamentable excepción del hombre. Pues esto les entorpece su tradición nacional, su medida doméstica; les prohíbe hacer reproches como éste: “La vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún trazado o esbozado por nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia”; le prohíbe sustituir los mandatos de la especie con los dictados de la angustia y el dolor del señor Abreu Gómez. (Por otra parte, también les prohíbe ignorar las materias en las que se pronuncian con la autoridad que desean; pero no con la que consiguen, diciendo por ejemplo de un árbol: “como trasplanto, sólo produce frutos entecos, picados, sin semilla”, cuando deberían saber que es principio elemental de arboricultura el trasplanto, para obtener más frutos y más vigorosos).

La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No es lo que parece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega. Aparte de que sólo la afirma su libertad, su superfluidad, su independencia de cualquier protección, ¿cómo podría protegerla el nacionalismo que no es sino la exaltación de lo particular, de lo característico? El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad.

Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo con él, es legítimo preferir las novelas de don Federico Gamboa a las novelas de Stendhal y decir: don Federico, para los mexicanos y Stendhal, para los franceses. Pero hágase una tiranía de este principio: sólo se narturalizarán franceses los mexicanos más dignos, esos que quieren para México, no lo mexicano, sino lo mejor. Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierde nada con ella; yo pierdo *La cartuja de Parma* y mucho más. Me atrevo a advertirlo porque, por fortuna, son muchos más los mexicanos que, no sintiendo como el señor Abreu Gómez, son incapaces de decir: “no son grandes (nuestros artistas). . . porque son diestros en el manejo de sus artes, sino porque han sabido rebasar sobre las formas, sobre los aspectos, el espíritu nuevo de México, el ansia de nuestra sensibilidad”. He ahí expresado (lastimosamente, como se lo merece) el derecho que se conceden los mediocres a someter al artista a que satisfaga el ansia de su pequeñez, la cual, con el fin de dignificarse y justificarse, se ofrece como una ansia colectiva, como “el ansia de nuestra...”. Pero muchos hombres pequeños nunca sumarán un gran hombre. Vale el artista, precisamente, por su destreza y no por el servicio que podría prestar a quienes son menos diestros que él. Vale más mientras le sirve a quien es todavía más diestro. Cuanto vale para los más incapaces es sin duda lo que tiene menos valor, lo que no dura, lo que no será tradición.

Nota. Las citas entre comillas son del artículo publicado por el señor Ermilo Abreu Gómez, en *El Ilustrado* de 28 de abril de 1932, con el título: “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”.

El vanguardismo y el antivanguardismo*

Romanticismo y americanismo casi nacieron juntos, poseídos por el mismo espíritu. No ha sido raro que la literatura americana haya tenido una marcada propensión a mezclarse en los movimientos románticos europeos, y la literatura mexicana también. Es ligero considerar como puramente imitativas, simiescas, a las escuelas literarias que en América reprodujeron a las románticas de Europa. Casi puede decirse que sus manifestaciones han sido propias de América, esencialmente americanas. El ejemplo de Rubén Darío es bastante elocuente. Todo lo que protestó contra Europa vino a fincar en América. No es raro que las subsecuentes protestas hayan encontrado aquí un eco perfecto, que no haya querido distinguirse de la voz que reproduce. Lo americano ha sido, y lo mexicano entre ello, la personalización de lo europeo antieuropeo. Cada embate contra la tradición ha encontrado inmediatamente una alianza en América. América ha llegado a ser la encarnación de la protesta, de la novedad, de la utopía. ¿Cuánto no deberá de complacer a su espíritu desenterrar de su propio pasado el absurdo de un paraíso, de una tradición original? ¿Cuánto no deberá satisfacer a sus fines encontrar lo diferente de Europa, ya no en un mero propósito europeo, sino en lo mexicano, en un producto natural de su historia, en un sedimento de lo que ha sido originalmente? Todo eso que protestaba, ya no protestaría más; ya afirmaría. Todo eso que carecía de herencia, ya tendría un legado para contentar a su inconformidad. Sería posible un tradicionalismo mexicano, un americanismo antirromántico. Sería posible protestar contra la protesta, contra la *vanguardia* europea, y hacer americana la defensa de la tradición. Y ya tenemos aquí, en efecto, trasladada a América, animada por el

* *Revista de Revistas*, junio 12 de 1932, s/p. En la primera edición de *Poemas y ensayos*, este artículo apareció bajo el encabezado “clasicismo y romanticismo”. En la versión original del autor, lleva por título el que la precede. Asimismo, hemos corregido las repeticiones de párrafos que lo hacían confuso.

espíritu americano, la discusión entre clásicos y modernos. ¿Podemos esperar que sea posible esta contradicción: una escuela clásica americana?

No sólo en América, por desgracia para la originalidad americana, la disputa entre clásicos y modernos, entre nacionalistas y tradicionalistas, está lejos de terminar aún. Su aspecto ha cambiado, pero su fondo es el mismo. Los nacionalistas, por ejemplo, ya no se dan como antitradicionalistas; ya inventaron un nacionalismo clásico. Los modernistas, ¿no han recurrido a un modernismo ortodoxo? Pero estos absurdos en que sus doctrinas incurren, queriendo darse valor con los argumentos precisamente contrarios a sus razones, sólo demuestran su naturaleza sentimental o, mejor dicho, antirracional. El sentimiento no es enemigo de la razón; pero quien se opone a la razón lo hace con el sentimiento. El sentimiento de la disputa es lo que no ha cambiado a través del tiempo y de los continentes. Aun cuando no exista una escuela clásica, a no ser polémicamente, que justifique la oposición de la escuela romántica, el antagonismo de ésta no se mantiene menos despierto. Lo cual, acaso, nos ilustra sobre el sentido de la eterna disputa y nos la aclara mejor. Acaso la escuela romántica no ha tenido antagonistas nunca, sino ha sido sólo una necesidad de tenerlo, una rebeldía pura o, más bien, una especie de demagogía artística. Como es ardid del político crearse enemigos imaginarios contra los cuales puede mostrar una fuerza ficticia, acaso la escuela clásica ha sido una imagen demagógica de la literatura y del arte: acaso la escuela clásica no se ha empeñado nunca en dominar. ¿Pero qué es entonces el clasicismo de los tradicionalistas? Indudablemente que existe, puesto que combate, puesto que argumenta. ¿Pero quiénes son los clasicistas y qué sentimiento les corresponde? La actitud de los modernos también se semeja al ardid del político que antepone el valor de quien lo gobierna, el valor de lo que su servidumbre realiza, mostrando el dominio de su amo, si lo muestra, como efecto y no como causa de su adhesión con lo cual consigue, al fin ocultarlo. El culto de los clásicos sólo retarda el dominio y el premio de los modernos; debe, pues, anteponer el culto de la modernidad. Pero este mismo motivo informa a quien, sin ocultar al amo a quien sirve, hace depender la superioridad de éste de lo que no es, por lo contrario, sino la dependencia y la inferioridad del esclavo. A este sentimiento se asemeja el de esos otros modernos: los tradicionalistas. La escuela clásica no es también sino una imagen demagógica de ellos. Su ortodoxia es tan protestante, su tradicionalismo tan futurista, su clasicismo tan romántico, como el sentimiento de los primeros. La verdad es que el mismo sentimiento producen ambos en su mutua disputa. Exactamente, el romanticismo no es pro-

piedad de un solo antagonista, sino que es el antagonismo en sí, la disputa. Es por eso por lo que la discusión entre clásicos y modernos no desaparece: el reformismo de unos u otros sobreviene. Para que se establezca, no es necesario que estén presentes los dos bandos: cada uno es capaz, por sí solo, de imaginar demagógicamente la presencia del otro. Así ocurre que, donde no impera ninguna costumbre, nace de repente el movimiento reformador, bien predicando un abandono de la tradición, bien predicando una vuelta a la misma. El señor Ermilio Abreu Gómez, por ejemplo, en una revista de escasa circulación, reconoce a ciegas que en México no hay propiamente literatura de vanguardia; pero esta falsa conciencia no le impide predicar una reforma literaria antivanguardista. Si en realidad, no hubiera vanguardismo en México, ahora lo habría: el reformismo del señor Abreu Gómez lo personaliza. La doctrina de los tradicionalistas es sólo un vanguardismo que pretende adelantarse hacia atrás.

Lo que consiguen nuestros tradicionalistas es apenas revivir la *tradición* romántica de América. Su valimiento por lo que ha sido, acaba por ser un valimiento por lo que no es; su obediencia, una rebeldía; su tradición un futurismo; un preciosismo su naturalidad. El clasicismo no nace con sólo pretenderlo, con sólo definirlo como se quiere; el clasicismo que es una propiedad de la obra de arte y no un amaneramiento del público. El clasicismo es una literatura y un arte imprevistos. No es una tradición, sino la tradición en sí. Y no es tradición lo que su obra guarda del tiempo, sino lo que el tiempo guarda de ella. Por eso sucede que resulta clásico un artista romántico, un vanguardista, como Mallarmé, como Proust. Puede decirse que el artista clásico empieza por ser un vanguardista, empieza por definir. Luego difiere del vanguardismo también. ¿Qué se hizo en Baudelaire, por ejemplo, el romántico? ¿Qué en André Gide, el simbolista? Su diferencia acabó por hacerse banalidad. Al revés de los que pretenden hacer de su banalidad, su diferencia; de su vulgaridad, su distinción. Al revés de los que pretenden que su vanguardismo difiera o que los distinga su gerarismo tradicional o antitradicional. Al revés de los que pretenden que los distinga su hora o su lugar de nacimiento lo que comparten con cualquiera. Al revés de los que pretenden que los distinga América o México.

Éstos comienzan por pedir al arte que sea humano, universal; que no difiera. Humano, universal, es para ellos una repetición, no un crecimiento. Contra lo que difiere del hombre común es contra lo que su rencor se dirige. Quieren que el arte sea sensible a lo que sienten todos; que el artista no valga por él, sino por quienes no valen. Universalidad representa para ellos la suma de todo lo inferior,

de lo más bajo. No vacilan en dar a México, otros a América, como una forma de esta lamentable universalidad. Quien exprese a México, dicen, dará expresión a lo universal. Podría uno preguntarse por qué no también quien expresa a la República de Andorra. Julien Benda ya describió la voluntad de estos románticos, que consiste en pretender para lo temporal, la categoría de lo espiritual.

Conceptos del arte*

Aquel a quien parece que el arte suele carecer de contenido, piensa que es un deber del arte, tenerlo, para no encontrarse vacío: un contenido no artístico, naturalmente; pues si fuera artístico ¿cuál sería a su vez el contenido de lo artístico? Un contenido religioso, moral, social, histórico... Pero lo que cada quien concibe con eso, cada quien lo sabe. Es el arte quien lo ignorará siempre. Su más grande virtud es su indiferencia por su contenido. No en vano se dice el arte de. . .; por ejemplo, el arte de la equitación, el arte de enamorar. No hay actitud humana que no admita esta posesión, que no admita un mejoramiento. Arte es destreza, arte es excelencia, es la capacidad de hacer algo mejor que como otro lo hace. Por esta razón, también lo moral, también lo religioso, son materias del arte mientras hay quienes, es su dedicación a ello, cumplen su objeto mejor que como otros lo cumplen. Un artista religioso es aquel religioso que posee la mejor religión; es el mejor religioso. Un artista político es el mejor político, como un artista pintor es quien hace la mejor pintura. ¿Pero qué es ese artista que no es específicamente político o religioso, que no es sino artista? ¿Es que hay un arte del arte?

Es redundancia, en efecto, sólo es una expresión de segundo grado, como se dice en álgebra; esto es, masa abstracta y, por consecuencia, más general. ¿Qué es quien es a la vez el mejor político y el mejor religioso sino alguien mejor que el que es exclusivamente el mejor religioso o el mejor político? ¿Qué es ya sino el mejor de los mejores? Es sólo explicable que haya quienes se resistan a llamar artista, con esta intención, a un hombre. ¿Qué tan grandes tienen que ser para no verse disminuidos al hacerlo, para no encontrarse inferiores a quien ponen de esta manera por encima de ellos! Sólo el artista reconoce al artista; sólo el mejor reconoce al mejor. Es por eso que el arte, el verdadero, es según la expresión de Nietzsche, un arte para artistas. El *público* no lo disfrutará nunca.

**Excelsior*, 1a. Sección, julio 19 de 1932, pp. 5-6.

Aquellos, entre el público, que además de un alma pequeña, tienen el deseo de ocultarla, son los que luego dedican el arte al cumplimiento de una misión característica, que los libra de ser medios con la aplicación universal de su valor. Para ocultar su pequeñez, ocultan que el arte es un valor, una grandeza aplicable a todo, excepto a ellos mismos. Lo retiran de la vida, dentro de un recinto imaginario donde sólo cabe lo *artístico*, y si lo traen de nuevo a la vida, a la vida de que antes lo retiraron, de que antes sustrajeron todo valor, es para hecerlo *vital*, para desvalorizarlo, para darle un contenido no artístico: religioso, moral, etcétera. Para ellos, ya no es el político, ya no es el religioso, ya no es el hombre de la sociedad, ya no es el hombre de la vida, ya no son ellos, en quienes puede encontrarse al artista, al mejor, al grande. Esto equivaldría a no separar la vida del arte; obligar la vida a la grandeza, y a expulsar de ella, por lo contrario, lo miserable y lo mediocre. Para ellos, es el arte el que debe descender y empobrecerse; es el artista quien debe servir al político, al religioso, a la nación, a la vida; es el hombre mejor quien debe servir al hombre inferior; y es el hombre pequeño; son ellos quienes deben engrandecerse con la grandeza que no es suya. Según ellos, el arte es para ellos, para el público.

Óigaselos predicar un arte para el pueblo, un arte para el proletariado, un arte para todos, un arte humano. ¿Qué significa este deseo sino el de una grandeza para todos, una grandeza para los pequeños, una grandeza propia para cada cual, una grandeza de cualquier tamaño? Óigaselos decir: “La voz fuerte y la voz débil valen lo mismo en la escala de los tonos”; esto es: la estupidez vale lo mismo que la inteligencia; la nobleza lo mismo que la degeneración. Según ellos, para que la estupidez y la mediocridad asciendan al rango de lo artístico, de lo valioso, no es menester que dejen de ser la miseria que son, sino es menester, apenas, que se hagan morales, sociales, religiosas, revolucionarias. . . ¡o que se hagan viriles! ¿No llegan a atribuir valor a lo que no lo tiene, a cambio, sólo de que esa miseria tenga un sexo? Óigaselos decir: “una literatura que no es ejemplo de bien y de belleza, es literatura sin casta, literatura sin sexo”. ¿No llegan a pretender medir la obra de un hombre en función de su sexualidad? Así llagan también a pretender medirla en función de su nacionalidad. Vale la sexualidad, vale la nacionalidad, lo que el hombre que las posee. También son un arte cada una, y no es el arte el que es viril, nacional. Vergonzosa naturaleza de mujeres que estiman a un hombre por su sexo, antes que por su valor.

No en distinta baja incurren quienes estiman los actos de los hombres por el contenido antes que por la forma, por la naturaleza antes que por el arte; quienes expulsan al arte de la vida del hombre y dignifican aquello que no tiene

ninguna dignidad. No hay que considerar sino su doctrina sobre el Estado, sobre la nación, sobre la ciencia, sobre la historia, sobre la sociedad, sobre la escuela, para tener conciencia de la realidad a que destinan el arte y de la inferioridad en que conforman a la vida. Después de que expulsan de cada lugar todo arte, todo valor, lo mismo de la política que de la educación, aguardan, no obstante, la aparición de un arte ornamental que les reserve un orgullo en la literatura, en la pintura, en el teatro mexicano. ¿Cómo pretenden todavía que goce allí la ruina de lo que antes arrancaron toda posibilidad de gozo, toda posibilidad de mejoramiento? Pues esta pregunta no los confunde; pues ¿por qué ha de buscarse un gozo, un mejoramiento en el arte?, ¿por qué no ha de ser el arte, el sufrimiento?, ¿por qué no ha de ser el arte, la vida? Desde la miseria que hacen de la vida, exigen al artista que *sufra*, exigen al mejor que se empeore, exigen a la vida que fracase.

El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte propio para ellos, un arte *viril*, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre. El arte es acción y no espectáculo. La acción de cada quien es la que tiene que soportar este rigor, esta exigencia del arte que la obliga a que sea mejor, a engrandecerse. El arte es un rigor universal, un rigor de la especie. No se librá México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral que tratan de resistir a la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano, de un arte a la altura de su nulidad humana, de su pequeñez nacional. Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella.

La pintura superficial*

Durante mucho tiempo fue concebida la belleza como un ideal universal; esto es, que no es exclusivo del artista, sino también servidumbre del crítico y del público. Cuán confusa se volvió la función de la crítica, el sentimiento del espectador, cuando la belleza fue a refugiarse en la realidad y ya no en un ideal es lo que no voy a hacer observar a quien lo experimenta demasiado. Gracias a este nuevo principio, no importa qué realidad puede aspirar a que el arte la obedezca. La realidad social, la realidad mexicana, la realidad de la naturaleza, la realidad moderna, la sobrerealidad y cuántas otras, sustituyen a la belleza clásica que se nos ha hecho inasible. Estas nuevas diosas del arte difieren de la otra en que no son imaginarias, sino evidentes. No se hace sensible su dominio a través del espíritu o de cierto estado de gracia, sino a través de los sentidos y de los sentimientos, más próximos de nuestra emoción que los puros actos espirituales. Ideal es lo que nunca se alcanza, así lo concibe la fatiga de desear un más allá constantemente remoto. Es sólo explicable que ningún paraíso ilusorio retenga nuestro gusto, al disputárselo el contacto de paraísos más inmediatos, y que sean más deseados los gozos terrenos y seguros que los gozos celestes y aventurados. Pero si el dominio de un dios se disminuye con su proximidad, lo sabe la pasión cuando se apodera del objeto que desea. Sin embargo, no sufre nuestra inconstancia si hay otro objeto cuya novedad le restituya el deseo, si hay aspecto de la misma realidad que renueve nuestro sentimiento de ella. Es por esto por lo que el arte se ha convertido en abastecedor de realidades, como si realidad nos hubiera faltado de repente. Es el arte lo que nos ha faltado desde entonces. Incapaces de vaciar en sus obras las ideas y los sentimientos que alimentamos, al arte le pedimos ideas y sentimientos que suplan nuestra miseria interior. Y, abandonada nuestra propia realidad, a la obra de arte exigimos que nos traiga aquella otra de la cual podamos

*Leído en la apertura de la exposición de dibujos de Agustín Lazo, el 16 de marzo de 1932. *Examen*, agosto de 1932, pp. 11-14.

despojarla, para atribuirnosla aunque sea momentáneamente, aunque sea para abandonarla también en seguida.

Nuestra pregunta, como espectadores, delante de cada cuadro, debía ser ésta: ¿qué quiere el pintor de nosotros? La obra de arte es esencialmente una exigencia, no un regalo; aquella que da, se disipa. No hay obra de arte sin codicia. Pero nuestra más común actitud frente a la obra de arte consiste en pedirle nuestro gozo, en vez de entregárselo; la codicia, en vez de ser del arte, es nuestra. En las encrucijadas de la crítica nos escondemos para arrebatarnos a la obra de arte lo nuestro. Dibujos como los de Agustín Lazo, que decepcionan nuestro asalto, que nos dejan las manos vacías, no provocan nuestra admiración ni nuestra gratitud ciertamente. Su carga es ligera, para el peso que sueña tener nuestro botín. No hay necesidad de escudriñarlos para saberlo. Ningún misterio se trasluce a través de su apariencia; no tiene una fuente invisible y subterránea lo que muestran; ningún temblor se agita debajo de su tranquilidad. Es la suya una pintura estrictamente superficial, y sólo su superficie sigue apareciendo donde la rasgamos para averiguar lo que envuelve. Hay en ella hasta cierto temor de nuestra violencia, cierta acentuación de nuestra falta de contenido, cierto énfasis de su sinceridad. Podría decirse que se avergüenza de antemano del robo que sabe que le pretendemos hacer. Es la novedad, es la originalidad a lo que más le desconfió, y en lo que menos se apoya es en la realidad moderna, en la realidad mexicana, en la realidad social, en la sobrerrealidad, en todo esto que sabe que es de lo que más ansiosos estamos para suplantar nuestra propia realidad que ignora cómo disfrutarse, cómo sentirse. Por la misma razón no se definen sus dibujos, sino que mantienen su objeto como indeciso y como titubeante, para no dejar que hagamos nuestros y, por lo consiguiente, falsos, su carácter y su inclinación.

Estos dibujos, tan inciertamente dibujos como acuarelas, puesto que ni la línea ni el color se dan directamente en ellos, muy fácilmente predisponen en su contra. Su falta de espontaneidad es no sólo manifiesta, sino cínica y, no obstante, la reflexión que parece compensar esta falta es descuidada y libre, sin que le importe abandonarse y perderse, indiferente al destino que corren las imágenes que a ella encomiendan la justificación de su presencia. Apenas la reflexión inicia el cumplimiento de esta misión que recibe, de devolver su sentido a la imagen desprendida de su necesidad, inmediatamente vaga y la olvida, convirtiéndose errabunda y flotante, en una especie de fantasía de la razón. La divagación del sueño esconde una dirección fatal que es la que le da lo mismo su placer que su angustia; tiene su lógica; alimenta su enigma. Pero la divagación que aquí encontramos carece de dirección oculta, de misterio, de razón; aquí es la razón la que

divaga, es la razón la que sueña, y la razón no tiene otra razón a qué obedecer para explicarse; obedeciéndose a sí misma se da ya razón de sí. Esta divagación es la que produce esa imprecisión del objeto que da la idea de que el pintor abandona sus dibujos apenas los compromete, los cuales son como el testimonio de su fuga. Tal parece que hubieran aceptado su vacilación como su más recto destino, y que la duda de que nacen no fuera diferente de la forma decisiva de su resolución. Tal parece que lo que su imaginación y lo que su mismo oficio deciden es conservarse fríamente. Y este partido que toman, que no es al fin ningún partido, no confirma, ni auxilia, ni resiste tampoco a nuestro interés. Apenas penetramos en ellos, la falta de calor de su acogida nos deja en libertad de retirarnos. Eluden sobre todo compromisos de verlos. No es extraño que su presencia nada efusiva nos enfríe y nos haga, como ellos son, indiferentes.

¿A qué se debe que su estilo nos recuerde por igual retablos mexicanos, que grabados de principios del siglo XIX, que ciertos dibujos de Picasso, que ciertos cuadros de Chirico? Es por no sorprendernos desde luego con un aspecto original por su novedad les daría; por mostrarse inmediatamente familiares; por evitar lo pintoresco y exótico. Digo que a lo que más desconfía este pintor es a la originalidad, a la excentricidad. Tampoco ninguna de sus figuras aparece en la atmósfera donde viviría naturalmente; en el mundo que le sería propio; en la hora que le sería oportuna. Está desconfiado de que esa atmósfera, ese mundo, esa hora, disientan sensiblemente del espacio y del tiempo que serían comunes lo mismo a la pintura que a quien la mira. Está desconfiado aún de que la materia en que sus imágenes se vierten las distinga de un modo especial, las obligue a resaltar impudicamente, haciéndose ostensible cierto contraste entre lo que son y lo que aparentan. Es por eso que no trata de que sean más de lo que es su pura apariencia, y que asunto, materia, dibujo y color, no constituyen más que una sola superficie continua en la que cada trazo, cada línea, cada elemento es como un hilo inseparable de su trama.

Una pintura profunda es una pintura en la que no hay una continuidad ideal; es una pintura esencialmente discontinua. Quiero decir que cada contorno no se sigue en el mismo plano, sino que es como el tajo de varias capas geológicas sobrepuestas; quiero decir que el color no es resumen de la unidad de los cuerpos, sino el análisis de sus diferencias más recónditas. El de la naturaleza es un espectáculo profundo, discontinuo; no hay ninguna hilación entre sus detalles, ninguna composición entre sus partes. En un árbol cada rama es resultado de un sin número de accidentes imperdonables de luz, de viento, de calor, de humedad, que han hecho variar irregularmente sus dimensiones, su color y su peso; el

desarrollo del árbol no está recogido por una simple ley que domina armoniosamente sus medidas, sino por una suma imprevista de influencias; seguir un contorno *real* del árbol es trazar una línea caprichosa sin sucesión, sin historia, que no describe su verdadero carácter, que no produce su auténtica figura, que no revela su individual destino. No es el objeto presente a nuestra conciencia el que en ese contorno se expresa, sino una cantidad innumerable de otros invisibles personajes de verdaderos duendes, como tal frecuencia olvidada de la lluvia, tal hora excesivamente calurosa, tal influencia horizontal del crepúsculo; eso es lo que allí se representa y lo que allí no se distingue, sin embargo. La superficie con ese contorno se limita, no es plásticamente una superficie, sino como el entrelazamiento de diferentes espesores que, disputándose un nivel común, permanecen, no obstante, ininteligibles, distantes y sumergidos.

La pintura realista se goza en esta oscuridad, en esta falta de sentido que resulta de suponer contornos y superficies reales. Y bien, hace su objeto de la obscura profundidad, del tenebroso misterio que produce la discontinuidad de sus creaciones, o bien, falsifica su contenido pretendiendo que pinta lo que ve y que lo que ve existe como lo pinta. El primer extremo se resuelve en la pintura sobrerrealista; el segundo, en la pintura naturalista, fotográfica. No soy el primero en aproximar la pintura sobrerrealista del naturalismo de la fotografía; los mismos sobrerrealistas lo han hecho. André Breton encuentra en una fotografía el mismo sentimiento del misterio que pide a los pintores de su escuela. En su galería de pintores sobrerrealistas, aparece Man Ray, un fotógrafo. Las dos escuelas se asemejan, además en su predilección por el paisaje. La profundidad de esta pintura lo mismo permite a la fantasía sacar de sus sombras, de su desorden, de su incongruencia, una forma que la memoria identifica, que una visión cuya extrañeza nos sobrecoge; lo mismo permite a nuestra conciencia sentirse en un mundo familiar y propio que en clima desconocido y extraterreno. De cualquier modo hay una realidad allí que ocupa el vacío del instante, que son incapaces de llenar nuestro fervor y nuestro entendimiento. Nuestros ojos, la ven, nuestro tacto la toca, sus cualidades sensibles nos conmueven; no importa que más allá se agote el sentimiento de esta realidad que nos impresiona, aunque no más que el tiempo que dura en interponer la diferencia de su cuerpo entre la nada que fuimos y la nada que volvemos a ser.

Una pintura superficial es la que imagina una continuidad ideal al tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas; es la que no pide a las cosas el sentimiento de su existencia, sino a la conciencia de ellas; es la que extrae de los diferentes espesores del mundo la apariencia en la que rinden su sentido. Esta

apariciencia es una idea, una imaginación, un artificio; es una apariciencia que no es una realidad. La realidad es el desorden, la profundidad, la naturaleza, la sobrerrealidad. Esta apariciencia es un ideal, una razón, tan distante de lo que vemos y tocamos, como constante en los accidentes y deferencias de eso mismo; tan obediente al fervor y al entendimiento del artista, como a los del espectador de su obra. Lo que esta pintura da a quien llega a mirarla, no es ese gozo, ni esa justificación de nuestra idolatría que estamos dispuestos a arrebatar a la obra de arte; es una solicitud de nuestra propia fe, de nuestra propia inteligencia. No nos trae un regalo, sino una exigencia. Es ella la que nos pide el contenido de su apariciencia, de las imágenes que no traen a nosotros una vida, una realidad con la que hemos de revestir y falsificar la nuestra; puesto que es nuestra vida; nuestra atención, nuestra sensibilidad, nuestro sentimiento lo que revivifica sus formas y sus colores. Se entrega a ser estimada en lo que sentimos verdaderamente y sin violencia, y no en la falsa emoción que puede representar y seguir.

Es por obedecer a la exigencia con que la pintura y la persona de Agustín Lazo me obliga a hacerme deudor de la vuestra, por lo que me siento obligado al mismo tiempo a explicar que sin ninguna violencia lo consiguen. No traen estos dibujos un mensaje, como se acostumbra decir, que me impusiera la condición de interpretar. Ni un enigma, que me impusiera la obligación de penetrar. Si hay una profundidad en ellos, ya salió a su superficie lo que esa profundidad contenía. Que esto no es suficiente para nuestro deseo, que esto apenas puede justificarse como la promesa de otro gozo mejor...

Señoras y señores:

Stendhal, este finísimo espíritu, que mereció ser acusado de superficial, dio esta definición de belleza que, a pesar de su superficialidad nunca se profundiza demasiado: “la belleza es una promesa de dicha”.

L'URSS sans passion de Marc Chadourne*

No hay libros que menos confianza inspiren que los libros de viajes; ningún rigor histórico les resiste; ningún drama, ningún personaje los acapara; sino el capricho. Describen sucesos, describen paisajes; pero su descripción no tiene por objeto la creación de una imagen; pues como es la imagen de donde parten, es también generalmente, adonde no se dirigen. El lector no recibe sino los fragmentos de ella, los restos; no los elementos que la reconstituyen en su fantasía. Y la imagen que fabrica el lector difiere tanto de la del viajero, como sólo habrá de diferir de la verdad, autorizada por la discordancia entre los datos y su producto. Pero si hay el viajero cuyo propósito literario consiste en *dar* datos, hay también, sin embargo, el viajero cuyo propósito sólo consiste en recibirlos. Éste se crea una situación de lector, como si su viaje fuera una lectura que hace y que comenta. Su fantasía no se ejerce sino sobre el comentario, y sobre la historia, sólo la necesidad y el azar. De este modo, la fantasía es una crítica de la realidad, y no la falsificación ni el compromiso.

Esto logra Marc Chadourne en su libro de viajes sobre Rusia: que la experiencia no sea el fin, sino la fuente del pensamiento y de la sensación, No es oculto que André Gide es el guía psicológico de este viajero sin entusiasmo, de este viajero sin satisfacción. ¿A qué se aplicará su fantasía en un país que la proscribire de quien lo mira, y donde los hechos y las cosas, todos obedecen a un plan? Se aplicará a medir sus resistencias, y a preparar su evasión de la cárcel donde la respiración, opresa y “racionada”, sólo sueña en volver a encontrarse una respiración libre y natural.

En Rusia el hecho manda, la dirección sujeta. Quien allí se aventura, ¿se aventura en realidad? He aquí un país donde el viajero, de viajar desconfía y pierde el sentido y la conciencia. He aquí un país donde el rigor se aplica a destruir al rigor, digo, al rigor de la aventura y del azar. ¿Qué cosa tan extraña, con efecto,

* *Examen*, agosto de 1932, pp. 21-22.

es esto: el rigor de la comodidad? Este monstruo allí domina, exacerbado y con furia, aunque de extraña especie. *La Rusia sin pasión* no sólo domina al sentimiento, a la actitud del observador, sino también al objeto, al paisaje, que más parece mirar al viajero que ser mirado por él. El rigor de la pasión ensimisma. Pero no es Rusia un ser ensimismado que, por esto mismo, sorprenda y se deje sorprender. El rigor de este país no es la pasión, sino el plan.

No esperemos que este observador insobornable se incline a demostrar deliberadamente su fracaso. En el libro de Chadourne, lo contrario, al triunfo del plan asistimos a la soberbia de la máquina; su progreso es magnífico e ilimitado su futuro; las estadísticas lo prueban; el espectáculo lo confirma; los testimonios desvanecen toda duda. ¿Cuál es el triunfo? Una cifra, un número que no admite siquiera la imperfección de una significación cabalística. ¿Puede el viajero, acaso, prestarse a que la habiten. . .

les songes vains, les anges curieux?

El triunfo que el viajero atestigua es el triunfo que el comunismo pretende. La Rusia sin pasión es la Rusia sin imperfección.

No podrá señalarse una excepción a este sacrificio de la fantasía, en la mención, muchas veces irónica, de esos residuos del pasado; esos mendigos, esos obreros hambrientos y esclavos, esos criminales que reinciden, esos traidores, esos creyentes que no abandonan su fe, esos seres descontentos que no se atreven a manifestar su protesta. La ironía es contra la censura rusa que se encapricha en ocultarlos; pues ni el plan ni quien contemple desinteresadamente sus efectos llegan a apiadarse de esa imperfección humana. Si es señalada, es el nuevo orden social, es el plan quien se beneficia. Sólo más efectivo y más victorioso lo muestra todo eso que hay vencido y oprimido por él. Esas ruinas no presentan la vacilación, sino la certeza de su triunfo. Y las rutinas también desaparecen de este país que aspira a sustituir la historia con la voluntad.

Mais dans l'arbre de la science, le serpent était caché, dice Chadourne. ¿De quién es la voluntad que se ejerce? ¿De qué grandeza humana es expresión esa voluntad que no se distingue del cálculo? ¿A qué grandeza humana sirve quien la obedece y quien se sacrifica? ¿Qué sentimiento de salvación, qué recompensa moral espera a quien se pierde porque ella se salve, a quien se disminuye porque ella se aumente? Estas preguntas, no llega a formularlas Chadourne, que podrían ser *su fantasía*. Pero la presencia de ellas, no obstante, convierte este libro de viajes en un libro dramático. Un drama es el que describe, del cual no escapan

ni los hechos que lo ignoran, y que describen, a quien viaja y contempla *sans passion*, el misterio del ingobernable destino, de la ciega aventura en que desaparecen. Esas preguntas demoníacas, no las escucha el plan ruso y no las pronuncia Chadourne; pero, por esta razón, se filtran en el plan, lo invaden y, como no se deja interrogar por ellas, desde él interrogan, convirtiendo la violencia de su fanática certidumbre en una duda exasperada, tanto más trágica cuanto que no se conoce.

Dans l'arbre de la science, le serpent était caché. No sin malicia, puede mirarse que también en la mirada y en la narración de este viajero imparcial. Pero ¿cuánto más no debe agradecerse a un juicio que, convirtiéndose en drama, en conflicto, en aventura, no se inclina, no se decide?

Fuera de Rusia, donde ya ninguna violencia exterior le resiste, recobra Chadourne la atmósfera de París, la terraza de un café. Su respiración ya no tiene trabas ni medida: se ignora. ¿Por quién brinda?

“—Por la libertad.”

¡Oh, libertad, a quien sólo hace sensible la tiranía!

Música inmoral*

Para la música mexicana ha sido una exigencia todavía más imperiosa y más tiránica la existencia nacionalista que ha esclavizado a nuestras otras artes. Más recursos ha tenido para ello donde una gran abundancia de obras artísticas populares orilla al gusto individual y responsable a ser suplantado por un gusto vulgar y ligero; más recursos ha tenido para halagar a la pereza del espíritu, dándole como su propio ejercicio precisamente el fraude que lo hace innecesario. No al arte popular, sino al contenido del arte, a los sentimientos populares, es a lo que enaltece y dignifica, proponiendo al arte como principio esencial de su ejercicio la realización de ese enaltecimiento, con lo cual le da no más que el recurso fraudulento de compensar su falta de sentimientos dignos por un culto a los objetos del sentimiento, reemplazando, al fin, los sentimientos difíciles y verdaderos por los inmediatos y fingidos. No es dudosa la naturaleza romántica de este principio; la denuncia el hecho de que en él lo estético deja su lugar a lo moral. Pues este principio hace consistir el valor del arte en su moralidad.

Es una moralidad la dignificación de lo popular y el enaltecimiento de lo mexicano, como es una moralidad el enaltecimiento de lo europeo, de lo civilizado, en nuestra ociosa música académica. Es una moralidad el enaltecimiento de cualquier contenido del arte bien sea su naturaleza exótica, bien sea familiar, bien sea tradicional o bien sea revolucionaria. Nuestros músicos, revolucionarios y académicos, han preferido ser moralistas a ser músicos. En un lugar donde la música falta, han creído servirle haciendo que ella sirva a lo que la recomienda, y sólo han encontrado que la recomienda su moralidad.

No ha cumplido menos con este propósito moral la nueva música artística, ésa cuyo énfasis, cuya moralidad consiste en recomendar el papel artístico del arte, musical de la música, como si el arte y la música pudieran serles ajenos alguna vez. El énfasis del arte ha sido la más dudosa justificación de la música

* *Examen*, septiembre de 1932, pp. 22-24.

avanzada; pues no es su principio menos romántico y moralista que el que se funda en cualquier otra moralidad, en cualquier otro énfasis. Es por eso que no se contradice una música mexicanista y avanzada al mismo tiempo, simultáneamente nacional y pura. El disgusto popular (puede decirse nacional también) por la música avanzada, es el disgusto por el énfasis exclusivo de esta música, por su contenido unilateral y tendencioso; pero él representa otro énfasis, otra pasión. De acuerdo con la ideología marxista, que es una mecánica elemental de las pasiones, ese disgusto popular conviene perfectamente a un sentimiento de clase, y no conviene menos a un sentimiento idéntico la música que lo provoca. En esto encuentran su semejanza ambos sentimientos: en que cada uno es una particularidad, una pasión de clase. Y en eso mismo encuentran su reconciliación y su oportunidad de ser halagados por un mismo arte, ya que la música puede dar satisfacción por igual al sentimiento vulgar de distinguir lo vulgar, que el sentimiento no menos vulgar de distinguir la distinción, lo artístico. Una misma vulgaridad y una misma moralidad los aproxima; el precio que dan a la distinción, el énfasis que el arte procura a su particularidad, y la utilidad moral, dignificadora, en que hacen consistir la virtud exclusiva del arte.

Me importa hacer estas observaciones, para mostrar la decepción de quienes buscan en el énfasis de lo mexicano una música que difiera esencialmente de la música europea antigua o moderna: sólo insisten en ella, sólo la repiten. Pues no es al contenido a lo que debe una música su diferencia de otra, su novedad; es a la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal. Y la forma aparece donde la moralidad no llega, donde lo mexicano acaba o cualquier otra dignificante distinción.

Y me importa hacer esas observaciones, para mostrar el valor del accidente a que esta nota principalmente se refiere: el hallazgo de una música mexicana inmoral, de una música que prescinde de las dignidades morales de la música y que, desinteresándose de todo fondo, de toda profundidad, se dedica a sentirse como conciencia individual y libre en vez de como el objeto digno de tener conciencia de él. Una música desnuda, que casi podría llamarse indecente desde el punto de vista de nuestra música moral, es el *Cuarteto para cuerda número 5*, de Higinio Ruvalcaba, ejecutado por el Cuarteto Clásico Nacional el miércoles 20 de julio.

La sorpresa del hallazgo no me dejó examinar mi gusto en su raíz, sobre el hecho. Aun así, no creo que deba esperar a una segunda audición para conocer sus razones. Acaso es necesaria para precisar su sentimiento, corregir su entusiasmo y advertir sus flaquezas. Pero no creo ya que pierda esa conciencia que

tuvo de su descubrimiento y de su libertad, después de la titubeante confusión de la música, que mereció el respeto del público, en el instante en que la música se volvió cínica y se explicó, precisamente cuando el público ya no la soportó más y ya no obtuvo las manifestaciones de su enfado y de su burla.

Este joven músico ha tenido el valor de hacer una música con su indecisión en vez de hacerla con sus ideas; una música que piensa, en vez de una música pensada. Sólo es cierta la impresión de que carece de firmeza y de carácter, y de que una vacilación de su espíritu lo mismo lo expone a desvirtuar el sentido de la música nueva europea que a ignorar el de la música mexicana, sin hacer una y otra cosa con una idea positiva y original que lo excuse de su ligereza respecto de lo extranjero y de su indiferencia respecto de lo nacional. Es cierto que no dice nada de música. Y quienes piden a la música eso que debe tener para darlo a quienes no lo tienen y lo piden, encuentran que esta música de un principiante no tiene más contenido que los efectos accidentales y aislados que exclusivamente se dedica a obtener.

Para satisfacción del público, allí están los efectos, es cierto, que podrán ser su énfasis y su moralidad. ¿Pero por qué no ha de preferirse atender al vacío que los busca y los precede, y que los sucede también al no ser disminuido por ellos, y en el cual se producen, exactamente, como lo que se oye, y no como lo que se dice? Son incapaces estos efectos aislados, en todo lo largo de la obra, de explicar con ello su unidad, de hilar un discurso y aun de justificar su presencia. La obra parece, por lo mismo, desbaratada y desunida. No se manifiesta su secreta y amenazada unidad, puesto que más la oculta eso mismo que la constituye: esa espera sin descanso y sin satisfacción, ese vacío en que se dan como relieves (como efectos) los engaños de la atención constantemente decepcionada. Pero el público no prefiere la atención a sus frutos. ¿Cómo dejaría de ser posible que la atención del público se encontrara satisfecha con los efectos y no con la atención de la música? Lo que la música oye y no los oídos de la música es lo que al público interesa. Y esta música sólo pretende ser toda oídos, toda conciencia; quizá sin la conciencia de pretenderlo.

Pero tolerable parece que el contenido de la música suela ser lo oído del músico. Es lo que no parece que debe admirarse y aplaudirse; es lo que no parece moral ni humano. ¿Qué tienen que ver con todos, los oídos en uno? ¿Es que puede alguien oír con los oídos de otro?; éstas son las preguntas que el público al músico reserva. Y seguramente que no puede oír con sus oídos; cada quien tiene que oír con los suyos. ¿Pero qué otra cosa pretende el músico cuando no da lo que oye para que sea la audición de nadie, sino la suya propia? No pretende otra cosa

que ésta: que los mejores oídos son los que oyen mejor; no los que oyen lo mejor con el fin de comunicarlo a quienes no tuvieron el privilegio de oírlo originalmente. Ninguna dignidad, ningún valor imparte a la realidad oída; ninguna unidad, ninguna significación real. La única conciencia de valor que estima es la que en los oídos y en el acto de oír encuentra la significación, la unidad y la dignidad únicas de cualquiera realidad musical que sea. Es a un acto del hombre y no a una realidad exterior a él y en la que no se compromete, a lo único que aventura y arriesga en el sentimiento de su dignidad y su valor humanos. De este modo, no sólo a la música hace correr el riesgo de la música, sino lo hace correr al hombre mismo, causando la ruina de esos valores del énfasis, de esas dignidades morales, con los que el hombre y la música ocultan su frecuente miseria.

La política de la moral*

En sus números de agosto y septiembre últimos publicó *Examen* dos fragmentos de la novela *Cariátide*, de Rubén Salazar. La novela se desarrolla en un medio comunista y sus personajes pertenecen al pueblo, por sus costumbres y por su lenguaje, aunque están contaminados de un ansia oscura e imperfecta de mejoramiento social, que se representa en sus confusos ideales revolucionarios; que se traduce en su acción azarosa y malograda, y que, en la ocasión de expresarse, no lo hace con teorías económicas, ni conceptos filosóficos, ni en una forma poética, ni en un delirio místico, sino en palabras vulgares y violentas, violentas porque la imprecisión de su significado no las concreta directamente al proceso continuo y temperado del pensamiento, sino al imperio y a la cercanía accidental del sentimiento y de la sensación, y no al objeto impersonal y distante, sino al sujeto, que se convierte en ellas, él mismo, en la miserable finalidad de sí. El autor respeta a sus personajes la miseria de su lenguaje, igual que sus otras miserias, y no les da, como Garcilaso a los poéticos pastores de sus églogas, ni un lenguaje culto ni refinadas maneras. De este modo se complica, es cierto, al describir los sentimientos en la misma materia en bruto de su origen, en donde tales sentimientos se oscurecen naturalmente, se desconocen a sí mismos y se son constantemente infieles. Pero acaso esta dificultad es lo que justifica al autor que prefiera, para su observación y para su fantasía un objeto que se le presenta virgen, por decirlo así, y que le da la oportunidad de medir hasta dónde puede cultivarlo su pensamiento, si bien no lo aparta del riesgo de mostrarle hasta dónde es inexpugnable su original barbarie. Como se ve, no oculto ni la justificación ni los peligros de este procedimiento literario; peligros, claro está, exclusivamente artísticos, es decir, propios del artista y no de las almas banales.

Pero la publicación de esta novela, con tal libertad de lenguaje en sus páginas, motivó que el periódico *Excelsior*, en su edición del 19 de octubre, delatara a

* *Examen*, noviembre 20 de 1932, pp. 3-4.

Examen ante las autoridades como culpable de ofensas a la moral. Inmediatamente se unieron a *Excelsior* en su edificante empresa de delación y de escándalo, otros periódicos.

Debo advertir, aunque sea ocioso para nuestros lectores, que *Examen* es una revista que sólo circula entre un reducido grupo de personas inteligentes; cuya misma forma impresa no es la más adecuada para atraerle otra clase de lectores; que la novela publicada no pertenece a una clase literaria diferente a la que llena sus páginas, esto es, la más seria y la más impopular, y que, por consecuencia, nunca se pretendió que esta novela llamara la atención del vulgo. Por la misma razón tampoco se pensaba que *Examen* llegaría a manos de ciertos periodistas; pero en el mundo sucede lo más inconcebible y, así, pues, no diré que un periodista de éstos la leyó; pero se dio cuenta de la libertad de lenguaje en que solía incurrir, y entonces, ya se sabe, se ofendió su “moral” y, como muchas personas “morales” acostumbran, la delató a la policía, con la envidia y con el aplauso de sus otros compañeros del mismo nivel intelectual.

No creo que haya nada sorprendente en esta acción periodística. No puede exigirse al periodista que respete lo que no está acostumbrado a encontrar en su periódico; una literatura desinteresada. Pero no creo que debe merecer la indiferencia de los espíritus más nobles que este vulgar escándalo, propio de la incultura de quienes se ganan la vida con ella, haya podido tener relaciones políticas.

Ésta no es una impresión cualquiera; son pocos, son los perspicaces los que han advertido la política. Ignoremos nosotros su origen, su dirección y no toquemos su fondo; pero, a pesar de que se diga que la política no debe reparar en medios, veamos lo que significa que una libertad artística de la índole de la que se trata, por mucho que ofenda a la “moral” y por particulares que sean las circunstancias que ocurren, pueda perjudicar a la autoridad que la tolera, pueda beneficiar a la autoridad que la persigue. Esto quiere decir que la mojigatería, la incultura y el más mediocre periodismo han ascendido a la categoría de influencias políticas, y que hay políticos que no vacilan en servirse de ellas. Esto significa, indudablemente, que no es muy abundante la fuerza política real de quienes se encuentran en la necesidad de recurrir a semejantes armas. ¿Pero acaso no significa también que, descendiendo del nivel superior en que se ejerce, aparece una debilidad, una degeneración de la fuerza política? Veamos si no ha de ser motivo de inquietud la identificación en esa conciencia “moral” que no tolera al arte su libertad de pensamiento, de la misma conciencia “reaccionaria” que no tolera al espíritu ninguna originalidad en ningún orden y que, apenas descubre

que es disfrutada, extiende una inofensiva, pero ruidosa alarma entre su multitud de insensatos y de retrasados de espíritu. Y veamos si no ha de ser motivo de inquietud, para quienquiera que se estime, que esta alarma no sea inofensiva, que tenga efectos políticos y puede confundir y debilitar a las almas originales y libres, hasta el grado de embarazar la originalidad y la libertad que son su privilegio.

Ahora es una libertad artística privadamente disfrutada la que da oportunidad al vulgo para escandalizarse, y para que se exija en nombre de su pánico inconsciente (ésta es su “moral”: la cobardía) la persecución de quienes no comparten ni su mediocridad ni sus fetiches. En nombre de la misma cobardía se podrá exigir más tarde el enjuiciamiento de cualquiera libertad política, de cualquiera creación revolucionaria. . . ¿Más tarde? No cerremos los ojos al trabajo oscuro y constante de la “moral” anónima: a “los rumores”, a “la alarma”, a “la desconfianza”, al “malestar” públicos, y a “las depresiones psicológicas del mercado”, a “las bajas psicológicas de la moneda”, que, cada día más sensiblemente, desde hace tiempo han adquirido (en manos de políticos, no vamos a ignorarlo) una mayor conciencia de su fuerza, una mayor audacia, una mayor tiranía sobre la voluntad original y libre que fue la obra del poder político revolucionario.

La consignación de *Examen**

COMENTARIOS BREVES

La consignación de *Examen*, decidida ya, según noticias de los diarios, no es un negocio que afecte tan sólo a su director y sus colaboradores. La resolución judicial alcanzará, una vez dictada, a todos los escritores, a todos los periódicos y aun a los medios plásticos de la expresión. No se tratará ya de uno de nosotros, querido u odiado, según a la luz que se le considere, sino de la expresión. Hay en ello, por tanto, un interés que rebasa al individuo y a la clase para convertirse en un interés nacional.

Examen es un periódico cuya periodicidad está vinculada a la pobreza de sus colaboradores habituales. Tira hasta 1000 ejemplares. No se vocea ni se vende en las calles. La compran en las librerías trescientos heterodoxos, superrealistas o vanguardistas, unos, y otros que nada más han estado en París. Así, pues, la consignación de *Examen* no significaría mucho para el mundo intelectual mexicano, si no se condenara en la efígie de *Examen* a la libertad de expresión.

Por arriba de *Examen*, en las librerías, se venden las obras de centenares de escritores —famosos e ignorados y entre los ignorados muchísimos famosos— que usaron el mismo o peor lenguaje que Salazar Mallén en *Cariátide*. La justicia, que sólo es tal en la medida que se aplica a todos, ¿no va a impedir la venta de esas obras?

Tenemos una fe ciega en que, por fortuna para la cultura de México, no la impedirá. ¿Pero entonces por qué se podría condenar a *Examen*?

Alguien apronta en respuesta este distingio: “Porque *Examen* no es un libro, sino una revista”.

Bien. *Examen* es una revista, pero *Cariátide* no es una revista. Tampoco lo es el fragmento de *El sueño de México* que publicó *Examen* en su número primero bajo el título de “Psicoanálisis del Mexicano”. *Cariátide* y *El sueño de México*,

* *Examen*, noviembre 20 de 1932, pp. 24-26.

aunque no han tomado aún la forma material del libro, son ya lo que universalmente se considera como un libro. El hecho de que estén inéditos en gran parte, no puede modificar en nada su carácter.

Pero es más: la ley no se refiere en particular a libros, revistas, fotografías, esculturas, etcétera, sino en general a toda clase de manifestación ofensiva. Para la ley, una ofensa a la moral no es mayor porque aparezca en un cartel de teatro o en una servilleta de restorán.

Por arriba de *Examen*, en las aulas, el profesor de literatura española lee el *Libro de buen amor* o *La Celestina*, y el de literatura general *Las nubes*, de Aristófanes o los cuentos de Boccaccio... o si se quieren ejemplos de “revistas”, las cartas de Aretino, punto de partida, según los historiadores, de los pasquines renacentistas y del moderno chantaje periodístico.

¿Qué será preciso, después de la condenación de *Examen*, leer versiones “expurgadas”, como en los colegios jesuitas de México durante la Colonia?

No, porque el tiempo ha andado mucho desde entonces y la Procuraduría del Distrito Federal no puede retroceder a las épocas del Santo Oficio.

¿Pero entonces por qué se podría condenar a *Examen*?

Antes que *Examen*, otras revistas literarias, como *México Moderno*, *Contemporáneos* y *Barandal* (la última dirigida por Rafael López hijo), publicaron trabajos en que el autor recurría a palabras o giros “inconvenientes”. ¿Quién no recuerda también los manifiestos estridentistas, verdaderos periódicos murales que Maples Arce hacía fijar en las esquinas? Por otra parte, tampoco es Salazar Mallén el primer escritor de categoría que reproduce abiertamente esa clase de palabras. Ahí están Julio Torri, el propio Maples Arce, Renato Leduc y aun Ermilio Abreu Gómez.

Sin embargo, la justicia nunca los persiguió. ¿Por qué? ¿Tan sólo porque no convino así a una empresa periodística?

Por debajo de *Examen*, en pleno corazón de la ciudad, circula profusamente la más asquerosa pornografía. Muchachos de 12 años, provincianos ingenuos y capitalinos se recrean a sus anchas con dibujos y chascarrillos donde se exhibe la más descarnada perversión sexual. Estos pasquines se los ofrecen a usted en boquerías y peluquerías y se los meten por las narices los papeleros, aun en presencia de las señoras, cada vez que se detiene el tren o el camión.

¿Por qué nunca los ha perseguido la justicia? ¿Tan sólo porque no ha habido quien los denuncie?

No se ignore por qué *Excelsior* puso tanto interés en acusar de indecente a una revista como *Examen*, extendiendo su acusación, fuera del autor de

Cariátide, a todos los redactores de la revista, con tal empeño que no perdonó a Julien Benda, el conocidísimo filósofo francés, la posibilidad de no haber tenido nada que ver con la supuesta indecencia, por lo que lo declaró pseudónimo de Jorge Cuesta.**

Cualquiera puede encontrar en *Excelsior*, ya no un complaciente silencio sobre las inmoralidades comerciales que todo el mundo conoce, sino hasta el anuncio de publicaciones pornográficas o que como tal se insinúan para atraer la atención de vulgares compradores (así algún álbum de belleza), para no mencionar otros anuncios como, por ejemplo, los de médicos y medicinas rejuvenecedoras. Toda esta propaganda deshonestas, se dirá, es pagada. ¡Tanto más deshonestas entonces!

Con este ejemplo a la vista, pregúntese cada quien qué clase de negocio podía ser para *Excelsior* su extenso ataque a una obra de cultura, a la que encontraba oportunidad de llamar de indecencia. Este ataque tiene, en efecto, todos los caracteres de un comercio; del mismo comercio que todo el periódico se dedica legítimamente a realizar.

El comercio de *Excelsior*, en cuanto a su contenido moral, consiste en dos cosas: 1ª, halagar a quienes le dan dinero por leer el periódico, y 2ª, halagar a quienes le dan dinero por otro concepto: los anunciantes, por ejemplo. El modo de halagar a unos y otros suele consistir en vituperar al objeto de su resentimiento. Así, pues, *Excelsior* encuentra un negocio en atacar al gobierno o a ciertas expresiones del gobierno, de este modo halagando a los ofendidos o a los que se creen ofendidos por el gobierno.

Y en esta ocasión aprovechó la coincidencia de que eran empleados de la Secretaría de Educación algunos de los redactores de *Examen*. He aquí una productiva circunstancia que no desperdició su “moral” espíritu mercantil

** Julien Benda no sólo es un autor de libros famosos, como *La traición de los clérigos*, cuya resonancia mundial no dejó de tener eco en ninguno de los periódicos universales, atentos a las manifestaciones de la cultura. Es también un colaborador constante de las mejores revistas europeas. Sus polémicas lo mantienen en el primer plano de la publicidad periodística francesa.

La Nouvelle Revue Française y *Les Nouvelles Littéraires* para mencionar las publicaciones que circulan corrientemente en México, la primera, mensual, y la segunda, semanaria, sólo por excepción dejan de publicar sus ensayos, sus notas, y puede decirse que cuando no publican sus escritos, invariablemente contienen notas y menciones sobre su tenaz actividad filosófica y literaria. Sus libros son raros en las librerías de México, pero las revistas aludidas llegan periódicamente a la Agencia Misrachi, avenida Juarez número 10, en donde puede comprarlas don José Elguero y cualquier otra persona que comparta su desconfianza.

para vituperar, en la obra privada y desinteresada de unos literatos, la manera “Cómo educan nuestros educadores”. ¡El licenciado Narciso Bassols, obsceno! ¡El ministro de Educación Pública! He aquí una imagen a la que no le faltarían compradores.

Por otra parte, pregúntese cada quien si una empresa periodística como *Excélsior* puede gastar lo que paga de salarios y de papel (¡tan caro!) en negocios improductivos. Su “moral” tiene que llenar este requisito: producir utilidades. Es la moral capitalista, a la que muchos dan el discreto nombre de economía. Mas no es lo mismo por fortuna, que “la moral pública”, y así suele ser, por desgracia, “la economía política”.

Examen, por lo contrario, no es una fuente de utilidades, sino significa un doble sacrificio para sus redactores: su esfuerzo y el dinero con que algunos de ellos pagan su impresión, dinero de su propio bolsillo. Echándose encima de *Examen*, no perjudica *Excélsior* a ningún negocio.

Obsérvese, pues, lo que significaría que las autoridades judiciales se convirtieran en servidores de esta “moral pública” y satisficieran, persiguiendo una obra de cultura, condenando su libertad de expresión, a los que la persecución de ella no esperan sino mayores utilidades pecuniarias y no ningún progreso de la cultura pública ni ningún beneficio de las obras espirituales del país.

El arte y la decencia del periodista Elguero*

La denuncia pública que ha hecho el periódico *Excelsior* de la revista *Examen*, acusándola de faltas a la moral y al derecho social, con el pretexto de que en la novela *Cariátide* publicada en la revista, aparecen palabras vulgares en boca de sus personajes, cuyas costumbres plebeyas pinta la misma novela, ha podido confundir a más de un lector de *Excelsior*, pero seguramente a ninguno de *Examen*. No es mucha la gente que sabe descubrir los móviles del vulgar periodismo y que advierte en sus más moralizantes prédicas, el ejercicio de un chantaje o el desahogo de cualquier otra indignidad. Esta inocencia pública debe hacerse depender en gran gran parte del anónimo que impera en el periodismo y que ocultando a los autores de la vista pública, oculta asimismo las cualidades que pertenecen a su persona y a su carácter, para no dejar visibles sino los propósitos impersonales que manifiestan. Así pues, quien encuentra la denuncia mencionada y refiere su origen inmediatamente a un principio supuesto en vez de referirlo a una persona real, deja advertir las verdaderas razones de la denuncia. ¡Pero qué bien se explica todo apenas se declara que el autor de esa campaña no es un principio angélico, impersonal e invisible, sino un periodista de carne y hueso, con intereses y vicios personales; incapaz del menor desinterés, que carece en absoluto de principios, mientras le sobran los fines! ¡Qué bien se explica esa denuncia al saberse que el Sr. Elguero es su autor!

No basta a todo periodista, en efecto, su anónimo, para desprender de su persona los vicios y las indignidades que le son inseparables y característicos; no le basta el anónimo para alejar su nombre de las relaciones abominables que definitivamente le pertenecen. Cree el borracho que por andar muy firme oculta su borrachera. El Sr. Elguero, así encuentre en el anónimo más virtudes de las

* [1932]. Suplemento de *Siempre!*, "La Cultura en México", número 302, noviembre 29, 1967, p. XVI.

que su nombre soporta, no llevará el anónimo más vergüenza de la que su nombre le falta: ¡Siempre será visible su borrachera!

Esa denuncia no tiene por objeto la defensa del decoro social (único decoro para quien desconoce el personal en lo absoluto); no tiene por objeto la revista *Examen*, ni la literatura ni ciertos principios artísticos; su fin es otro, tan escondido como cobarde: atacar a cierta política del gobierno, ocultando que se la combate, para no arrostrar los riesgos políticos que arrastraría el carácter político de la campaña apenas se desenmascarara. Su fin es señalar a ciertos colaboradores de *Examen* que son empleados de la Secretaría de Educación, como autores de una literatura obscena, cuya condenable moralidad debe encontrarse, por ende, en la política educativa de la misma Secretaría. De este modo se pretende condenar el rigor con que la Secretaría está aplicando las medidas constitucionales que lastiman intereses del clero, para lo cual se denuncia dicho rigor el mismo origen inmoral que se atribuye a la literatura independiente que cultiva en lo particular un grupo de escritores, de los que uno suele ser, en este momento, el Oficial Mayor de dicha Secretaría, pero cuya reunión literaria data de la revista *Ulises*, publicada hace cinco años y que no mostró un criterio estético diferente al que hoy se acusa en *Examen*, para escándalo de las gentes poco advertidas, y muy interesadas. Al Sr. Elguero no le importa la literatura ni el arte ni la decencia; le importa el escándalo, ese escándalo periodístico en que el Sr. Elguero es maestro de ruinidad y de falta de escrúpulos, no obstante el ciego crédito que aún inspira a su periódico, el cual todavía no identifica su ruina pública con “la moral” que elabora el Sr. Elguero, mitad en la sacristía y mitad en la cantina; le importa defender, del modo más solapado el prestigio público de la embriaguez, bien se la presente como doctrina religiosa o bien como el Sr. Elguero la muestra: le importa denunciar como inmorales e indecorosas todos los principios y actitudes revolucionarios que traten de salvar al hombre de este dominio por la embriaguez, que sirve a la explotación que hacen de él los que lo emborrachan con “la moral”, que el Sr. Elguero profesa anónimamente en público como los que lo emborrachan con “la moral” que el Sr. Elguero practica descaradamente en privado.

A su incultura moral uniendo una incultura intelectual lamentable, no ha vacilado en sugerir que el nombre del más conocido polemista filosófico francés, Julien Benda, es pseudónimo del autor de esta nota, no obstante que, en el número de septiembre de la revista *Examen* en que lo encontró por primera vez (cosa que le ha de parecer también obscena, en cuanto corrige su penosa ignorancia), aparece al calce de un escrito del propio polemista y junto a una mención

del libro de donde fue extractado el escrito, y de la casa editora del libro. Pero esto demuestra que el Sr. Elguero no leyó la revista que calumnia. Esto demuestra que su objeto no es otro que calumniar a la Secretaría de Educación y particularmente a su Secretario, atribuyéndole el mismo criterio pornográfico con que calumnia a la revista, a fin de calificar como obscenas e indecorosas las disposiciones de la misma Secretaría que han lastimado intereses y sentimientos reaccionarios.

La literatura de *Examen* no tiene importancia para el Sr. Elguero como ninguna otra literatura. Su acusación de ella es su medio, y no su fin. Este último es halagar a los intereses clericales para provecho de su periódico o de su persona; es atacar al gobierno revolucionario en nombre del decoro de nadie, puesto que ni el suyo personal, que podría servirle para la misma beata suposición, ya que no existe, ya que no es sino otra superstición más, pudo invocar para justificar el sentimiento que finge.

Parece incomprendible, a primera vista, que una campaña política de la naturaleza de la que ha emprendido el Sr. Elguero, pueda disimularse en una campaña "moral", cuyo objeto es una literatura que merece el apoyo de nuestros mejores literatos. Pero es evidente que no se denuncia el valor literario y artístico de los textos impugnados sino que se les declara culpables de ofensa a la moral. Aquí hay que advertir que la moral no es impersonal nunca y que cuando así lo supone un periodista, es para no exponer a su persona a que se descubra su distanciamiento de la moral más rudimentaria, y a que se vea en su conducta la que pertenece a un cafre. La moral es propiedad personal y no existe ninguna, apenas las personas que la sustentan desaparecen. No basta la responsabilidad del director de un periódico para explicar la indignidad de las obras periodísticas de su publicación, puesto que nunca se conecta a la persona del director con las bajezas anónimas de sus colaboradores. Éstas se conectan inmediatamente con ficticios principios impersonales que ya son muletillas periodísticas y que no tienen más objeto que ocultar la responsabilidad personal de los periodistas y disminuir la del director de los periódicos. No es la primera vez que se advierte lo peligroso de esta irresponsabilidad, mediante la cual pueden cometerse cuantas villanías sociales permite la obscuridad de sus autores y el apoyo que encuentran en su relación económica con una empresa de la que viven gran número de empleados y obreros. Bien se ve este peligro en lo mismo que el Sr. Elguero recomienda a una literatura responsable de ella misma y que nunca separa a sus productos de sus personas: recomienda en efecto que, para no decir las francamente, deban sugerirse las peores cosas, puesto que no encuentra ningún

obstáculo él, como periodista, para que, con el fin de evadir la responsabilidad personal que le toca, en este caso política, esas peores cosas puedan sugerirse en vez de decirlas francamente, de este modo arrojando su responsabilidad sobre quien las imagina gracias a la sugestión, y no sobre quien las dice. Pero esta es toda la filosofía periodística de los órganos que, como el que dirige moralmente el Sr. Elguero, tiran la piedra y esconden la mano.

No es para librar a una literatura, cuya responsabilidad comparto, del malogrado juicio de un decadente periódico reaccionario por lo que me parece oportuno mostrar al público el origen y la persona de ese juicio. El caso es que, mientras esta literatura sea objeto del dobléz de ese juicio, ningún riesgo corre su prestigio, puesto que no es ella contra quien se emplea la mala fe de la censura. Ahora bien, aclaradas las cosas, se libra de la acusación que no le toca, pero se expone en realidad al riesgo que su propia responsabilidad le depara.

La política de altura*

No es poco frecuente el reproche que se hace al arte por su falta de humanidad y por su distanciamiento de la vida. Y la forma de este reproche hace suponer que sólo al arte conviene, que sólo el arte incurre en este distanciamiento, causante de disgusto tan frecuente y tan hondo. No se dirige, en efecto, a otras formas del pensamiento como la ciencia, la historia y la política. Tal parece que se considera que el carácter de éstas les impide incurrir en un desconocimiento de la vida o que, si incurren en él, dejan de ser lo que son (ciencia, historia, política), para convertirse en arte. Pero tal parece, no obstante, según se desprende de la naturaleza misma del reproche, que el arte sí, sin dejar de serlo, puede adquirir el contenido y hasta la forma de esas otras fieles representaciones de la naturaleza y del espíritu.

Pero si examinamos atentamente tan extraño y tan extendido sentimiento, no tardamos en descubrir el origen de la falsedad en que se funda. Quien se aventura, para hablar de una ciencia de lo abstracto, en las sutiles demostraciones de las geometrías no euclidianas, ya se encuentra en un mundo que no puede captar con los sentidos; que merece el nombre de irreal, de ficticio, y que no ofrece un suelo firme a las plantas vacilantes del hombre; ya se encuentra en un mundo distante de la vida, en un mundo deshumanizado. Y quien penetra en la física, para hablar de una ciencia de lo concreto, ¿qué familiaridad encuentra en las leyes de la constitución de la materia y de la energía, que sólo contradicen a las nociones vulgares de los sentidos? ¿Y no es un mundo deshumanizado también el de la mecánica relativista, para cuyo rigor el único valor estable es una relación, una razón, y relativos los de masa, espacio y tiempo, ante las firmes bases de toda ecuación mecánica? ¿Quién puede considerar como humanos un espacio elástico, un tiempo inconstante, un universo sin forma fija? Y, para hablar de una

* *Examen*, noviembre 20 de 1932, pp. 4-6. En la primera edición de *Poemas y ensayos*, éste apareció reproducido en la sección de *Ensayos políticos*. Debido al interés que también tiene en relación con las ideas cuestionadas sobre arte y ciencia, lo incluimos entre los *Ensayos críticos*.

ciencia de la vida, ¿qué encuentra quien penetra en la biología sino la demostración de la incertidumbre de los instintos, de la libertad de las formas y de la inadecuación de los órganos a las funciones? ¿Qué encuentra, sino que la vida está distante de la vida? ¿Qué encuentra, sino una vida deshumanizada? En lo que se refiere a las ciencias antropológicas, allí cada quien encuentra lo que quiere, en la medida en que carecen de rigor. Como parten estas ciencias de la consideración de una imagen del hombre, está en su poder acercar esta imagen a la vida, a su noción de humanidad, desde antes de medirla con la razón o de exponerla a la experiencia. Pero, apenas adquieren cierto grado de rigor, en la misma proporción se deshumanizan y “rompen las amarras que a la vida las sujetan”. Podemos decir, en general, que su distanciamiento de la vida, que la deshumanización del pensamiento, son directamente proporcionales al rigor de este último, inversamente a su complacencia para consigo mismo. Así, pues, cuando se habla de una ciencia y un arte humanos y próximos a la vida, sólo se piensa en una ciencia y un arte piadoso, complacientes, aduladores. Y no en una actividad desinteresada del espíritu; se piensa en un pensamiento y un sentimiento vulgares, populares. En último término, deshumanizaciones y distanciamiento de la vida no significan sino desinterés y rigor que son las virtudes del pueblo.

El vulgo solamente comprende lo que le está inmediato y que le es favorable, no lo distante y que lo lastima. Su arte, su ciencia, su historia, su política, se deben a su visión y a su satisfacción de “aquí y ahora”. Su enciclopedia es el periódico, resumen de la vulgaridad, cuya función no es otra que poner al alcance de todos, de la mediocre conciencia de cualquiera, cuanto se piensa y cuanto ocurre, que pueda impresionar esta conciencia. Ha invadido el periodismo hasta la escuela, hasta la Universidad, haciéndolas servir en primer lugar a la difusión del conocimiento, como si esta difusión fuera posible. Pero con este fin se hace la educación también la misma ilusión vulgar que la ciencia y el arte están cerca de la vida, esto es, de la vulgaridad. En poder del sentimiento tan generoso, el pensamiento se vuelve caritativo, altruista, pródigo de sí en vez de exigente; nadie lo retiene; todo el mundo entrega su responsabilidad a los demás; nadie se atreve a pensar por sí mismo. Y nadie se atreve a sentir tampoco originalmente. El resultado es que nadie siente ni piensa. Y por eso el arte que siente y piensa excepcionalmente parece distante a la vida, deshumanizado y ególatra; pues no es, en efecto, para las mayorías, sino para la excepción.

Cuando se recomienda al arte, para humanizarlo, para acercarlo a la vida, que adquiera un contenido científico, histórico o político, se pretende, sin duda, que la política, la ciencia y la historia están más inmediatas a la vida y al hombre; no se

pretende recomendar al arte más desinterés y rigor. Ya vimos antes cómo la ciencia no se presta, apenas se la examina con atención, a la generosidad de sentimiento cuyo objeto es; qué difícilmente complace a la noción más próxima de las cosas. Pero no es menos falsa esa ilusión en lo que se refiere a la política y a la historia. También el objeto de esta última no es lo inmediato, sino lo distante; no es el hombre, sino su especie. Y, en cuanto a la primera, encontramos, como en las otras disciplinas, la misma falsedad corriente, quizá aquí en mayor grado, pero no podemos desconocer la existencia de una política desinteresada y rigurosa, única que merece estrictamente el nombre de política, y a la cual se puede acusar con el mismo pretexto que al arte; pues también es una actividad de excepción, una actividad para minorías. Un prominente estadista mexicano** la ha llamado “política de altura”, con una valiente penetración (con un valiente distanciamiento del vulgo).

El oscurecimiento de esta política debe atribuirse a las doctrinas democráticas y socialistas, tan estimadas por todo el mundo, que consideran como político exclusivamente lo que pertenece a la vulgaridad, al pueblo, esto es, ningún pensamiento desinteresado, ningún pensamiento “de altura”. No pocos trastornos sociales ha traído al mundo el imperio de esta ilusión popular, con la que se embriaga la mediocridad de cualquiera, y no pocos trastornos ha traído a México, pasados y futuros; desde luego, un trastorno del pensamiento; la desaparición de la noción clásica de la política. La consecuencia inmediata del acceso del vulgo a la política ha sido, precisamente, la desaparición de lo propiamente político, la negación del Estado y del desinterés, y la preferencia, para el gobierno, de los intereses de los “particulares”, es decir, los eternamente contrarios al Estado. El acceso del vulgo a la política se ha realizado por la exaltación al poder de la burguesía, la clase “particular” por excelencia, o sea, la clase impolítica. Y el mismo sentimiento vulgar que anima a la política burguesa, si así puede decirse, ha cobrado más valor todavía en la actualidad, llevado a su extremo por las nuevas doctrinas sociales. ¿Qué pretenden las socialistas, principalmente el comunismo, sino el acceso del proletariado a la burguesía, sino la desaparición de todo lo que no sea burguesía? Anarquismo autoritario se llama a sí mismo este régimen que, con la dictadura de la vulgaridad más extremada, con la dictadura de la más exclusiva burguesía, se apresta a la destrucción de todo Estado, de todo poder político, de todo prestigio fundado en el desinterés, en “la nobleza”. A este movimiento popular, que se inicia de una manera franca en el Rena-

** Doctor José Manuel Puig Casauranc.

cimiento, con la reforma, y que cada día, desde entonces, sólo se ha hecho más poderoso por su extensión, se debe el oscurecimiento de la política clásica, ésta para la cual el único poder político concebible es el fundado en el interés general, es decir, en el desinterés (distanciamiento de la vida, distanciamiento de los intereses particulares), y para la cual el pensamiento propiamente político es el pensamiento deshumanizado, el pensamiento “de altura”, de la misma especie que el arte.

Apenas el hombre es incapaz de crear con su pensamiento un interés general, rara vez confiesa su impotencia, sino trata de defraudar haciendo pasar como tal a los bajos intereses de la vida. Son los artistas mediocres quienes acuden a la vulgaridad del interés para interesar con sus obras; quienes recurren a los resortes inferiores del alma, para conmoverla. Son los hombres de ciencia mediocres quienes dan a su pensamiento un fondo humano, y próximo a la vida lo mantienen, próximo a lo que tocan. Son los historiadores miopes quienes no encuentran en el proceso del universo sino el interés de su ambiente y de su actualidad. Son los políticos mediocres quienes, incapaces de crear una obra verdaderamente política, de interés general, adulan las más bajas supersticiones y codicias de los hombres, para valerse de su interés, el inmediato y pasajero.

El reproche al desinterés del arte no se limita al arte; no hay actividad del hombre a la que no pretenda arrojar a la incultura. Es un reproche a toda cultura, a toda perfección del espíritu, a todo valor; de índole, según una corriente de terminología política, reaccionaria por excelencia. Si recomienda al arte contenido propio de la política, de la historia, de la religión o de la ciencia, es porque antes arrojó a la incultura estas formas del pensamiento; porque ya las convirtió en incultas. Como es de la política de donde le viene al arte con más frecuencia este reproche, es de suponerse un peligro mayor, una mayor amenaza de que se extienda definitivamente una profunda incultura política, una incommovible conciencia reaccionaria de la política, insensible a las más grandes tentaciones de cualquier progreso, de cualquier conquista espiritual; incapaz de ninguna revolución, de ninguna aventura, de ninguna creación política.

La pintura de María Izquierdo*

Es el señor José Ortega y Gasset quien, en alguna parte de su obra, pone de relieve el hecho de que la pintura y el arte en general, haya dejado de producir emociones elevadas en el espectador de sus productos; entre otras cosas, que se le rasen a uno los ojos de lágrimas. El mismo filósofo en otra parte de su obra, manifiesta que es propio del artista moderno el ver las cosas artísticamente, y del pintor moderno el verlas exclusivamente desde el punto de vista de la pintura, de tal modo que el espectador que se arrime a un cuadro en busca de sentimientos o de ideas, de los que la pintura puede producir sin dejar de ser tal, no encontrará nada si el cuadro es moderno y si produce con verdad, si no finge. Para averiguar qué es en concreto lo que el pintor pone y lo que el espectador encuentra en la pintura moderna, el señor Ortega y Gasset inventó un universo exclusivamente pictórico o más bien, toda una psicología característica de la pintura. Propone, por ejemplo, la existencia de emociones y sensaciones pictóricas que sólo deben revelarse en la pintura, y que no transcriben su estricto dominio. No que haya hombres distintos a los demás, con un alma pictórica por naturaleza, sino que la inteligencia pueda conocer y representarse una región del alma exclusivamente propia de la pintura. La pintura pura, pues, no ha sido para el señor Ortega y Gasset algo puramente sensual, puramente de los sentidos; por lo contrario, parece que le parece algo puramente intelectual.

Ahora tenemos enfrente, en la de María Izquierdo, una pintura *moderna*. Nadie le negará la cualidad que la emparenta con el cubismo, el expresionismo, el *fauvismo* y aún con cierto aspecto del *sobrerrealismo*. No se podrá incluirla en otra “época” de la pintura, sino en las de esas tendencias. La pintura pura le

*La referencia a este texto aparece en *María Izquierdo*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C., noviembre 1988-febrero 1989, p. 302: “1933. Febrero 1-15. Exposición 17 *acuarelas de María Izquierdo* en El Estudio de Frances Toor, Madero núm. 27”. Presentación del catálogo firmada por Jorge Cuesta y por José y Celestino Gorostiza (¿?). El dato me fue proporcionado por Miguel Castrán, quien, a su vez, lo publicó en *La Jornada*, 23 de agosto de 1986, p. 22.

sale a la cara, por decirlo así. Podemos, pues, arriesgar una comprobación de lo que constituye, en la pintura, la posesión *moderna* del espectador.

Creo encontrar enseguida, algo interesante y que coincide con lo observado por el filósofo aludido: esta pintura no nos recuerda, objetivamente, algo extraño a la experiencia de la pintura; por decirlo así, esta pintura es exclusivamente empírica.

Pero nuestra experiencia es de los ojos y no del pincel, es una experiencia ocular y no pictórica. No nos conduce al conocimiento de la pintura ni a la práctica de nuestros ojos. Luego, esta pintura no nos da un objeto para la razón ni para el sentimiento, sino para los sentidos, ya que de otros sentidos, los ojos se hacen también la voz. Sin profundizar demasiado nuestro análisis, encontramos que la pintura pura es algo puramente sensual y no cerebral, abstracto; es algo puramente material, empírico o físico, según prefiera llamársele, atendiendo al aspecto desde el que se considere a la experiencia.

No es por demás advertir que esta experiencia prescinde no “de lo que no es pintura”, sino de lo que no es sensualidad; prescinde de ello y hasta lo desprecia; le tiene desconfianza. Desconfía de nuestra razón y de nuestros sentimientos; no los considera veraces. Su concepto de la verdad es empirista. Sin duda que el empirismo es una actitud filosófica, es decir, una actitud de la razón, aun cuando lo sea escéptica y pesimista. Y, en lo que se refiere al contenido *intelectual* de esa pintura que tenemos presente, podríamos descubrir el escepticismo que es propio de toda sensualidad, podríamos descubrir el menoscabo de algunos valores morales, de algunas muy respetables nociones, podríamos descubrir, por ejemplo, el menoscabo de la “pintura mexicana”, podríamos descubrir. . .

Pero es más conveniente limitar nuestra capacidad de observación; esa misma “realidad mexicana” nos cohibe. Más de uno ha sufrido ya edificantes experiencias. Descubrir lo que existe en una obra de arte puede tener consecuencias graves.

Más vale mantener en la oscuridad —como lo consiguen las aclaraciones del señor Ortega y Gasset— la significación moral de las obras artísticas.

Así, pues, hago hincapié en que la pintura de María Izquierdo es una pintura pura, pongo gran empeño en acentuarlo. Es el modo de defendernos de muchas impurezas imprescindibles.

Diego Rivera *

Nunca se podrá olvidar que Diego Rivera creció con el movimiento cubista, no es otra cosa que un *escepticismo* de la pintura, entendiendo por esto una conciencia clara de la relatividad de toda perspectiva. Por eso resulta absurdo considerar la pintura de Rivera como expresión de una fe, como instrumento de una convicción, como producto de la sinceridad. La pintura de Rivera está muy lejos de ser una pintura popular, ingenua, que cree que lo que aparece en el escenario es una realidad y no una ficción. Es indudable que el espectador puede confundirse, como se confundió Mr. Rockefeller Jr. Y como se ha confundido un inteligente crítico americano, Mr. Thomas Craven. Pero la confusión se evita si se tiene presente la educación artística de Rivera. Rivera es uno de los pintores más experimentados, más familiarizados con todos los puntos de vista de la pintura universal. Su don de gentes, su trato humano, su carácter cosmopolita, su calidad de hombre de mundo, difícilmente corresponden a una mentalidad popular y cándida, a un espíritu fanático y al pie de la letra. La doctrina de su pintura es para él, y para el espectador que no la observa de un modo superficial, un artificio tan convencional y tan legítimo como la magia negra, como la creencia en el infierno o como la mitología griega. Es un *escepticismo* y no una fe lo que le ha permitido advertir que no hay ninguna razón artística en contra de que el rostro de Lenin represente a las voluntades angélicas y el rostro de Mr. Rockefeller a las voluntades infernales, como no la hay en contra de que una pálida y sufriente

*Originalmente inédito. Este artículo y el siguiente han sido ubicados aquí, pues, aunque inéditos y sin fecha, los datos que contienen sobre la obra mural de Diego Rivera, los sitúan aproximadamente entre 1933 y 1934. Diego Rivera inicia el mural al que se refiere Cuesta, en el Rockefeller Center de la ciudad de Nueva York en el mes de marzo de 1933 y es suspendido en su trabajo en mayo de 1933. La obra es destruida en febrero de 1934. “En junio de 1934 Rivera firma el contrato para pintar una versión algo más pequeña del mural destruido, para el nuevo Palacio Nacional de las Bellas Artes de la Ciudad de México”, según afirmación de Irene Herner de Larrea en *Diego Rivera. Paraíso Perdido en Rockefeller Center*. Edicupes, México, 1986, p. 29; en donde el lector encontrará amplia información sobre los sucesos relacionados con el mural de Rivera.

cara con barbas rubias represente a la bondad divina escarnecida por la maldad humana. No es un pintor como Rivera quien ignora que una obra arquitectónica fundada en el supuesto de que la tierra es plana, no se ve gravemente afectada por el hecho de que la tierra sea redonda. ¿Y puede hablarse de falta de sinceridad del arquitecto que construye sobre una base tan falsa? No es un pintor como Rivera quien ignora que cuando se trata de que el arte valga por su sinceridad es cuando hay de por medio evidentemente una simulación artística.

Por fortuna el lugar donde aparece el fresco de Rivera no permite que el espectador se equivoque a este respecto; pues este lugar es una galería de pintura y no un archivo de convicciones políticas. Aquí, como por encanto, se vuelve superflua y extemporánea la literatura de la obra, y ya no se escucha al fresco, sino que se le mira. No hay oportunidad, por lo mismo, de disentir si la representación de la ciencia corresponde a la ciencia verdadera; pues no es menos arbitraria ni menos lícita que la que ha solido hacerse a través de una figura de matrona que lleva en una mano un libro, y en la otra mano una antorcha.

Yo creo que a nadie se le ocurre interrogar aquí si esa representación de la ciencia es el producto de la convicción sincera, de la experiencia vivida de la ciencia, pues es obvio que la ciencia no puede representarse sino de un modo falso, y que sólo a favor de esta circunstancia el artista pretende representarla aquí. Del mismo modo, resulta aquí absurdo interrogarse sobre si el mundo capitalista está representado en el fresco tal como es, o bien, falsificado deliberadamente; pues los límites físicos del fresco son suficientes para indicar que esta representación no puede ser sino falsa y convencional. Es indudable que el mundo capitalista no es una sala de cabaret, como también es indudable que en el (. . .) todo ánimo de disputar con sus creencias, puesto que se les pide que valgan exclusivamente como convenciones. Sería ridículo pretender que los gérmenes pintados por Rivera correspondieran a convicciones científicas del pintor. Ni siquiera en este caso dejarían de ser convencionales las figuras de los gérmenes. Para desempeñar su oficio artístico, es suficiente que satisfaga la necesidad de representar a los demonios que devoran al hombre en el régimen capitalista como aparecen ante el ojo penetrante del progreso técnico de la humanidad.

Un mural de Diego Rivera*

Los frescos de José Cemente Orozco y Diego Rivera en una de las galerías de pintura del Palacio de las Bellas Artes se encuentran en paredes opuestas y simétricas, de dimensiones iguales. No están pintados sobre la pared, sino sobre revestimiento de concreto en armaduras de hierro suspendidas de los muros originales. Colgados así, como un cuadro, y en una galería de pintura, eluden todo compromiso decorativo y exponen sin ninguna reserva su profunda diversidad.

De extremo a extremo de las galerías, los frescos están también de extremo a extremo de la pintura. A pesar de la simetría de sus posiciones físicas, el espectador acaba por abandonar todo propósito de referirlos a un tema arquitectónico común, y deja a cada uno en poder de sus finalidades individuales. En un museo es fácil que sólo éstas imperen; pues, a favor de las circunstancias de que es imposible fijar un punto de vista para abarcarlas todas, no se limitan entre sí, unas al lado de las otras, las más diversas obras y las más inconciliables doctrinas de la pintura. En un museo no hay abismo que el espectador no salte con una sorprendente facilidad y sin asombrarse nunca.

Quizá ésta es la circunstancia que hace perder al fresco de Rivera en el Palacio de las Bellas Artes, el escandaloso aspecto revolucionario que se le vio en Nueva York. Al lado de la pintura religiosa mexicana de otras épocas su asunto es relativamente revolucionario como el tema de la crucifixión. No creo que el más patético Cristo despierte en un museo el sentimiento religioso de un espectador desprevenido; ni tendría importancia que el Cristo tuviera la cara del diablo. ¡Pero qué detonante efecto no tendría este Cristo en una iglesia, en donde no circulan espectadores de pintura, sino creyentes! ¿Y qué detonante efecto tendría una imagen cristiana en una sinagoga? Como éste ha de haber sido el efecto que tuvo la figura de Lenin del fresco de Rivera en el Rockefeller Art Center de Nueva York.

*Originalmente inédito. *Poemas y Ensayos*, Tomo III, UNAM, 1964, pp. 398-403.

En la Galería del Palacio de las Bellas Artes, la figura de Lenin resulta tan académicamente tolerable como las nueve musas. Aun la arbitrariedad moral de la composición, que enfrenta un mundo comunista y saludable a un mundo capitalista y corrompido, adquiere un carácter tan convencionalmente lícito como el de *La Divina Comedia*. Las enfermedades venéreas representadas en los gérmenes que aparecen en el campo dilatado del microscopio, no desempeñan una función menos teatral que los diablos que en la pintura popular representan el mal y la tentación. El espectador de museo, en suma, encuentra esta pintura de Rivera tan convencional como cualquier otra, y no puede juzgar que los artificios de que se vale son menos lícitos o más extravagantes que los que ha empleado la menos arbitraria de las pinturas religiosas colgadas en la galería.

Por otra parte, en una galería de pintura es imposible disputar sobre la legitimidad de las convenciones, porque es imposible llegar a cualquier acuerdo. No puede formarse una galería, sino admitiendo las convenciones de cada época, de cada cultura, de cada pintor. Este relativismo no sólo es indispensable para el juicio del espectador de museo; ningún pintor contemporáneo, por mediana que sea su cultura, puede prescindir de él para pintar. Si un pintor como Picasso y un músico como Stravinsky representan fielmente el espíritu revolucionario del arte moderno, es por su capacidad de no conformarse a una sola convicción artística. Un cuadro del primero, una obra musical del segundo, llevan dentro de sí sus referencias; no hacen depender su sentido de ciertas condiciones locales y temporales; no son inteligibles exclusivamente para un público de ciertas costumbres; no hacen depender su valor de las convicciones políticas y religiosas de quien lo contemple y la escuche; tienen tanto sentido para un israelita como para un masón, y pueden encontrar igual gusto en ellos un socialista demócrata, un socialista de la Tercera y un socialista de la Cuarta Internacional.

La palabra *escéptico* se ha aplicado con frecuencia a este relativismo, para calificarlo despectivamente; pero sólo es justo en la medida en que puede aplicarse con igual exactitud al hombre de ciencia que, para no tener que dudar de su juicio, acepta desde un principio la relatividad de sus supuestos.

Ahora bien, Diego Rivera se desarrolló con el movimiento cubista, que es un *escepticismo* de la pintura, si se entiende como tal una conciencia precisa de la relatividad de toda perspectiva, lo mismo moral, que política, que religiosa. Resulta absurdo olvidar que es en el movimiento cubista donde están las raíces más personales de Rivera. Por eso resulta absurdo considerar su pintura como expresión de una fe, como instrumento de una convicción, como producto de la sinceridad.

La pintura de Rivera está muy lejos de ser una pintura popular, ingenua, que cree que lo pintado es una realidad, y no una ficción. No puede admitirse tampoco que es una pintura académica, es decir, subordinada a lo que es útil, a lo que es bueno, a lo que es moral. Es indudable que el espectador llega a confundirse, como se confundió Mr. Rockefeller Jr. Y como se ha confundido un inteligente crítico norteamericano, Mr. Thomas Craven, quien ha visto en la pintura de Rivera el nacimiento de un academismo *americano*, en el que también participa un pintor tan malo como es Mr. Benton. Pero la confusión se evita si se tiene presente la educación artística de Rivera, la que no ha podido menos que hacer de él un de los pintores más experimentados, más familiares con todos los puntos de vista de la pintura universal. Su don de gentes, su trato humano, su calidad de hombre de mundo, difícilmente corresponden a una mentalidad popular y cándida, a un espíritu fanático y al pie de la letra. Su *carácter local* no es el fruto de un arraigo rígido de su personalidad en un ambiente limitado, sino de la flexibilidad de su carácter cosmopolita. Sus convicciones artísticas de un modo semejante, no corresponden a un espíritu estrecho, a un nacionalista, sino a la flexibilidad de un hombre de mundo de la pintura.

Por eso resulta absurdo esperar que la pintura de Rivera sea sincera, y no porque no pueda serlo, sino porque no lo necesita como pintura. Desde el punto de vista de la pintura, el comunismo es una convención y como tal, *la doctrina* de la pintura de Rivera es para él, y para el espectador que no la observa de un modo superficial, un artificio tan convencional y tan legítimo como la magia negra, como la creencia en el infierno o como la mitología griega.

Es un *escepticismo* y no una fe lo que ha permitido advertir que no hay ninguna razón artística en contra de que el rostro de Lenin represente a las voluntades angélicas y el rostro de Mr. Rockefeller a las voluntades infernales, como no la hay en contra de que una pálida y sufriente cara con barbas rubias represente a la bondad divina escarnecida por la maldad humana.

No es un pintor como Rivera quien ignora que una obra arquitectónica fundada en el supuesto de que la tierra es plana, no se ve gravemente afectada por el hecho de que la tierra sea redonda. ¿Y puede hablarse de falta de sinceridad del arquitecto que construye sobre una base tan falsa? Cuando se habla de sinceridad en el arte es cuando existen muy serios motivos para sospechar que se está enfrente de una simulación artística. Por ejemplo, ya habría simulación en el arquitecto, si pretendiera que su casa demuestra la redondez o la horizontalidad de la tierra; pues fundar una construcción en un supuesto, no demuestra de ningún modo la realidad del supuesto y, no es un pintor como Rivera quien ignora

que cuando se trata de que el arte valga por su sinceridad es cuando hay de por medio evidentemente una simulación artística.

Por fortuna el lugar donde aparece el fresco de Rivera no permite que el espectador se equivoque a este respecto; pues este lugar es una galería de pintura y no un archivo de convicciones políticas. Aquí, como por encanto, se vuelve superflua y extemporánea la literatura de la obra, y ya no se escucha al fresco, sino que se le mira. No hay oportunidad, por lo mismo, de discutir si la representación de la ciencia corresponde a la ciencia verdadera; pues no es menos arbitraria ni menos lícita que la que ha solido hacerse a través de una figura de matrona que lleva en una mano un libro, y en la otra mano una antorcha.

Yo creo que a nadie se le ocurre interrogar aquí si esa representación de la ciencia es el producto de la convicción sincera, de la experiencia vivida de la ciencia, pues es obvio que la ciencia no puede representarse sino de un modo falso, y que sólo a favor de esta circunstancia el artista pretende representarla aquí. Del mismo modo, resulta aquí absurdo interrogarse sobre si el mundo capitalista está representado en el fresco tal como es, o bien, falsificado deliberadamente; pues los límites físicos del fresco son suficientes para indicar que esta representación no puede ser sino falsa y convencional.

Por lo que se refiere a Rivera, nada lo justifica mejor como artista que los reproches que se le hacen por su falta de sinceridad. Su pintura se ha hecho justicia a sí misma, al admitir que no está fuera de lugar en un museo, en medio de la pintura religiosa mexicana. En un museo la pintura puede ser escéptica, sin que su valor se vea menguado; allí se pierde todo ánimo de disputar con sus creencias, puesto que se les pide que valgan exclusivamente como convenciones.

Un poema de León Felipe*

A diferencia de la poesía dramática, el sujeto de la poesía lírica es la propia acción del poeta y no la de diversas personas figuradas; pero esto no obsta para que la persona del poeta como sujeto de la poesía sea también una persona figurada y no una persona real; aunque su representación, para la mirada simple que admite ingenuamente como verdad el engaño poético, se confunda con la realidad. Precisamente, la impresión de realidad es un producto de la ficción, lo que es causa de que a una mayor impresión de realidad corresponda necesariamente en la obra poética un engaño mayor, un mayor grado de mentira y de fantasía. Si en la poesía lírica, pues, es la persona del poeta la que nos muestra su realidad, en la producción en que lo consigue tiene que ser una persona fingida. Esta condición, como Nietzsche lo observó, hace nacer la poesía dramática del desenvolvimiento natural de la poesía lírica, puesto que ya en la lírica obra el conflicto que se origina de darse como real al ser de la ficción.

Porque la persona del poeta es una persona fingida, puede parecer real a la ficción, a la fantasía de no importa qué persona verdadera. El poeta como presencia real no existe, o bien, tiene una existencia insuficiente y vaga. En el caso del poeta León Felipe, a cualquiera que lo ha conocido sorprende la indecisión de la persona real, causada sin duda por el imperio sobre ella de la persona fingida, cuya satisfacción no está en la realidad; le parece la conversación de León Felipe incompleta, como retenida una parte por una persona ausente que no se manifiesta, observa ademanes que no obedecen a la acción de la vida, a la presencia del hombre, sino que lo desertan; considera al individuo, en fin, como el producto de una reserva. Lo que se reserva en León Felipe es la persona ficticia que sólo en la poesía va a alcanzar la plenitud de su significado y a entregarse. Y lo que a su interlocutor parece que le es negado en la vida, va a explicarse en la poesía, que lo que la persona real niega, que lo que la persona real no permite, es la conformidad

* *Imagen*, octubre 6 de 1933, p. 12.

con la realidad fugaz que no perdura ni en León Felipe ni en su interlocutor. Es en *Drop a Star*, poema donde aparece la incorruptible persona del poeta, que cuando dice a su lector, a su interlocutor: “*Yo eres Tú también*”, este último no puede dejar de reconocerlo.

Ahora —cuando lee este admirable poema— se explica también el lector la indecisión, la falta de personalidad que advertía en los anteriores poemas de León Felipe; también allí faltaba, se reservaba la persona plena que nace hoy después de haber saqueado a la vida. El poeta se reservaba pero para no disminuir su generosidad; y el balbuceo, el arrepentimiento de la expresión no eran otra cosa que su resistencia a pasar.

Creo que son raros en la poesía moderna española los ejemplos de un sacrificio semejante, quiero decir, del sacrificio que hace la vida al dejarse consumir por la persona de la ficción. Por lo general la actitud que se observa en la mayor parte de la producción poética contemporánea, es la opuesta: no es la ficción quien se reserva, sino la persona real. Vemos así poesía que pretende nada menos que transformar y elaborar la realidad, sin distinguirse de ella, y otra que se extiende como una parte peculiarísima de la realidad como una experiencia característica y extraordinaria, cuyo contenido no es abstraído de ninguna realidad personal, sino que viene a ser un enriquecimiento de esta realidad, un nuevo campo de la vida.

Al entregarse la persona del poeta como sujeto de la poesía lírica, a lo que entrega su realidad es, de hecho, a una crítica y a una destrucción despiadadas; toda su realidad es puesta en duda y visto como ficción, arrancada de sus sentidos satisfechos. Esta obra destructora de la ficción es cada vez más profunda. Si los amores, si las admiraciones, si los odios y los desprecios del poeta eran arrebatados al poeta por la poesía, para hacerlos propiedad de una persona ficticia, pero duradera, el acto propio de la poesía, es decir, este arrebatar, este desposeer, parecía quedar como propiedad de la vida. Pero en la vida no hay nada invulnerable, nada que no pueda perder, ni siquiera los sueños y la poesía. Como en una doble refracción, el poeta lírico ha venido a ser recientemente, como tal, el sujeto de la poesía lírica a expensas de la vida real. En el poema de León Felipe, es la poesía como realidad la que se pone en duda, la que se entrega a la ficción. Y la poesía, el arte de la ficción aparece en esta operación como lo que es: una ficción del arte.

La poesía es una ficción del lenguaje, un lenguaje figurado; pero poesía significa creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades, ¿Qué nos dice, pues, la poesía al crear ficciones? ¿Qué nos dice, sino que las ficciones son nues-

tras realidades? ¿qué hace, sino volverlas a su naturaleza, esto es, al único modo de su realidad? Representarse una cosa poéticamente es representársela como ficticia, y si entonces nos parece real, tenemos que admitir que su realidad se corresponde con su falta de existencia así como, si nos representamos de un modo real a una ficción poética cualquiera, tenemos que admitir que su existencia coincide con su falta de realidad. Y representarse poéticamente la acción viva del poeta es reconocerla como una ficción y convertir en un balbuceo, en una reserva, al lenguaje que el poeta tiene en la vida. Pero qué profundo sentido, qué fascinante realidad no se revela entonces a ese balbuceo, que vaga por la boca de carne del poeta, igual que un fantasma por una mansión deshabitada: el fantasma la hechiza.

El poema de León Felipe arrebató a su propia vida la palabra, y aun podría decirse que los ademanes: descubre el sentido poético de la reserva de la vida y pone en libertad al fantasma que la disfruta. La acción del poema es el progreso de la liberación de este fantasma, no importa que sea llamado allí “el hombre”, pues al hombre, en realidad no lo sustituye ni lo suple, sino que lo devora, convirtiéndolo a todo él en su alimento. Y es tal su divina avidez, que cuando llega enfrente del lector, el lector se le entrega, para que el fantasma, para que la ficción, para que la poesía se alimente y sobreviva.

No se admirará bastante a León Felipe por el esfuerzo que tiene efecto tan maravilloso y por el arte todavía más admirable de ocultar el esfuerzo, de ocultar el arte. Es también frecuente en la poesía moderna la exhibición del arte y de la pena, cuyo resultado es destruir al lector el gusto que podría haber tenido si no se le pusiera al mismo tiempo a la vista de tanto sufrimiento o tanta afectación, pero se le está diciendo: “esto es artístico, esto es ficticio, esto no es natural”, con lo que, en vez de hacer accesible a la conciencia el mundo de la ficción, se lo están haciendo impenetrable. En *Drop a Star* sorprende la naturalidad; no hace falta improvisar ningún puente ni pagar ninguna alcabala, para efectuar el paso del espíritu del lector al espíritu del poeta; este paso está libre; el lector puede regresar a sí mismo en el instante en que quiere sin abandonar la poesía: tan naturales, tan universales son los supuestos de la ficción.

Temo, sí, que el poema se preste a ser falsamente interpretado como profético y a que se vea en él una especie de misticismo que, si de pronto disgusta tener que atestiguar, más satisfacción al fin produce atestiguarlo para verlo al fin vencido por la naturaleza. La poesía no abandona, a través de la acción de su angustia, ni el destino ni el gusto de su naturaleza de ficción; a ninguna realidad, ni presente ni mesiánica, se prefiere, y se disfruta sin reservas.

La cultura francesa en México*

No deja de ser frecuente en nuestras letras la aparición de una censura contra la influencia en ellas de la literatura francesa; llega hasta a decirse que la obra de tal escritor mexicano carece de todo valor para nosotros porque podía haberse escrito en Francia y en francés. Es un sentimiento nacionalista el que se manifiesta de este modo, pero pienso que su pasión, en vez de enriquecer al país con el conocimiento de su originalidad, se desahoga tan superficial y ligeramente que al fin su fruto es una mayor ignorancia de nuestra historia y del carácter original de nuestra voluntad como nación. Pues observo que la influencia de la cultura francesa ha sido en México de tal manera constante y profunda, que quien le sienta repugnancia está corriendo el riesgo de repudiar la parte más personal de su propia existencia. México ya es un país de cultura francesa en todos los órdenes de su cultura, y lo es así desde su nacimiento como nación independiente, desde que manifestó una voluntad libre y consciente de ella misma. Y seguramente que no ha sido por un azar o una pasajera ofuscación, el tiempo de salir de la cual debería haber llegado necesariamente. Un siglo en la vida de un pueblo es un tiempo bastante amplio para que se separen a la vista de quien lo considera, los accidentes deleznable que sufre y las determinaciones positivas que marcan su destino. Ahora bien, la influencia de Francia no ha sido un factor accidental y caprichoso de nuestro desenvolvimiento nacional, sino determinante e inseparable de él; y aun todavía más, ha sido su carácter, su distinción, su propiedad personales. Prescídase de él y no le queda casi ningún sentido a nuestra existencia nacional, y ni nuestra literatura, ni nuestra política, ni nuestra sociedad, ni nuestras ideas morales subsisten. Toda nuestra vida cultural ha tenido ya por más de un siglo su alimento en Francia, y es en los actos que emanan más directamente de nuestra originalidad donde debe denunciarse, sobre todo, el efecto de influencia tan decisiva y encontrarse su justificación, pues ya ejerce más acción

* *El Universal*, 1a. Sección, enero 26 de 1934, pp. 3 y 5.

sobre las raíces de nuestra libertad que sobre sus accidentes conscientes y superficiales. Nuestra cultura es francesa sin proponérselo artificialmente; lo es de una manera natural.

No faltará, es cierto, quien acuda a la historia y a los datos étnicos para acusar de falsa a la observación anterior, demostrando que, aun cuando durante el último siglo ciertos pensamientos franceses hayan tenido importantes resonancias mexicanas, un siglo es mucho más superficial que cuatro en el espesor de las tradiciones, y que por tanto esos pensamientos no pierden su condición externa respecto de nuestra verdadera tradición, cuyas fuentes son, y no deben ser otras que las aborígenes y las españolas. Se dirá, seguramente, que con una ligereza igual puede justificadamente afirmarse que nuestra cultura posee un origen norteamericano. Se advertirá que durante la vida de nuestra Independencia la influencia de Francia obra sobre tan pequeño número de personas, que lo correcto es considerarlas como destacadas, y no como representativas de la nación. Aun en lo que concierne a la naturaleza de la influencia, se hará observar que son las manifestaciones modernas y superficiales del pensamiento francés las que hallan repercusión en México, mientras que nos han sido indiferentes sus formas verdaderamente tradicionales y auténticas. Y se hará notar, por último, que dos veces combatimos contra Francia, expresando así nuestra voluntad de expulsarla de nuestra vida.

En vista de estos justificables argumentos, es necesario que precise el objeto de mi observación. Digo, exactamente, que el pensamiento francés ha sido la influencia más importante que ha experimentado nuestra cultura nacional; que dicha influencia es patente en nuestras obras literarias, artísticas, escolares, políticas y jurídicas; es decir, en nuestras manifestaciones estrictamente culturales; que, ciertamente, nuestro organismo *interno* ha sido más que insensible a esta inclinación de nuestro espíritu, en la que se reconoce una minoría reducida, en verdad, que con justicia debe considerarse como extraña y desarraigada respecto de la gran mayoría de la población. Pero hay que advertir que, fuera de esta reducida minoría, la nación mexicana no ha tenido una verdadera existencia propia, no ha concebido nunca su responsabilidad histórica como tal; que nuestra sociedad nacional ha sido creación y responsabilidad exclusivas de esta minoría, y que, fuera de su descastada cultura, fuera de sus desarraigadas obras, no han existido ni voluntad ni conciencia nacionales dignas de este nombre. En cuanto a las fuentes internas de nuestra tradición, esto es, las aborígenes y las españolas, advierto que han sido profundamente indiferentes a nuestro reciente espíritu nacional y aun constantemente hostiles a él, y que ha sido en una perpetua lucha

contra esas reacciones internas como este espíritu ha conseguido afirmar su independencia y su personalidad características. Ya encuentro formulada, en una admirable y sagaz teoría histórica de Vicente Riva Palacio, la tesis de que nuestra existencia como nación ha sido producto de un acto fundamentalmente *externo* de nuestra historia, que no tiene sus raíces ni en nuestra vida indígena, ni en nuestra vida española.

Este acto *externo* tiene sus raíces en Francia. Seguramente que a más de un espíritu ha de repugnar que se diga que México es el resultado de una “importación de cultura” y de la victoria que ha tenido la cultura “importada” sobre nuestros datos históricos más genuinos. Pero son los datos históricos los que lo significan. La guerra de Independencia fue obra de “las ideas francesas”. La guerra de Reforma, aun prolongada contra la propia Francia, fue un triunfo de las ideas republicanas y del Estado laico, las más representativas creaciones políticas francesas; puede decirse que fue un triunfo de Francia contra Francia, y bien clara está su naturaleza de guerra intestina. Nuestra existencia posterior a la guerra de Reforma, hasta nuestra más reciente Revolución, se caracteriza como un movimiento social para afirmar de un modo definitivo el poder de una política *revolucionaria*, que no posee una significación histórica y revolucionaria diferente a la del radicalismo francés. La historia de la nación francesa se ha distinguido por estos dos principios esenciales de su política: el laicismo y el radicalismo, que no representan sino una misma actitud del espíritu, manifestándose, otra frente a los sentimientos religiosos, otra frente a los sentimientos económicos. Su resultado es una política libre —exterior a los intereses religiosos y económicos, habituales del individuo. Ahora bien, la historia nacional de México es la historia de una política libre, desarraigada de la vida económica y religiosa del país, y sólo interesada en consolidar su libertad; no por otra razón ha tenido que luchar contra nuestra tradicional vida española, personificada por la iglesia, y contra nuestra tradicional vida indígena, personificada por nuestra economía. Nuestra Independencia fue la fundación radical de un Estado original y libre; nuestra Reforma, la liberación radical de nuestra sociedad política respecto de su dependencia religiosa; nuestra última Revolución no es otra cosa que una liberación radical de nuestra misma sociedad política respecto de su dependencia económica. Los tres movimientos son radicalismo puro, radicalismo francés.

La ignorancia de esta tradición *externa* —que no sustituye, que no niega, por su parte, sino que, por el contrario, afirma a nuestra tradición española, cuyo sentido original es el de la cultura renacentista, el mismo a que obedece

el desarrollo cultural de Francia— hace que parezca inexplicable y arbitrario hasta nuestro más inmediato y correcto pensamiento político, y hueco y sin sentido el lenguaje en que se expresa. Y debe advertirse que esta ignorancia es la actitud característica de la *reacción*; que en esto consiste la reacción: en ignorar y no comprender la vida radical y desinteresada del espíritu así se manifiesta en la política, en la literatura, en la religión o en el arte. A un atento espíritu no se escapa el peligro que significa, hasta para nuestra vida política, la general exigencia con que se persigue a las manifestaciones de nuestra cultura, por sentirselas *externas*, y que no obedecen a la exigencia que se expresa en estos términos: “Seamos originalmente mexicanos”. Pues no hay sino un modo de ser original, y es siéndolo radicalmente, lo que ya casi quiere decir: con una cultura francesa. Es ésta, en efecto, la más significativa cultura radical que existe, la más propia cultura de la originalidad, la más representativa cultura revolucionaria. La repugnancia por ella, por su naturaleza de “cultura importada”, no tiene como consecuencia nuestra autenticidad, sino nuestra incultura y la dependencia de nuestro espíritu. Fieles a él somos, por el contrario, si deseamos que vuelva a nuestra escuela, por ejemplo, el sentido y el rigor de su cultura francesa original. Antes advertía que podía justificarse a quien acusara de superficial la influencia francesa que hemos experimentado; pero esta superficialidad no significa sino lo poco que penetramos nosotros mismos en la sustancia de nuestra significación. A menos que acabemos, en efecto, por ignorar el sentido de nuestra vida espiritual más próxima, más necesaria, estamos obligados a profundizar en sus razones *externas y superfluas*, hasta encontrar sus verdaderos elementos radicales. En la falta de entendimiento para nuestra literatura “afrancesada” sólo se manifiesta un público vacío, inculto, alejado de las raíces de su propio espíritu. Y no son oscuras las consecuencias próximas de su ofuscación; se quedará sin alimento o se convertirá en parásito.

No fue antes un azar el romanticismo de nuestra literatura, ni lo fueron su parnasianismo y simbolismo posteriores. No es ahora una falta de significación propia que la más reciente literatura francesa sepa encontrar en México una prolongación viva de sus aspiraciones. En el orden filosófico no fue un acto arbitrario e insignificante de Gabino Barreda la fundación de la escuela mexicana sobre el positivismo; ni lo han sido más tarde el pensamiento francés de Justo Sierra y el bergsonismo apasionado de Antonio Caso. Por lo contrario, es allí donde se manifiesta la más profunda y legítima voluntad del destino cultural mexicano. Y si han sido tímidas y de “poca significación” sus manifes-

taciones, no ha sido por la falsedad, sino por la pobreza de su decisión intelectual; ha sido porque no basta a una aislada producción del pensamiento francés para dar satisfacción al espíritu que se reconoce allí, pero de un modo mucho más profundo que como conforme a su accidental y pasajera convivencia con ella. Nuestra falta de significación, en este respecto, es provocada, de una manera contraria a lo que se piensa, por nuestra resistencia a penetrar las que, consideradas justamente razones externas a nosotros, son, no obstante, las más fundamentales razones de nuestra cultura. Ignorarlas, despreciarlas por externas, considerarlas ajenas a nuestra significación es lo que nos impide penetrar, si no penetrar en ellas, en nuestro espíritu propio. Mientras obras como las de Alfonso Reyes sean censuradas por su descastamiento y su desarraigo, sólo insistimos en alejarnos de nuestro genuino y auténtico ser, a cuyo conocimiento y a cuya satisfacción nos hacemos inaccesibles. Es precisamente en ese *desarraigo*, en ese *descastamiento* en donde ningún mexicano debe dejar de encontrar la verdadera realidad de su significación. Mientras así no sea, sólo la confusión cabrá en nuestro espíritu. Esto será el resultado de que abandonemos el deber que nuestra propia cultura nos impone verdaderamente, y que no es otro que encontrar en una voluntad *externa*, en efecto, la esencia de nuestra propia voluntad interior, el origen de nuestra propia significación; pero dentro de la cual es menester que se manifiesten nuestra responsabilidad y nuestra conciencia profunda de ella, y no sólo una vaga, arrepentida, hipócrita y obscura dependencia espiritual.

Una mujer de gran estilo: Mae West*

Ser la sensación de una barraca de feria es, para *Tira*, una manera verdadera de reinar; allí encuentra el aviso y la conciencia de su poder. Para ella no es del todo una mentira la que ofrece en venta la mercancía de su espectáculo en los pregones desgañitados, los platillos, los bombos y los heraldos carnavalescos, sino también el anuncio de su significación. Corriendo tras ella, el público le da un seguro fundamento para suponerlo, pues es evidente que ante la intencionalidad obscena de sus canciones y sus danzas pierde el público el sentimiento vulgar de la monotonía de la existencia, para encontrar el estremecimiento que sólo los milagros y las grandes ocasiones saben poner en la atmósfera. Concluido el espectáculo, el público vuelve a la oscuridad de sus hábitos y el empresario y los otros parias de la *troupe* encuentran en el escenario desierto, sin ruido y sin luces, la verdad sobre la oscuridad de los suyos; todos saben que lo que allí vivió es mentira, y que, al cabo de ella, termina la satisfacción de uno y el compromiso de otros. Pero *Tira* advierte la verdad que en esa mentira existe de un modo permanente, y que hace encontrar a sus vulgares y accidentales espectadores, en vez de la inexpresiva sombra del hastío cotidiano, una inesperada promesa de placer.

“La belleza, dice Stendhal, es una promesa de dicha”; toda fascinación lo es. El poder de los grandes generales y los grandes hombres de Estado es también una promesa de dicha. Los políticos saben que la política es prometer y que su triunfo es su crédito, o sea la facultad de ser naturalmente una promesa y producir una fascinación. *Tira*, la atracción de la barraca, fascina. Y no ignora que en la fascinación que emana de ella hay un engaño, una convención que se olvida; pero también advierte la verdad que en el engaño permanece, en la que siente la secreta razón de su destino y no el simple modo de su existencia. Y pues es naturalmente una promesa, pues es irresistiblemente una fascinación, una oculta

* *El Universal*, 1a. Sección, febrero 5 de 1934, pp. 3 y 5.

grandeza le está diciendo que su promesa es su compromiso y que se debe a su destino de fascinar.

En *Tira*, beldad de circo y domadora de leones, hay una profunda inclinación a la extravagancia. Sus vestidos —los comunes— no parecen haber perdido la pompa oropelesca de sus *toilettes* de escenario; no dejan de verse con plumas y lentejuelas, terriblemente exóticos y pasados de moda, por severo que sea su corte. Su paso natural no pierde los contornos. Sus ademanes no pierden la teatralidad. Su voz no deja de dirigirse a un público y de conservar una vigilancia irónica sobre ella. Todo es en *Tira* afectado y tiende a una opulencia barroca. Su mal gusto es incorregible y endemoniado; ignora lo que es sobriedad y mesura. Pero todo esto no está diciendo sino que está por encima de lo común, de lo natural. Su naturalidad, la de ella, está en el falso y arbitrario lujo del circo, vistiéndole trajes fantásticos, haciéndole anunciar por trompetas de heraldos apareciendo montada, con un “lujo asiático”, en un elefante caprichosamente adornado, y respirando la atmósfera convencional que electriza su propia exhalación. Su naturalidad está en el arte, en la afectación; allí se encuentra asimismo el sentimiento de su poder, de su grandeza, y allí se reconoce ella igual a la más rigurosa medida de su destino excepcional.

Cuando ocurre al adivino de la barraca, para conocer su horóscopo, no hace sino obedecer al sentimiento que la impele fuera de la seguridad cotidiana de una existencia mediocre. Su destino no cabe en el hábito ni en la vulgaridad. Ella lo siente libre; desprendido de las cadenas de la costumbre; sin espejo en que familiarizarse con su figura, para aprender a despreciarla; misterioso y recóndito, desenvolviéndose en el mundo esquivo de lo extraordinario. Todas las grandes existencias tienen una naturaleza supersticiosa, en la que se expresa el sentimiento del maravilloso azar de su destino, del milagro de su insólito acontecer; por fuera de las reglas, incapaces de la previsión que es el hábito, excepcionalmente originales y desamparadas, no transcurren en la seguridad, sino en el riesgo; “vienen peligrosamente”, de acuerdo con la expresión de Nietzsche, y entienden, con Hafiz, que “nunca encontrará el amor quien va por el camino recto”. Cuando *Tira* acude a conocer su oráculo, no espera comprobar la firmeza de la fortuna, sino el regalo de la fatalidad. Su oráculo es la señal del demonio, del dios que la posee.

Y su fidelidad y su virtud son únicamente para él. Nadie más tiene poder sobre ella; nada tiene poder para apartarla de la significación de su vida. Y que no espere retenerla aquello en lo que no aparece esa significación, aquello en lo que no se reconoce el espíritu del oráculo. Es incapaz de piedad, de simpatía. Es

fría, cruel, calculadora. No deja que nada la confunda y la turbe, pues, atenta a obedecer los más fugaces indicios de su sino, necesita, para sorprenderlos, de toda su exaltada lucidez. Es capaz de pasar aún por el crimen, mas de pasar, no de dejarse esclavizar por él. Antes que todo, su libertad le importa, pues, si no está libre para que su destino la posea, ¿cómo se manifestará su destino? La fatalidad —el *fatum*— sólo en las almas libres encuentra la materia plástica en que se vierte su forma eterna. Los protagonistas de la tragedia clásica —Aristóteles lo observa— deben ser nobles y libres; de otro modo, la fatalidad los desdenna, y *no tienen significación en el teatro*.

En *Tira* todo posee una significación, todo acepta el fatal dominio del oráculo. Su vida es *teatral*, por excelencia, es decir, significativa. Y el teatro *libre* en que muestra su significación o la verdad de su obediencia a la auténtica voluntad de su destino es un jurado, a que ella convoca en acusadora del hombre que puso en duda la verdad de su designio sobrenatural. La acusación que hace es una vulgar acusación de “incumplimiento de promesa”; pero lo que le importa a *Tira* es probar en cumplimiento de la suya. Lo que le importa es el espectáculo pero para mostrar en él la posesión de su dignidad, contra los que pretenden arrebatarla fundados en la *naturaleza* de su “vida privada”. Lo que le importa demostrar es que su vida no es privada, sino llena de significación, como protagonista que es de una fatalidad. Y lo demuestra sólo con la seguridad de su presencia y el estilo trágico de su *representación*; nadie duda al fin de lo que *representa* es verdad, que su fascinación es real, que su promesa es verídica. El triunfo de *Tira* es el triunfo del arte.

El triunfo de *Tira* es el triunfo de Mae West, autora e intérprete suya de la película *No soy un ángel*, que se exhibe ahora en los cines de México. Y esta condición da a la aventura novelesca de *Tira* un nuevo valor a que no puede aspirar ninguna otra obra cinematográfica, ya que hace protagonista de ella, por decirlo así, a la propia conciencia del artista. A diferencia de cualquier otra película americana, *la naturaleza* no entra aquí para nada, y debe decirse, para gloria de Mae West, que con ser extraordinaria su belleza, la admiración que produce es para su genio. No puede eludirse —pues todas las circunstancias lo favorecen— que se compare a *Tira*, la artista ficticia, con Mae West, la artista verdadera. *Tira* no confía en su belleza, sino en su genialidad, en su arte; no fascina *naturalmente*, sino con una profunda conciencia de los recursos de su poder; y en ello sólo el instrumento de una razón superior, que un oráculo expresa; no se entrega, pues, a su naturaleza, sino la cultiva, la exalta, la pone al servicio del oráculo que gobierna su vida; una conciencia lúcida la vigila y le mantiene su dignidad, y a esta presencia de ánimo debe su personalidad, su estilo inconfundible: no hay nada

en su apariencia que no esté justificadamente allí y no posea una intención, un sentido; su afectación, su amaneramiento, su teatralidad no son sino el efecto de su tono personal y de la conciencia de su significación; y, si se da en espectáculo, sintiendo por él una atracción irresistible, no es para mostrar la naturaleza que posee, sino la naturaleza de su posesión. O sea el poder de su arte.

Pienso que es a la Italia del Renacimiento adonde hay que volver para encontrar una mujer *artista*, una mujer de gran estilo como esta mujer excepcional que es Mae West.

La pintura de José Clemente Orozco *

La pintura de José Clemente Orozco es una de esas obras donde se manifiesta una especie de traición universal y de infidelidad a los sentimientos históricos inmediatos. Ninguna corriente artística de las contemporáneas, por ejemplo, encuentra en ella su cauce o su prolongación. Es en su originalidad donde deben buscarse las fuentes de su valor. Pero debe advertirse, por la misma razón, que la originalidad de Orozco no corresponde al concepto moderno de la originalidad, fundado en una idea del progreso, según la cual a cada tiempo acompaña una fatal expresión de su espíritu histórico, que corresponde a su desenvolvimiento gradual y sucesivo. La originalidad de un pintor como Picasso, que es el intérprete más genuino de esta sucesión histórica del arte, es muy diferente a la originalidad de un pintor como Orozco, cuya obra está destinada a no tener una resonancia inmediata en el tiempo. La pintura de Orozco es la pintura sin resonancia; su sonido no se alimenta con sus ecos; es una pintura sin sonoridad. Ya alguien hizo notar que nunca antes en la historia se había producido un arte “moderno” que fuera fiel y tan exclusivamente moderno como el que Picasso representa en el dominio de la pintura: y nunca antes hubo, ciertamente, una pintura tan *histórica* como la suya, desde este punto de vista, es decir, tan lógicamente *posterior*, en la historia del arte y tan exactamente presente al presente. Desde este punto de vista, la de Orozco no es el tipo de la pintura original; pues su originalidad consiste en una incapacidad de ponerse “a la altura del tiempo” y adquirir la velocidad de su paso; consiste en la inercia individual de su destino.

Es cierto que Orozco no estuvo en Europa sino hasta recientemente, ni salió de México hasta después de terminados sus frescos mexicanos. Es cierto que no tuvo, pues, contacto oportuno con las escuelas modernas europeas. Sin embargo, no creo que a esta circunstancia debe atribuirse su originalidad. Pues podría verse en ella la fecundidad de nuestro medio nacional, la influencia de nuestro

* *El Universal*, 1a. Sección, febrero 15 de 1934, p. 3.

propio carácter histórico, pero también nos deja Orozco sin recursos para ello. De ningún modo es tampoco el intérprete sumiso de nuestro tiempo local, de ningún modo expresa tampoco nuestra modernidad relativa; nuestro romanticismo también se queda sin el testimonio que le exige; nuestras vagas e inconstantes tradiciones tampoco se reconocen en su libertad. Así como se niega a compartir las tendencias, las doctrinas y los procedimientos de Diego Rivera, compatriota y contemporáneo suyo, los más jóvenes pintores mexicanos encuentran, para la inspiración de ellos, casi infecundo el campo de que la fantasía de Orozco se apodera. Parece que hubiera escogido para él el más estéril de los territorios, el menos hospitalario de los climas; tan extraño y tan lleno de riesgos se presenta a los otros espíritus, a las otras empresas. Parece que hubiera preferido el menos económico y el más extraviado de los caminos; tan ineficaz sería para quienes tomarán su misma dirección. Da idea su pintura de que, así como es original e inaccesible su fundamento, son estériles y nulas sus conclusiones, pues no hay en ella, con efecto, la prolongación ni el nacimiento de ninguna escuela tradicional o moderna, exótica, o nacional. Su originalidad se debe a un absoluto radicalismo.

Pienso que, si se buscara el lugar y la época como cuya expresión podría considerarse más justamente, habría que señalar la Italia del cuatrocientos; allí viviría con menos artificialidad el orgullo de su granito, junto a otros irreductibles y solitarios escollos del tiempo. Sin duda que su aislamiento no es tal que no se reproduzcan en Orozco las condiciones de otras islas. Por lo demás, son raras las edades que no presencian estas interiores resistencias a ellas mismas; y hasta podría decirse que es en estas resistencias donde se revela su carácter. Un poema de Baudelaire, “Los faros”, se refiere a la misteriosa continuidad, a la oculta historia que se realiza a través de las soledades apartadas. No sólo en la Italia del cuatrocientos se da una “época” constituida de manifestaciones universales e intemporales, que corren entre las aguas del tiempo, pero profunda y libremente, en una línea distinta que no alteran ni conmueven las corrientes numerosas que las envuelven y las sepultan dentro de sus espumas perecederas; a cada momento reaparece su manto, sin haberse perdido, y en el más inesperado lugar. Su naturaleza histórica puede compararse a la constancia profunda de la roca a través de la inconstancia de los sedimentos superficiales, pues la profundidad y la constancia de su estado histórico las distinguen y las apartan en la historia, en vez de sumarlas a su transformación aparente. De una manera semejante se presenta en el tiempo y en el espacio la pintura de Orozco; como las capas profundas del suelo que ya no son accesibles a las devastaciones atmosféricas.

No obstante, su personalidad se nos revela en los residuos que dejan de su resistencia los consumos del tiempo en que vive. La vemos perfilarse, sobre todo cuando se la compara con la de Diego Rivera y después con las tendencias artísticas contemporáneas; entonces se descubre la originalidad de su asiento y la necesidad que tienen de nutrirse en un terreno profundo y exclusivamente suyo. Paul Valéry ha hecho notar la importancia que tuvo para la obra poética de Baudelaire el haberse producido en una viva reacción contra la literatura de su tiempo; cómo esta lucha fue lo que la forzó al descubrimiento y al mantenimiento de su originalidad. En el caso de Orozco, no podemos despreciar la observación de que la cercanía de la obra de Rivera fue lo que vivificó en la suya la pasión de oponérsele y la obsesión de su propiedad. Tampoco podemos despreciar la observación de su repugnancia por los gustos y las tolerancias del vulgo. Es también luminoso el carácter de la primera época de su pintura: crítico, satírico, caricaturesco. De la observación de estas características llega a sentirse la obra de Orozco como fundada en el puro celo revolucionario de la negación; llega a mirarse que su impulso natural es sustraerse a los afectos inmediatos, libertarse de los movimientos de simpatía; llega a no verse en ella ninguna naturaleza afectiva, a no ser en ciertos momentos en que el extremo de su rigor se confunde con algunos resentimientos populares, sin que aun entonces abandone su pasión, la calidad intelectual que posee.

Esta resistencia contra su tiempo y contra su localidad es la sustancia de su arte. Sólo en ella cabe advertir la huella de sus circunstancias temporales, la cual sólo se debe como se deduce, a una influencia negativa, a una influencia por reacción. Sin duda que estas circunstancias le han sido necesarias, pero por su oposición, por su adversidad. Sin duda que no se habría manifestado, o lo habría hecho de un modo diferente, si no las hubiera tenido en su contra. Pero, si sirven a la revelación de su energía, no son ellas las que favorecen esta energía, las que la alimentan. Ya mencioné a Baudelaire, pero a otros espíritus de esta naturaleza se asemeja Orozco, distantes de su propio tiempo y hostiles a él, y que hoy sentimos, aunque acaso falsamente, cerca de nosotros. Pienso en Nietzsche, filósofo, y en Cézanne, pintor que también existen en una constante controversia con su medio. Es la resistencia su modo y su razón de ser, viven en función de su enemigo, de su obstáculo, y la gloria que quieren para su obra es que nunca carezca de enemigo y de rivalidad. Ahora podemos, nosotros, para eludir esta lucha póstuma, arraigarlos en su época histórica y fijarles una distante relación con la nuestra, que entendemos como proximidad y que nos sirve para sentirnos más sus contemporizadores que sus adversarios; no obstante, no es por eso

menor la libertad de su designio ni menos duradero el vigor de su resistencia. Los yugos de la historia no les impiden encontrar en cualquier remoto pasado o cualquier imprevisto futuro al enemigo que necesitan para no perecer. Viven en su tiempo y en su lugar, pero en cualquier otro tiempo y en cualquier otro lugar están más vivamente presentes y no con menos razones ni con menos oportunidad de existir.

La exposición de carteles comunistas*

La Secretaría de Educación acaba de abrir una exposición de carteles en su Sala de Arte, bajo el cuidado directo del Departamento de Bellas Artes. No obstante, esta exposición no es un acontecimiento sin importancia. Parece difícil, ciertamente, a primera vista, establecer el valor *artístico* de un cartel y parece también difícil determinar su naturaleza *educativa*; pero basta detenerse a considerar el asunto con una atención menos superficial que la de nuestros aficionados del arte acostumbran, y con un interés por la filosofía de la educación como las libres discusiones callejeras que la Secretaría todavía no logra crear en las masas, para advertir que en la Exposición de Carteles es toda una filosofía educativa y estética y no una simple curiosidad tipográfica la que justamente merece el apoyo y entusiasmo oficiales.

La historia del cartel ha estado ligada esencialmente al desenvolvimiento de la moderna *cultura* industrial. A nadie se escapa ya, a este respecto, su importancia eminentemente revolucionaria. La destrucción de los hábitos económicos tradicionales y rutinarios, en los consumidores refractarios al uso de los nuevos productos de la industria, debe mucho a la influencia del cartel. Desde las cremas de belleza hasta las películas de Mary Pickford, la mayor parte de las creaciones industriales modernas han penetrado en las grandes masas a través de la propaganda impresa. Muchos economistas han atribuido la reciente crisis a un empleo insuficiente de la propaganda. No es dudoso que tengan razón. También muchas crisis políticas se deben a lo mismo. Puede verificarse que hasta la industria del arte moderno no suele dejar de estar en crisis y encontrar por medio de los carteles una prosperidad económica que, sin ellos, le sería negada. Es indudable, por ejemplo, que fueron los carteles que anunciaban la orquesta sinfónica de Carlos Chávez los que dieron millares de espectadores a la orquesta de Iturbi, el precoz e inesperado director valenciano. Cualquier producto –un dentífrico, un remedio contra la calvicie, una ejecución musical,

* *El Universal*, marzo 21 de 1934, p. 3.

etcétera—, encuentran en los carteles una manera indiscutible de darse a conocer. Para la Secretaría de Educación no podía pasar inadvertido este importante método del conocimiento, que puede tener incalculables consecuencias en la enseñanza.

Por otra parte, no se ignora el interés político de la Secretaría. Ahora bien, no puede ignorarse tampoco la importancia política de los carteles. Las necesidades electorales, también administrativas, han encontrado en ellos un procedimiento magnífico para dar a conocer, entre los electores, a las más desconocidas personas, aspirantes a puestos públicos o ya poseedoras de ellos. Aun el pensamiento político ha encontrado en los carteles también un medio de hacerse *económico*, o sea aumentar su influencia, disminuyendo su extensión y profundidad. Es posible que sorprenda a un espectador desprevenido el gran número de carteles comunistas que entra en la Exposición de la Secretaría de Educación. Pero hay una razón sólida que lo justifica. Igual que como sucede en el comercio, la competencia política ha hecho que tenga más importancia el número que la calidad de los consumidores. Y es evidente que un pensamiento político que requiere la forma espesa y fatigosa del libro para ser transmitido tiene menos oportunidad de prosperar que los pensamientos a cuya profundidad puede llegarse con una simple ojeada. La prosperidad del comunismo se debe a esta facultad de carecer de reservas, de entregarse a primera vista, de ser expresado, y sin laconismos, por el cartel. La doctrina socialista de la enseñanza, de la Secretaría de Educación, está diciendo que dicha doctrina socialista no requiere mentes adultas y preparadas para comprenderla, sino que es propia para los niños. He aquí la importancia política, al mismo tiempo, del comunismo y del cartel.

El problema a que exclusivamente se aplica en la actualidad la Secretaría de Educación es lo que puede llamarse, no sin libertad, el problema extensivo de la cultura ¿Cómo hacer llegar, económicamente, a la masa analfabeta, sin que deje de serlo, las conquistas de la ciencia, el arte y la filosofía, que hasta ahora han sido el privilegio de los que tienen tiempo suficiente para emplearlo en los libros? La respuesta ideal y real es el cartel. No se dude, por tanto, que el cartel venga a substituir muy pronto y de manera absoluta a las Misiones Culturales y a las Escuelas Rurales, que son hoy los ya anticuados y deficientes instrumentos que la Secretaría de Educación emplea para hacer accesible a las víctimas de la injusticia social los pensamientos que dichas víctimas no tienen tiempo, absortas como están, en otras ocupaciones, de pensar por ellas mismas. No se dude que la Secretaría de Educación encuentra en el cartel, preocupada, como está, por lograr-

lo, el medio de hacer que las ciencias y la filosofía no sean injustamente ignoradas por quienes no las estudian.

Es también conocida —no sé si gracias a los carteles— la idea de la Secretaría de Educación de que el arte y la educación encuentran su valor filosófico en sus oficios de propaganda. Desde este punto de vista, siendo exclusivamente propaganda, no puede haber nada más artístico, ni más educativo ni más filosófico que los carteles. Para la Secretaría de Educación, la pintura italiana del Renacimiento no es sino *los carteles de la época*. Quizá quiere decir la Secretaría con esto que la pintura contemporánea resulta perfectamente articulada e ineficaz desde este nuevo punto de vista artístico, ya que su utilidad como propaganda no puede compararse a la de los carteles impresos y pegados en las esquinas. No puede pensarse nada más razonable. Pero es de hacerse notar que el espíritu reaccionario de los pintores —espíritu de conservación, sin duda—, sigue prefiriendo la pintura a la tipografía, aun cuando ello sea una aberración económica y una ignorancia de los nuevos principios estéticos que adoptan por igual los comerciantes y la Secretaría de Educación Pública.

Ignoro por qué la Secretaría de Educación ha tenido especial preferencia en exponer carteles comunistas, de los Soviets. Esta nueva rama estética del comercio y la educación ha verificado también importantes progresos en Alemania y otras naciones. El reciente discurso de Hitler en que ha expresado que “más vale un pueblo sin cerebro que un cerebro sin pueblo”, no puede estar fundado sino en la substitución que se ha verificado en la cultura alemana de los libros y las cátedras en favor de carteles y la propaganda. Si la Secretaría de Educación ha temido que estas ideas de Hitler disminuyan la influencia que tienen sobre ella los comunistas, debería reconocer que la competencia entablada entre el comunismo y el nazismo no sufren ningún perjuicio las inclinaciones de la Secretaría de Educación por las conquistas de la estética y la pedagogía modernísimas. Una exposición de carteles hitleristas no es un testimonio en contra de los carteles y de la propaganda considerados como cultura, sino antes al contrario. Así pues, en la preferencia de la Secretaría por los carteles de los Soviets se comete, en fin de cuentas, una grave injusticia internacional.

En resumen, el interés que la Secretaría de Educación encuentra en los carteles en el interés educativo de impartir la cultura a los analfabetos (sin que dejen de serlo), por métodos gráficos y accesibles a los ojos menos preparados. La Secretaría ha ido tan lejos en este sentido, que ha ideado, de acuerdo con los discursos de su C. Secretario, crear, por decirlo así, una cultura de propaganda, una cultura propia de los analfabetos. Esto se entiende cuando se le oye decir que

hay que crear una cultura del campo, diferente de la cultura de la ciudad. Tal propósito, al ser realizado por los carteles, rompería por completo con las ideas que ha tenido la humanidad hasta este momento, y que han identificado la cultura con la ciudad, como lo dice la palabra *civilización*.

Ahora bien, no puede menos que despertar un gran interés esta inaudita empresa de la educación mexicana. Pero temo que también ha de preocupar a algunos espíritus revolucionarios el pensar que una acción de esta especie si llega a su término puede cegar para siempre las fuentes de toda posible revolución, las que han estado siempre en el campo. No cabe duda que “volver al campo” es por excelencia la tendencia romántica y revolucionaria; pero lo es porque el *campo* significa una ausencia de la cultura, una ausencia de las leyes y las reglas inventadas por la ciudad y que constituyen *la civilización*; *el campo* ha significado la naturaleza, el instinto, es decir *la incultura*, sin dar ningún sentido despectivo a este término, sino expresando con él la noción de origen o raíz de la cultura. Y es claro que en el momento en que exista ya el absurdo de una *cultura del campo* (que no sea la agricultura), de *una civilización campestre*, el campo habrá dejado de ser el origen, la raíz y la renovación de la ciudad, y perderá su naturaleza revolucionaria. Si una civilización de los analfabetos ¡por medio de los carteles! lleva una política (*polis*: ciudad) al campo; si la Secretaría de Educación, cumpliendo su propósito, convierte a todo el campo en ciudad, habrá también desaparecido para siempre el sagrado derecho del analfabeto, de que la civilización no moleste sino al que lleva la demostración de que es real y sincero su deseo de ser molestado por ello hasta soportar las fatigas de los libros y de la vida convencional de la ciudad.

El diablo en la poesía*

La Revolución es el producto de la inconformidad. Pero esta verdad, que parece evidente, también con mucha facilidad se desconoce, ya que no todo el mundo está dispuesto a aceptar que la revolución es lo que va contra la naturaleza. Y, sin embargo es la misma verdad, pues la naturaleza es lo que no está inconforme, lo que no cambia, lo que permanece de acuerdo con su origen. Si la naturaleza fuera revolucionaria, no podría existir la noción de ley natural. La naturaleza es la costumbre, y la costumbre es la conformidad. Todo naturalismo es, estrictamente, un conformismo. Y en ningún conformismo puede verse nunca una revolución. Lo revolucionario es lo que va contra la tradición, contra la costumbre; es el pecado, la obra del demonio; si en la iglesia católica se señala al enemigo tradicional de la revolución, es porque la Iglesia es, por excelencia, un organismo natural, una fortificación contra el demonio, una organización de la conformidad. El enemigo de la Iglesia, en cambio, hay que verlo en Fausto, que, viviendo contra la naturaleza entregando su alma al diablo, representa el espíritu revolucionario que es el espíritu del artista.

Dice André Gide que “no hay obra de arte sin la colaboración del demonio”. Y lo recíproco es igualmente cierto: no hay colaboración del demonio sin obra de arte. El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo. No hay fascinación virtuosa; la Iglesia es sólo muy razonable al prevenirlo: sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza. Por esta causa, es imposible que haya un arte moral, un arte de acuerdo con la costumbre. Apenas el arte aspira a no incurrir en el pecado, sólo consigue, como Nietzsche demostró con evidencia, falsificar el arte; pues es imposible que el arte se conforme con lo natural. Y lo extraordinario es lo único que fascina.

He aquí por qué son inseparables el diablo y la obra de arte, la revolución y la poesía. No hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay sin “la colabora-

* *El Universal*, 1a. Sección, mayo 8 de 1934, p. 3.

ción del demonio”. Se atribuye a un distinguido revolucionario mexicano una expresión admirable: “No se hace una revolución con ángeles”. No, en efecto, ninguna revolución es angelical, como no lo es tampoco ninguna poesía. Una poesía que no fascina, es una poesía sin belleza, y no hay belleza sin perversidad. Los griegos sabían bien que la belleza no es pura. Los pintores del Renacimiento sabían bien que no era posible una belleza religiosa, sin depravar a la religión: sin hacerla fascinante. Y los poetas comunistas tendrán que aprender que no harán poesía comunista hasta que no se hagan revolucionarios: hasta que no depraven el comunismo, haciéndolo sensible al pecado.

Se dice que en Baudelaire nació una nueva poesía. Es cierto, cuando menos, que desde Baudelaire la poesía ha adquirido una conciencia de sí misma tan clara y tan libre como no tuvo jamás. Fue Baudelaire el primero que se atrevió a ver en la poesía de una manera absoluta, a la “flor del mal”, a la flor de la perversidad, fue el primero que concibió como una pura fascinación, como un puro diabolismo. Sin duda que no puede olvidarse la parte que tuvo en ella el demoníaco Edgar Allan Poe, ingeniero de la poesía, como creo que lo ha llamado Paul Valéry; pero a Baudelaire toca la gloria de haber llevado esa ingeniería diabólica a su aguda y celosa perfección. *La poesía como ciencia* es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio. Esta concepción baudelaireana se ha hecho inseparable de la conciencia poética. Lo que se llama “poesía moderna”, a Baudelaire debe la novedad revolucionaria de su carácter. “Poesía moderna” significa en rigor, poesía posterior a Baudelaire. Es cierto que muchas poesías antiguas no suenan hoy como modernas; pero también a Baudelaire se debe, que iluminó su nuevo sentido, oculto en los textos hasta hace poco, como iluminó e hizo fecundas las posteriores tentativas poéticas que antes no habrían podido resistir el desamparo que encuentran en la excepcionalidad de su aventura. Sin tener presentes a Baudelaire y a Poe, no se explican una tan transparente verdad de la ficción, una tan exacta inteligencia de lo imprevisto, un tan lúcido rigor del azar como en la poesía de Mallarmé y de Paul Valéry ocurren, y en que *La ciencia poética* ningún límite traza a su demoníaca pasión de conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. Pues ésta es la acción *científica del diablo*: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual.

Nada me parece más vano que la distinción escolar que se hace a cada instante entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación, y con la que no se pretende, abierta o secretamente, sino despojar a la poesía de su carác-

ter de ciencia, que es su carácter diabólico, a fin de poder identificarla con la fe, que es la ciencia del ángel. Separada en efecto, de la inteligencia, la poesía consiente a la pasión y es esclavizada por ella, con lo que se *salva su alma del demonio*, se salva de la fascinación, por la imposibilidad que hay de fascinar a un esclavo, incapacitado, como está, por sus cadenas, de ir en pos de lo que lo solicita.

La poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos. Por eso no son sensibles a ella las mentes ocupadas por su proximidad, conformes con la apariencia de las cosas, sin avidez de conocer, sin gusto por la ciencia, que es el deseo de lo que está remoto y profundo. Lo que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio. No se evoca al demonio fácilmente. El demonio es perverso; usa caminos largos y tortuosos. Para seguirlo en la poesía, hay que soportar el hastío y proceder como el hombre de ciencia: a través de las experiencias más tediosas y superfluas, por medio de las imaginaciones más vanas y extravagantes, y sin violentar al azar.

Alguna vez se me ha ocurrido describir el riesgo de la poesía en uno de los recorridos de su aventura intelectual, y he pensado que la poesía de Xavier Villaurrutia me da en México una ocasión rara, para intentarlo. Seguramente que es poco poética para quien piensa que no puede ser intelectual la poesía pero quien no resiste a las seducciones del demonio descubre que en pocos poetas mexicanos tiene, como en Xavier Villaurrutia, un fruto tan fascinante la reflexión, o la perversidad un atractivo tan grande. Es la suya una poesía que no se entrega directamente, reservada y tortuosa; pero porque no prescinde de la conciencia de que la belleza no está en lo que complace, sino en lo que fascina y se hace perseguir más allá de los sentidos, más allá de la satisfacción, adonde sólo la fantasía puede probar el alcance y la precisión de su poder.

Los actos y los objetos que contempla esta poesía son los más próximos y más familiares. Pero ¡cómo desaparecen, de repente, su acto y su figura habitual! Se abre un abismo en ellos y su sólida apariencia se disuelve, como el carácter de las personas en quienes se descubre un insospechado doblez. Los sentidos traicionan, se vuelven desleales. El oído es “*el laberinto de la oreja*”, el tacto es unas “*manos de hielo*”; los ojos se abren “*donde la sombra es más dura*”. Cada impresión engaña, se convierte en la contraria, y el sentido de la realidad se pierde, pues todo es una pura fugacidad. Sólo el demonio, sólo la fantasía se encuentran en este medio a sus anchas, en donde cada ruido *no es el que se oye*, sino otro ruido diferente en donde la sombra es la luz; en donde la voz “*es como un recuerdo en la garganta*”; en donde se está después de “*haber dejado pies y brazos en la orilla*”. Para penetrar a este ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad,

de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia; es preciso no temer los abismos que a cada paso se abren, los peligros que cada contacto significa, las muertes porque cada instante se cambia, para nacer y perecer otra vez. Lo único que no tiene cabida allí es la costumbre, y, exactamente, por el sentido que posee en *la realidad*.

La poesía, sin duda, como todo temperamento revolucionario, es el temperamento de la excepción y del peligro. Y la hora en que sobrevive es la misma hora recóndita y sutil del diablo; exactamente, como en el verso de Villaurrutia:

“Cuando los hombres alzan los hombros y pasan”.

El arte moderno. La crítica del señor Thomas Craven*

LA CRÍTICA DEL SEÑOR THOMAS CRAVEN

Quizá nunca he leído un tan apasionado y tan apasionante libro de crítica de arte como el que, con el título de *Modern Art*, ha escrito el crítico americano señor Thomas Craven. Pienso que carecería de valor si fuera un libro sereno; pero esto no sucede, por fortuna. El autor prefiere entregarse en los errores que comete y en los excesos en que hace incurrir su pasión a su pensamiento, y, como el temperamento del señor Craven es particularmente valioso, el lector se complace en notar que los errores y las intemperancias son el contenido más abundante del libro. No conozco una obra menos metódica en la exposición de su tesis o, en otras palabras, menos tolerante con los aspectos de la realidad que no confirman sus suposiciones. Cada frase del libro ignora lo que la anterior ha puesto y se impone la tarea de afirmar lo que desea, no necesita más fundamento que la conciencia de que lo desea. El libro en su totalidad es una repetición incesante. Pero su interés está precisamente en su redundancia. Recuerda uno la feliz expresión de André Gide: “Una petición de principio es una afirmación de temperamento”. Y en la crítica de arte, seguramente ningún temperamento se afirmó mejor que el del señor Craven, que consigue trazar la historia de la pintura moderna exclusivamente en función del disgusto que le causa.

Su pensamiento nunca conduce al señor Craven a un lugar inesperado, sino sigue siempre los caminos que lo devuelven al sitio de donde partió. Así, por ejemplo, no fue a Francia sino para *regresar* a los Estados Unidos, y quiere que el arte americano se retire de las formas extrañas que ahora lo contienen, sólo para estar más próximo de su insatisfacción habitual. Como producto de esta inclinación *hacia dentro*, el señor Craven ha concebido una exaltada repugnancia por el arte moderno, de la que no libra a un artista tan grande como Cézanne. Pues

* *El Universal*, 1a. Sección, julio 20 de 1934, pp. 3 y 7.

piensa que el arte moderno, tal como se deriva de Cézanne, de Gauguin y de Van Gogh y tal como lo representan Matisse, Picasso y, por último los sobrerrealistas, obedece a una tendencia de huir lejos del sentido de la experiencia humana, a fin de vivir en regiones metafísicas, que no son accesibles sino a unos cuantos iniciados cuya familiaridad con ellas, por otra parte, es muy difícil distinguir del esnobismo y de la impostura.

El señor Craven quiere que el arte sea accesible a la mentalidad realista del espectador común y que esté inspirado en la experiencia cotidiana de los hombres y no en los trances artísticos que tienen por efecto hacer del arte un mundo esotérico que no convive con el mundo real. Quiere que las concepciones del arte correspondan al ambiente físico y social en que se producen y hasta en el que son disfrutadas, y no que sean el juego irresponsable de una fantasía ininteligible y arbitraria. En consecuencia, no le parece que el arte moderno desempeñe la función a que el arte está destinado, pues no encuentra que corresponde a su ambiente, y menos al de los Estados Unidos; por lo que no ve que satisfacen una necesidad real las obras cubistas y sobrerrealistas que importan de Francia los compradores americanos de pintura, en vez de estimular un arte interior, accesible y familiar.

A pesar de su apariencia, el señor Craven no es un espíritu conformista. Su proposición no tiene por objeto conformarse con un arte mediocre y banal, cuyo ideal es repetir los juegos atmosféricos del impresionismo o las ineptitudes académicas. Tampoco lo complace la comodidad de la fórmula del arte-propaganda, a que se adhieren los comunistas. El señor Craven es la inconformidad en persona. Su espíritu está bordeando constantemente el abismo de la desesperación. Y es apasionante contemplar los peligros a que se expone en esta suerte la integridad de su conciencia. Hay momentos en que el amor que profesa al arte —en un lugar del libro nos dice que la profesión que abrazó es “morir y vivir por el arte” — se empeña, igual que un alma desesperada por los celos, en la destrucción de lo que ama, y tiene que hacerse un esfuerzo para no esperarlo a que diga como Pascal: *Quelle vanité que la peinture...* Su crítica destructora a cada momento, pone a su profesión en peligro de quedarse sin objeto; pues crea una atmósfera irrespirable para la pintura, un clima en que la pintura no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir. Sin embargo, a esto se debe el interés que merecen sus juicios, que es más grande mientras son más falsos y más desesperados: tiene al fin que admirarse el heroísmo de una concepción que logra hacer vivir a la pintura precisamente a favor de los propósitos que la aniquilaron por dondequiera que el señor Craven la encontró.

Claro que —hay que advertirlo— logra hacer vivir a la pintura en medio del rigor de su insatisfacción, pero ideal y subjetivamente. El objetivismo del señor Craven procede, por su cuenta, con muy poca objetividad. Sus razones hay que buscarlas en el vigor y en la nobleza de un sentimiento. Pues, desde el punto de vista del instinto creador, la robusta fe del señor Craven basta para concebir satisfactoriamente un arte americano que se deba por entero a “la experiencia y al ambiente” americanos; pero desde el punto de vista de la razón crítica sus argumentos son insuficientes y hasta tienen la virtud de volverse contra ellos mismos y demostrar lo contrario de sus tesis. Nos pintan a un público americano, amante del arte, que no debe de complacerlo, y a una legión americana de artistas, que cultiva un arte que no pueden considerar como original. Se deduce de ello que “la experiencia y el ambiente” americanos prescinden, sin contrariarse gravemente, de un arte necesario y propio y encuentran satisfacción en un arte exterior y superfluo. Y para mayor desdicha, hasta la rigurosa concepción del señor Craven también resulta superflua y excepcional, aventura y “bohemia”, en “la experiencia y el ambiente” americanos, pues se pone en un furibundo desacuerdo con el sentir común de sus compatriotas; por lo cual merecía, si se la tomara al pie de la letra, las feroces invectivas que dirige el señor Craven contra las obras de Matisse, de Picasso y de los sobrerrealistas, y contra los *snoobs* americanos que las compran y se extasían fraudulentamente con ellas.

Pero viéndolo bien, lo que este crítico pretende es menospreciar una idea que modelar una actitud. Así pues, sería injusto tomarlo al pie de la letra como crítico de arte, y no sería afortunado para el lector, que perdería la oportunidad de estimar el valor del señor Craven como moralista, el cual es un valor realmente considerable. En rigor, lo que pretende reformar no es tanto el arte como la propia vida moderna. Su preocupación es la moral y no la estética. No lo interesa la belleza en el sentimiento tanto como la rectitud. Y su indignación está fundamentalmente constituida por la ciencia de que no es honesto dejar de reprobado en el arte lo que se está reprobando en la vida, de tal modo que el arte venga a ser un lugar convencional placentero al que no logra hacer pasar la vida ni sus problemas ni su responsabilidad.

Interesado en reprobado la falsedad de la vida moderna, al señor Craven le disgusta, no obstante, que el arte moderno sea una reprobación de esa vida. El señor Craven se mueve con facilidad en medio de esta contradicción, y no se le entendería si no se vieran en ella el método sutil del sentimiento y la ambición del señor Craven de encontrar en el arte la misma pasión moral que a él lo consume. Es decir, cuando ve que el arte se aparta de la vida, ha de temer que no

sea grande el apartamiento; cuando ve que el arte se aísla en medio de la experiencia habitual, ha de temer que, aislándose de ella, pierda el arte el interés en reprobirla y rechazarla; cuando el arte deja de estar opreso por su ambiente, ha de temer que pierda el disgusto de la falsedad que lo rodea. En resumen, el señor Craven ha de pensar que la inconformidad con la existencia que se ha manifestado en el arte moderno no ha tenido por efecto sino llevar el arte a un recinto aislado y agradable, en que la inconformidad desaparece, abandonándolo a un conformismo y a una molicie que destruyen su vigor, y que hacen preferir los objetos inmediatos, sensuales y falsos de los sueños, a los menos accesibles, pero más duraderos objetos intelectuales que propone profundamente la contemplación de la realidad.

No podría entenderse que el señor Craven atacara, por su intelectualismo y su apego a “los métodos”, a un arte cuyo propósito y cuya realización fundamentales han sido prescindir de la razón y de los métodos, para libertar a los sentidos de todo compromiso intelectual. No podría entenderse que le pareciera despegado de la experiencia un arte que es un empirismo puro, un arte que se ha caracterizado por su deseo de experimentar más que de pensar. Ni podría entenderse que quisiera devolver al seno de la vida a un arte que ha huido de ella, exclusivamente para no soportar las restricciones que le prohibían vivirla.

Si lo que disgusta al señor Craven es el antiintelectualismo del arte moderno; si el defecto de que lo acusa es el que se origina en que el arte moderno carezca de rigor intelectual; si el exceso porque condena a la pintura contemporánea es el que se reconoce en el desbordamiento de su vitalidad, puede comprenderse la apasionada indignación que exalta al crítico americano. Sin embargo, sus razones son, exactamente, las opuestas, ya que el arte moderno le parece abstracto, intelectualista y que aprisiona y aniquila a la vida con los métodos y las formas. Pero su pasión moral es de tal naturaleza, tiene tal dignidad y tal seguridad que en su instinto, que, aunque priva a su crítica de un pensamiento correcto, no merece privarla de ser justificada por las razones que contradicen a las que el señor Craven le presta.

El clasicismo mexicano*

La historia de la poesía mexicana es una historia universal de la poesía; pudo haber sucedido en cualquier otro país; tiene una significación para cualquier espíritu culto que la considere y aspire a comprender los ideales a que ha servido y que la han caracterizado. Estos ideales que, en un espacio geográfico limitado —México—, dentro de una sociedad particular —la mexicana— y a través de una época histórica definida, fascinaron a diversos temperamentos, han sido, también por la variabilidad de sus apariencias, también por la variabilidad de sus formas, los mismos ideales que ha perseguido la poesía de cualquiera otra nación moderna. Hasta cuando, siguiendo las múltiples tendencias románticas, sus productos han sido los más particulares o los más exóticos, la poesía mexicana no ha podido sustraerse de verificar, de esta manera, un destino universal de la poesía. Cuando se ha *mexicanizado*, cuando se ha *americanizado*, cuando, por ejemplo, se ha buscado a través del empleo de giros y vocablos indígenas, no ha podido evitar que aun entonces haya sido, tan sólo, uno de tantos exotismos que han distraído y cautivado accidentalmente a la conciencia de una sola cultura: la occidental. Por esta razón, la poesía mexicana es una poesía *europaea*, como en rigor, toda poesía americana lo es.

Estrictamente, la poesía mexicana es una poesía española; pero no es ésta tampoco la razón que la particulariza o le crea una dependencia orgánica necesaria; por el contrario, es una de las razones que hacen, de la española, una poesía universal. Si debiera señalarse la aportación particular de la poesía mexicana a la poesía española, habría que decir, ambiciosa, pero exactamente, que es la universalidad. Ésta es la condición que se verifica cuando, dentro de la literatura española, la mexicana es capaz de poseer una independencia, un espíritu propio. No digo que en México el pensamiento español haya alcanzado su universalidad, sino que necesariamente había tenido que alcanzarla para poder ser

* *El libro y el pueblo*, agosto de 1934, pp. 367-378.

mexicano una vez. Gracias a su universalidad, la poesía española pudo dar origen a una mexicana. Consciente de este origen, y constantemente fiel a él, la función de la poesía mexicana, dentro de la española, ha sido el mantenerle, el recordarle esa universalidad.

Los orígenes de la poesía mexicana se confunden con una de las más brillantes épocas de la poesía. Sus primeros balbuceos fueron obras clásicas y perfectas, que no ven disminuido su valor dentro de la competencia poética universal más admirable que haya habido nunca. Desde su nacimiento entró en la madurez; desde su infancia fue suya una responsabilidad superior que fascinaba a los más grandes ingenios de una gran época, en las más grandes naciones. Inmediatamente entró de lleno en la tradición más honrada y tuvo que satisfacer al más exigente linaje. Es imposible suponer siquiera la probabilidad de que el pensamiento mexicano, en su nacimiento, no hubiera sentido la dominación de un pensamiento que dominaba universalmente, como no es posible suponer tampoco que hubiera podido nacer y desenvolverse de un modo original sin la obra de esa fascinación.

Ha sido un compromiso para la historia de la literatura mexicana esta identidad de sus orígenes con la literatura clásica española. ¿Las obras de don Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, pertenecen a la literatura española o pueden considerarse ya como una literatura mexicana? Pero este problema es absolutamente vano, si se recuerda que se trata de una literatura española *clásica*, es decir, con un lenguaje y una significación universales. Tampoco pertenecen exclusivamente a España las obras de fray Luis de León o las de Francisco de Rioja. La vida de una cultura española en América, no se explica sin *un desprendimiento* de España, es decir, no se explica sin un *clasicismo*, sin un universalismo español. La dominación de España en América —también en la poesía— fue la dominación de un pensamiento universal, un pensamiento que era también el de Italia, Francia e Inglaterra, y que bebía en las fuentes clásicas de Grecia y de Roma. No habría habido una literatura española en América si el idioma español no hubiera sido un idioma universal y culto, capaz de servir a la expresión de no importa qué temperamento; capaz de dar forma a una literatura original y nueva en no importa qué latitud. En los Estados Unidos, de una manera semejante, se habría adoptado el latín, por ejemplo, como lenguaje literario, si el inglés no hubiera poseído, gracias a su cultura, gracias a su relación con las más diversas maneras del sentir y del pensar, la capacidad de recibir en sus formas no importa qué nuevas e inesperadas concepciones. Junto con las formas cultas del español, pasaron a México también las formas populares. Pero si sólo éstas hubieran

pasado, hoy sería la fecha en que quizá no podría hablarse de una literatura mexicana original, aunque, en cambio, habría en México una literatura *castiza*, que los escritores españoles considerarían siempre con benevolencia y habría figurado en sus antologías como propia. Pero esto no es lo que ha sucedido: desde un principio florecieron en México las formas críticas y reflexivas de la literatura castellana. En consecuencia, los escritores españoles han considerado tradicionalmente con desprecio hasta las obras de Ruiz de Alarcón y de Sor Juana Inés de la Cruz, a las que ningún mesticismo excluye de la sangre española. Pero las excluye, según parece, su carácter crítico y reflexivo, su calidad universal. La literatura española de México ha tenido la suerte de ser considerada en España como una literatura destacada. Este juicio no se ha equivocado puesto que la devuelve a la mejor tradición española, que no es una tradición castiza: a la tradición clásica, que es la tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana.

En México no hay una poesía indígena, no hay una poesía popular auctótona. Las formas populares de la poesía mexicana no son sino las formas populares de la poesía española después de sufrir la misma operación que los mexicanos académicos efectuaron en las formas cultas de la poesía bucólica al aplicarla al paisaje de México. Por lo tanto, no hay una poesía castiza mexicana, auténticamente: el casticismo mexicano no ha sido sino un *pastiche* del casticismo español, *la castidad* del cual, por otra parte, es muy difícil demostrar, mientras que no lo son sus adulterios. La originalidad de la poesía mexicana no puede venirle sino de su radicalismo, de su universalidad. Esto es lo que le dio la poesía española al darle su origen, clásica y radicalmente: no unos hábitos acumulados hereditariamente, sino la capacidad de llevar en su universalidad sus raíces, de encontrar en su universalidad su animación. Hasta la poesía indígena recogida por los colonizadores españoles, como los cantos que se atribuyen a Nezahualcóyotl, fueron en sus traducciones castellanas poesías cultas, familiares con los temas y las figuras de Horacio; es decir, fueron *desarraigadas* y sumadas a una tradición universal y transmigrante.

Todo clasicismo es una tradición transmigrante. En el pensamiento español que vino a América de España, no fue España, sino un universalismo el que emigró, un universalismo que España no fue capaz de retener, puesto que dejó de emigrar intelectualmente. No sólo México; toda la América nació a favor de la pasión universal que encendió al espíritu europeo en los siglos XVI y XVII, abriéndole los ojos a la naturaleza, despertándole la curiosidad de la ciencia, avivándole la avidez de conocer profundamente sus pasiones. La influencia de

América fue profunda, en Europa *desde el porvenir* y desde la distancia. La idea de América llegó a ser el más vivo fermento revolucionario, destruyendo las fronteras habituales del mundo, sólo con el poder de su imaginación. Este fermento no perdió su fuerza en el presente y en la realidad: América, en el pensamiento y en la acción del europeo que la poblaba, no dejó de ser la representación de la herejía. Esta condición original ha hecho imposible un casticismo en América, o sea una ortodoxia americana de la sangre. Esta condición muy pronto hizo sospechosa, a los europeos ortodoxos, lo que se produciría en América y aspiraba naturalmente a la universalidad.

La originalidad americana de la poesía de México no debe buscarse en otra cosa que en su inclinación clásica, es decir, en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares. De este modo, se ha expresado su fidelidad a su origen en lo que consiste la originalidad. Esa inclinación no pudo desaparecer ni del romanticismo mexicano, que ha sido una tendencia hacia la particularización: razón por la cual nuestro romanticismo se derivó directa, y no inversamente, de nuestra poesía académica. Así como las obras de Sor Juana Inés de la Cruz y de Juan Ruiz de Alarcón se distinguen dentro del clasicismo español por su mayor radicalismo, nuestra poesía académica posterior se distingue de la similar española por una mayor libertad, por un apego menor a las formas artificiales de una escuela clásica *española*, por un deseo natural de mantener viva una escuela clásica universal. Es decir, el academismo mexicano fue mucho menos academismo que el español: ningún casticismo le prohibía encontrar directamente en las fuentes clásicas griegas y latinas la autorización de su herejía y el ejemplo de su independencia y sus predilecciones revolucionarias. Una de éstas era, cosa en España blasfematoria, no tener empacho en mirar sus modelos y sus normas *también* en el clasicismo *francés*.

La relación que se establece en la poesía mexicana entre el academismo y el romanticismo permanece obscura y resulta como arbitraria y sin sentido, si se juzga de acuerdo con los más estrechos conceptos escolares, que no acostumbran distinguir perfectamente el clasicismo del academismo, y arrojan al romanticismo en contra de los dos. En contra del clasicismo, el academismo fue quien se arrojó. El academismo ha sido un clasicismo sin *universalidad*, un clasicismo *particular*. Si se tiene presente que el romanticismo ha sido el amor de lo particular en el arte, se encontrarán razones para acercarlo al academismo y no para oponerlo a él. Sin embargo, el romanticismo difiere en su culto por la modernidad, cosa que hizo de él, más que un particularismo en el espacio, un particularismo en el tiempo, aunque también ha sido las dos cosas a la vez. Ahora bien,

el academismo mexicano, sin una tradición clásica, histórica y geográficamente propia, estaba filosóficamente imposibilitado para ser un clasicismo castizo y particular: el universalismo estaba necesariamente presente en él. Cuando vino el romanticismo, puesto que era un particularismo en el tiempo, puesto que era un culto de la modernidad universal, satisfizo, inmediatamente, la necesidad de la poesía académica mexicana, aliándose con ella, antes que aniquilando sus inclinaciones. Los resultados más importantes de este extraño, pero feliz y explicable concierto, fueron Manuel José Othón y Salvador Díaz Mirón, clasicistas, latinistas, francesistas, modernos y americanos.

La constancia de una actitud clásica hasta en la poesía mexicana “de la naturaleza”, fue lo que le permitió resistirse a considerar románticamente el paisaje, es decir, animándolo con los movimientos sentimentales del espectador. Hubo que esperar al “modernismo”, para que prosperaran las tentativas en este sentido por completo, es decir, para que no encontraran resistencia. Puede decirse que, en la poesía mexicana del paisaje, fueron primero las formas parnasianas que las estrictamente románticas, y esto, por la razón de que fue la poesía académica quien las acogió, sin duda que esto no es exacto al pie de la letra, y un poeta tan académico como Pagaza, no estuvo exento de romanticismo. Por lo demás, ya una poesía de la naturaleza pertenece al romanticismo por parnasiana, por descriptiva e impersonal que sea; pues no hay descripciones estrictamente imposibles. Podría decirse, por lo mismo, que hasta un poeta como Pesado no se libró del virus romántico, puesto que encontró satisfacción en la poesía descriptiva. Pero lo que merece especial atención, es el movimiento recíproco: es decir, la influencia o, en otras palabras, el humanismo que la poesía académica cultivaba con un admirable rigor.

Esta influencia es lo que debe observarse en Manuel José Othón. Es su obediencia a ella lo que le da a su poesía un valor tan extraordinario. Superficialmente, Manuel José Othón no fue sino un poeta romántico, remiso a abandonar los hábitos académicos. Pero si se considera la cuestión de un modo inverso, se descubre el interés profundo que tiene. Podría decirse que en Manuel José Othón se da el absurdo de un humanismo del paisaje. Hay algo más que una mención geográfica en sus dos sonetos a Clearco Meonio, en que distingue la diversidad de paisajes que rodean a Clearco Meonio y a él. A él lo rodea un paisaje árido y desértico, un paisaje que no refleja, que no es sensible a los sentimientos humanos. Esta oposición aparece con un sentido profundo, es decir, con un sentido literario. Si Clearco Meonio es el académico que se desliza hacia las playas románticas, Manuel José Othón es el hombre que inversa-

mente, sube hacia un ideal más riguroso que la complicidad de la naturaleza. Manuel José Othón es el poéticamente decepcionado del paisaje, y, como es natural, del paisaje americano.

Cuando fueron publicados los primeros poemas “modernistas”, Manuel José Othón no pudo contener su escándalo. Que el romanticismo pudiera llegar a ese extremo, no tenía sentido para él. No deja de ser desconcertante que Othón haya concebido un romanticismo con rigor y que se haya escandalizado al encontrar en la nueva poesía que la esmeralda de los árboles fuera más que una metáfora retórica, y que los lagos se confundían positivamente en la mente de los poetas con la plata, el zafiro y el lapislázuli. Pues en su poesía ya existen versos como éstos:

*de la tarde la pálida elegía
y la balada azul. . .*

Pero es indudable que, con todo y haber incurrido constantemente en el sentimentalismo romántico, Othón no advertía que su romanticismo contrariaba a los ideales clásicos, vivos en las formas académicas. Es seguro que no se sentía diferente, en su romanticismo, ya no sólo de Joaquín Arcadio Pagaza, su contemporáneo, pero ni siquiera de José Joaquín Pesado, su antecesor. Y seguramente en la poesía sin escrúpulos académicos que provocó su alarma, no condenaba los actos, no condenaba el pecado, sino la teoría, la conciencia que se complacía en el pecado y lo divinizaba. Años más tarde, Enrique González Martínez habría de resucitar y justificar el escándalo de Othón, dentro del mismo “modernismo”, haciendo, por decirlo así, una filosofía con él, y recordando significativamente, aunque sin deliberación quizá, las aprensiones de Othón ante las cosas inanimadas, a que el “modernismo”, en pos de las tendencias románticas, prestaba sin temor ni respeto la más intemperante y más superficial animación. Son de Othón estos versos que González Martínez podría reclamar:

*Sube al agrio peñón, y oirás conmigo
lo que dicen las cosas en la noche*

Y estos otros, mucho más significativos:

*Mas ¿quién puede escuchar las misteriosas
voces que eleva en místico murmullo
el más oculto seno de las cosas?*

La incomprensión con que Manuel José Othón recibió al “modernismo” es un juicio que nunca dejará de pesar sobre las obras “modernistas” y que explica el aislamiento y la lejanía en que Salvador Díaz Mirón se mantuvo, hasta su muerte, mientras el “modernismo” prosperó y consiguió opacar pasajeramente las voces más duraderas que él. La voz de Díaz Mirón enmudeció, no sólo metafóricamente: desde la publicación de *Lascas*, su actividad poética se detuvo, incapaz, seguramente de vencer el descontento que causaron en su espíritu, no sólo la naturaleza de los nuevos prestigios literarios, sino la propia tormenta interior, de la que se propuso labrar en su poesía una impasible y diáfana conciencia. La amplitud del alma fue mayor que la fuerza del espíritu: pero no mayor que su orgullo. El de este poeta fue el mismo destino trágico que mantuvo a la poesía de Othón su dignidad: pero sin la ingenuidad de Othón, sino con una penetración demoníaca; sin los límites tradicionales deliberadamente aceptados, sino con una pasión crítica devoradora de todo límite; sin la temperancia académica, sino con una inconformidad implacable.

Para comprender la grandeza de Díaz Mirón, hay que leerlo sin ingenuidad, hay que evitar el recibir su voz directamente, hay que poner en duda aquello que afirma de un modo inmediato, para sorprender aquello a lo que está respondiendo. En Díaz Mirón hay un interlocutor demoníaco, cuya voz es la que interesa recoger a través de la directa del poeta. Su pensamiento, su discurso, en cada expresión son interrumpidos. Entre la lectura y el lector se interpone un ruido exterior que aleja al texto, al cual hay que obligar a repetir. Se interpone un *no*, que hace necesaria una insistencia de parte del poeta, para responderle y afirmarse por encima de él. La poesía de Díaz Mirón es una poesía torturada, pero deliberadamente enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad. La atención que con este esfuerzo consigue permite *oír también a su silencio*.

Si se considera que Salvador Díaz Mirón *es el romanticismo mexicano*, aparece de relieve lo que significaba al decir que la poesía mexicana, paradójicamente, llegó al romanticismo en busca de universalidad, en busca de un rigor más profundo; se tiene entonces la explicación más cierta de por qué la poesía mexicana abandonó la escuela española y volteó los ojos hacia Francia, donde podía encontrar que *el romanticismo era Baudelaire*, un clásico moderno fascinado por el temperamento *americano* de Edgar Allan Poe, el filósofo del radicalismo poético. Salvador Díaz Mirón es un romántico, pero hay que ir a la poesía clásica francesa para encontrar un idioma tan lógicamente riguroso como el suyo. Es un romántico, un poeta de la naturaleza, pero es difícil encontrar ejemplos uni-

versales de la implacable razón de su naturaleza. En el desierto de Othón se ve todavía que:

*. . . bellota
en el pajizo algodonal levanta
de su “cándido” airón la blanca nota;*

pero el desierto de Díaz Mirón es un desierto en que no queda ninguna candidez y en que ninguna niebla, ninguna sombra existe para proteger a la fantasía:

*El sitio es ingrato por fétido y hosco.
El cardón, el nopal y la ortiga
prosperan; y el aire trasciende a boñiga
a marisco y a cieno; y el mosco
pulula y hostiga.*

El romanticismo de Díaz Mirón no tenía por objeto, ciertamente, desembarazar a la concepción de sus promesas, de sus compromisos; libertar a la fantasía, soltar a los sueños. La consecuencia de este rigor es también de las que no pueden atribuirse al romanticismo: el poeta se hizo infecundo, estéril, árido como el paisaje que pintaba. Mi admiración encuentra en tan orgulloso destino al heroísmo trágico que la enciende: Díaz Mirón prefirió agotar su fantasía a sacrificar su razón. No soy yo de los que lo lamentan; para mí, su fecundidad está en su silencio es sobre todo el que se escucha; otros poetas fueron indignos de callar.

En realidad, el romanticismo mexicano no se limitó a convivir atormentadamente con la poesía académica que mantenía vivos los ideales clásicos; pero el romanticismo que se mantuvo fiel a la estricta tendencia romántica no hizo otra cosa en un principio que repetir a Quintana, a Martínez de la Rosa, a Espronceda, a Bécquer y a Campoamor; no puede llamarse mexicano, sino por el accidente que lo puso en México; no tiene ninguna significación personal. Hasta que no vino el “modernismo”, no se sintió con una libertad completa y careció de autoridad, pues la poesía académica se la quitaba, conteniéndolo, limitándolo a satisfacer los gustos incultos y populares. En los poetas “modernistas” vino a encontrar el romanticismo su expansión y su resarcimiento; entonces ya ningún rigor lo cohibió. Fueron los poetas “modernistas” quienes ya libremente hicieron popular en el paisaje cadencias embriagadoras y brillos miliunanos; no hubo objeto, por inerte que fuera, que al caer en el radio

de su atención no se prestara a complacer sus sentimientos y a oscurecer su propia realidad. Ellos fueron quienes hicieron definitivamente a la poesía sensible, tierna y plañidera; ellos fueron quienes hicieron a la naturaleza histórica y a la historia fantasmagóricamente novelesca, y elaboraron una conmovedora y burguesa poesía cívica. Es imposible negar que algunas de sus obras poseen méritos; pero son de las que escapan a su verdadera inclinación; la inclinación que se reconoce en los dos más prestigiosos poetas del movimiento: Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, que son dos tristes, melancólicos, apesadumbrados, neurálgicos y pésimos poetas.

En medio de la expansión romántica del “modernismo”, Enrique González Martínez se alarma como Manuel José Othón, y le da un nuevo y vigoroso relieve a sus escrúpulos:

Busca en todas las cosas un alma y un sentido oculto...

Tan significativo como que Díaz Mirón haya sido nuestro más grande romántico, es que González Martínez haya sido nuestro más grande simbolista. No fue, con seguridad, ni un accidente ni una aberración consentida el que se hubiera puesto en México, a la cabeza de una escuela literaria esteticista, un temperamento de moralista, que no consiente en el pensamiento poético la embriaguez o que no se complace en ella. El conocido verso:

Tuércela el cuello al cisne de engañoso plumaje,

es una herejía dentro del simbolismo. Sin embargo, González Martínez *es el simbolismo mexicano*, no a pesar de, sino gracias a esa herejía. La moralidad en su poesía es una reserva que hace una penitencia reflexiva, una especie de arrepentimiento; su objeto es alejarse la satisfacción, mantener viva y despierta la pena; a causa de ella se acerca a la belleza con desconfianza, prefiriendo su mentira en la imaginación a su falsa presencia. Se la nombra exactamente si se dice que es ésta una “desconfianza mexicana”; que es el temor de ser particular, de no concertar universalmente. La belleza —parece decir González Martínez— no me es familiar, no me está próxima; y con esta conciencia le devuelve su verdadera condición extraordinaria y furtiva, y no incurre en la romántica fatuidad de pensar que se la trae sujeta a los labios. La ambición de este poeta es la certidumbre, la evidencia, y su virtud se robustece en una indiferencia orgullosa semejante a la de Díaz Mirón. El efecto de su reserva es que deba buscarse su espíritu en

la profundidad, donde mantiene su conflicto, y que deba admirarse una actitud que conduce a la poesía mexicana a la reflexión, y que la restituye, si no a la universalidad, al universalismo.

El “modernismo” mexicano tiene para la historia literaria el interés de haber sido un movimiento “francesista”, que se desprende en absoluto de las tradiciones españolas. Por tanto, representa también, relativamente, en su totalidad, una decisión herética, pero que sólo en González Martínez recuerda su propósito de universalidad. En este movimiento se perdió por completo la posibilidad de que un españolito llegara a prosperar en México; pero no sólo ha sido incapaz de evitar un mexicanismo, sino que su propia tendencia particularista lo ha creado o fomentado. El mexicanismo en nuestra poesía contemporánea, no es sino un “modernismo” aplicado al paisaje de México. Todos los mexicanismos en nuestra literatura no han sido sino aplicaciones al paisaje, es decir, no han tenido sino un puro carácter ornamental. Además, han podido existir sólo cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular se ha prestado a recibir lo “mexicano” como objeto. En otras palabras, la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una literatura extranjera. El romanticismo histórico hizo una poesía mexicanista con la historia mexicana; el costumbrismo español hizo un costumbrismo mexicano; el exotismo de la poesía simbolista y postsimbolista francesa permitió un nuevo mexicanismo, como en España, ya desde Juan Ramón Jiménez, ha permitido un españolismo nuevo. En consecuencia, no es para extrañarse que en ningún mexicanismo de la literatura mexicana sea imposible encontrar la menor originalidad.

De Ramón López Velarde, poeta que murió a los treinta y tres años de edad, en 1921, se ha hecho el representante de una escuela mexicanista; se ha hecho, pero indebidamente: Ramón López Velarde es uno de los poetas más originales de México. Parece que en él se hubieran vuelto manifiestamente fecundos y hubieran revelado su sentido el silencio de Díaz Mirón y la reserva de González Martínez. Es cierto que, en apariencia, López Velarde es el poeta del paisaje social de México; su más aplaudido poema: *La suave patria*, es un canto a lo pintoresco mexicano; su primer libro de versos es el canto de la provincia. Sin embargo, en este aspecto de López Velarde, hay que ver más una tolerancia suya que su verdadero carácter. Dentro de su propio paisajismo no logra ocultarse un sentimiento clásico, semejante al de Othón, pero mucho más significativo. López Velarde es también un decepcionado del paisaje. Su paisajismo es un gusto en el sentimiento de su decepción; sentimiento que resulta tanto más trágico cuanto que no es la naturaleza física la que le revela su aridez; quien se hace diáfano

como un desierto, se expone a los más ardientes y ávidos rayos luminosos, y pierde su candidez.

En Ramón López Velarde la poesía mexicana se reflexiona apasionadamente, repudia sus artificios y adquiere una conciencia de sus propósitos que es comparable, por su penetración, a la conciencia inmortal de Baudelaire. No son numerosos los poemas en que este poeta dejó lo mejor de sí mismo: son unos cuantos; pero bastan para que se le admire como el poeta más personal que en México ha existido. La llama que en su poesía se enciende no se limita a darle a ella su claridad, sino que ilumina el destino todo de la poesía mexicana. En Ramón López Velarde adquieren un sentido todas las tentativas poéticas mexicanas cuya originalidad es difícil advertir por su indecisión, su reserva o su proximidad a las diversas escuelas. Hasta la poesía académica más olvidada recobra un valor, que seguramente ignoró ella misma, cuando se la mira desde López Velarde. En este gran poeta, prematuramente muerto, la experiencia poética de México se aísla, se resume y se purga; sorprende profundamente el *carácter americano* de su destino, y se destina a la universalidad.

La música proletaria*

En tres artículos que publicó Carlos Chávez en *El Universal* (27, 28 y 29 de septiembre), que son prácticamente el prólogo de su obra musical *Llamadas, Sinfonía Proletaria*, se expone la doctrina en que Chávez encuentra los fundamentos de la autoridad que usa para atormentar a un centenar de músicos, a varios centenares de cantantes y al público de la Orquesta Sinfónica de México, haciéndoles ejecutar, cantar y escuchar una música lamentablemente detestable. Podría decirse, a cualquiera que emplea esos artículos para apreciar la falta de congruencia mental de Chávez, que es injusto medir a un músico, por su literatura o por sus ideas; pero si se toma en cuenta que esa música de Chávez, es una música de tesis, tiene que reconocerse que le hace un favor al juzgar su personalidad tal como se expresa en la tesis aislada, y no como se expresa en una música que, separada, a su vez, de la tesis, es tan mala que no vale la pena como música. Por lo demás la doctrina de Chávez se funda en que la música y el arte deben estar, y necesariamente están al servicio de una tesis. Si se acepta esta base, sólo hay un método para criticar la música así concebida; juzgar, primero, el valor de la tesis y, después el valor del servicio que la música presta a la tesis. Pero la consecuencia es obvia, si la tesis es valiosa por sí misma, es improbable que necesite el auxilio de la música para valer; y si la tesis no vale por ella misma, es improbable que la música la haga valer con un valor que la música se empeña en encontrar en la tesis. Los mismos principios de Chávez declaran que lo que importa es la tesis y no la música. Y como hemos oído su música, no tendríamos escrúpulo en estar de acuerdo con él, y afirmar que esa música no nos importa nada.

Pero la tesis de Chávez no es desinteresada; no es una tesis a la que su música sirve, no es una tesis *anterior* a su música; por el contrario es una tesis que no tiene más objeto que recomendar a su música, corregir un defecto de su música, que es incapaz de reacomodarse por sí sola. En consecuencia, cuando

* *El Universal*, 1a. sección, octubre 23 de 1934, pp. 3 y 7.

Chávez piensa que la música debe ser propaganda, su propósito no es propagar una idea que no circula, vinculándola, a una música que circula; su propósito es valerse de una idea que circula —la idea proletaria—, para propagar una música que de otro modo no tendría circulación. Cuando concibe el arte como propaganda, su verdadera idea es hacer la propaganda de un arte que sólo artificial y violentamente puede propagarse. En fin, su doctrina es una disimulada trampa; ya que, manifestando llevarnos, mediante su música, a su tesis, en realidad pretende llevarnos, por su tesis, a una música que espontáneamente no se distingue sino por su irresponsabilidad musical.

Cuenta Genaro Estrada que pasó por Mazatlán algún tenor cuyo defecto consistía en no alcanzar el do de pecho, que como se sabe, es todo el arte del tenor. Por lo tanto, este virtuoso corría grandes riesgos ante el público de ese puerto. Pero imaginó una estratagema para salvarse; cada vez que el do de pecho se acercaba, suspendía el canto y gritaba ¡viva Mazatlán! El aplauso venía igual que con el do de pecho y el público de Mazatlán lo consagró *como tenor*. En Carlos Chávez, la tesis es suplente del do de pecho; su música ha sabido gritar, cada cosa en su oportunidad, ¡viva México!, ¡viva la América!, ¡viva el indio!, y ¡viva la revolución social! Pero, respecto de Chávez, no debemos incurrir en el error del público de Mazatlán. Así pues, antes de criticar su tesis, tal como se expone en sus artículos, debo advertir que no pretenderé que su música es mala, a causa de los efectos de su tesis. Incurriría en el mismo error que si lo declarara un buen músico, por oírlo gritar ¡viva Mazatlán!, cuando tiene que ejecutar un do de pecho. Su tesis es tan incongruente como su música, tan sin personalidad como ella; pero no hay que identificar a los dos. Si su tesis es mala, sería injusto deducir que su música con esa tesis tiene que ser igual de mala; pues todavía es peor.

Dice Chávez: “Cada caso de sociedad nos entrega un caso particular de arte y cada caso de arte corresponde a un caso particular de sociedad humana”. Pero Chávez, como artista, no tolera esta supeditación que él mismo se propone, y que lo obliga naturalmente a ser el artista de una sociedad capitalista, de una sociedad injusta, como es la sociedad en que vive. Chávez quiere las dos cosas: que su arte sea justo, y que su arte exprese a la sociedad. No se resigna a ser justo individualmente. Como cada país en la discusión internacional de los armamentos, no quiere desarmarse sino al mismo tiempo que todos. No quiere cometer el error de ser desinteresado en una sociedad egoísta; en suma, no quiere perder el aplauso de la sociedad, no quiere rebelarse contra ella. En consecuencia, ha tenido que inventar una teoría que le permita ser el intérprete de

la sociedad, al mismo tiempo que portavoz de la justicia. ¿Cómo ha podido hacerlo? Inventando que la verdadera sociedad en que vive es una sociedad justa, una sociedad proletaria, ya que la sociedad burguesa o capitalista es solamente un parásito de aquélla y no tiene sino una existencia superficial y casi imaginaria. Pues “el capitalista, el burócrata, en fin todos los estratos opresores o *parasitarios*, se mueven, se afanan —algunas veces— pero jamás crean ni han creado”. Por lo tanto, de acuerdo con Chávez, el capitalismo no ha sido creado por los capitalistas, puesto que son incapaces de crear, sino por los proletarios; o bien, el capitalismo y la injusticia no han sido creados, no existen.

Yo no sé qué dirá un marxista de estas conclusiones. Pero cualquiera advierte que toda la teoría proletaria de Chávez no tiende sino a permitirle estar *conforme* con la sociedad en que vive; a impedirle rebelarse contra ella y dejar de merecer su aplauso. No se atreve a declararse revolucionario, sino después de convertir en revolucionaria, en proletaria, a toda la sociedad. Pero es muy burda esta falsificación. No es revolucionario sino el que se pone en contra de la sociedad en que vive. Los proletarios que viven en la sociedad capitalista *también son un caso particular* de esta sociedad, *también corresponden* a ella. Así pues, el arte que *corresponda* a estos proletarios es un arte que *corresponde* a la sociedad capitalista. Entiendo que Lenin y Trotsky insistieron vivamente sobre este punto, que es capital para la doctrina revolucionaria. Pero no hay que recurrir a la autoridad de estos dos marxistas para ver en la tesis de Chávez un conformismo de la más reaccionaria especie.

La tesis de Chávez se agota en cuanto se descubre que todo su fondo es su deseo de ser aplaudido. Este ideal es el que antes lo llevó también a recomendar la inconsciencia como un requisito de la creación artística, aunque sin que esto tuviera por efecto que el público la aplaudiera, por escuchar inconscientemente su música. Ese ideal ha perseguido a través del arte popular, del nacionalismo y del comunismo. Podría decirse, a causa de esto, que Chávez es constante, que sólo ha perseguido una idea a través de sus contradictorias actitudes; pero se exageraría un poco al llamar *idea* a un simple gusto por la embriaguez de ser aplaudido merced a una confusión producida en la mente del público. En realidad, ninguna doctrina le ha interesado, sino en la medida en que ha sido capaz de presentarse a su propósito de sonar en los oídos de todo el mundo. De este modo ha sacrificado su seriedad artística por la ambición de tener al mayor número posible de consumidores; por lograr que su arte “circule por todos los ámbitos, entre la gran masa, sin limitaciones comerciales”, como no se avergüenza de decirlo él mismo.

Pero Carlos Chávez se ha encontrado con un obstáculo insuperable: su temperamento no es vulgar. Como posee una distinción natural, han sido desleales e infructuosos los esfuerzos que ha desplegado por hacerse vulgar artificialmente; por conseguir la admiración de todo hijo de vecino; por impartir a su música la falta de dignidad necesaria para que se entregue sin resistencia al primer transeúnte. Todos los sufrimientos, todas las torturas, todas las humillaciones porque pasa el hombre que quiere hacerse amar a fuerza de quien naturalmente no lo ama, Carlos Chávez se los ha infligido en su deseo desmedido de ser popular. Todo lo ha sacrificado a la ambición de poseer la gloria de Agustín Lara. En el fondo, Agustín Lara es la persona a quien envidia. Y si hubiera nacido con un temperamento tan callejero como el de este compositor de canciones, hoy estaría satisfecho y feliz, no escribiría sinfonías proletarias, no recurriría a doctrinas sociales que no entiende, para luchar desesperadamente por conseguir lo que cancioneros como Agustín Lara logran sin esfuerzo y sin molestar a los demás.

Esta circunstancia —la de ser naturalmente distinguido— es la que lo ha puesto por encima de los demás artistas nacionalistas, popularistas y proletarios. A ella se debe que la carrera musical de Chávez aún pueda afectarme. Los artistas mexicanistas y proletarios que fácilmente consiguen su propósito de hacerse vulgares e interesar a todo el mundo, se libran de que pese sobre ellos el interés de alguien en particular. Pero Chávez, hasta este momento, ha fracasado como vulgaridad; todavía es posible interesarse en él. Quizá llegue el momento en que venza los retos de dignidad que le han impedido convertir a la música en un voluptuoso excitador de las glándulas lacrimales; quizá llegue el momento en que aprenda de Iturbi el secreto para hacer popular a Mozart, y lo aproveche para conseguir que embriague la música atonal; quizá llegue el momento en que logre ser completamente vulgar. Pero mientras esto no suceda, la actitud de Chávez no dejará de parecer ofensiva a quienes han seguido esperando que se manifieste en él una personalidad más seria y más estimable que la de un superficial adulator de las multitudes. Todavía existen algunos espíritus que no se resignan a que quede en manos del vulgo, en manos de cualquiera, una música de que son privados deliberadamente, sin que el vulgo llegue a reconocerla como suya. Por tanto, todavía la reclaman; todavía no se deciden a no volver a escucharla, a no volver a ocuparse de ella.

La mujer en las letras: Margarita Urueta*

Poco ha ayudado al crédito de la mujer en las letras la exigencia social que ha pesado constantemente sobre su carácter: se le ha exigido siempre la sumisión y se le ha negado la capacidad de rebelarse. Las mujeres rebeldes han sido juzgadas masculinas, marimachos, infieles a su condición de mujeres. Y, puesto que el espíritu es una rebeldía, no se ha tolerado socialmente que existan mujeres espirituales. Es común en la crítica y en la historia el sentimiento que considera a las mujeres que se distinguen por el espíritu, como poseedoras de un temperamento masculino. No pocos filósofos modernos han fundado su interpretación de los sexos en la idea de que el espíritu no es el temperamento de una mujer. Sin embargo, en el fondo de esta idea, probablemente no se manifiesta sino el deseo masculino de que la mujer no sea espiritual y, al serlo, norme su vida con el pensamiento de que hay en la vida exigencias más importantes que las del hombre. Pues se resiste el hombre a que el espíritu se apodere de la mujer, porque se resiste a despojar a sus sentidos de ella.

No impera menos en la sociedad un sentimiento femenino, que exige al hombre la sumisión al sexo, y que no tolera en él la rebeldía que se origina cuando lo ganan fascinaciones espirituales. Sólo a los muertos se les aplaude la rebeldía, y esto es significativo de que no se tolera que los vivos desoigan los mandatos de la necesidad de sus semejantes. Nunca se ha dejado de ridiculizar y despreciar vulgarmente a los sabios, a los artistas, a los ascetas, que privan a la sociedad de sumisión carnal. Y este sentimiento por cuanto se ejerce sobre los hombres, y aun cuando se exprese a través de los hombres, es sin duda un sentimiento de la mujer.

Hay tanto derecho para desconfiar del juicio que niega la capacidad intelectual de la mujer, como para desconfiar del que se considera poco viril al hombre que no admite el yugo de las pasiones más inflexibles de la sociedad. El mismo

* *El Universal*, 1a. sección, diciembre 3 de 1934, pp. 3 y 7.

origen tienen uno y otro juicio; se inspiran en la misma necesidad, en el mismo interés. Pero puede advertirse que tiene una mayor influencia social el que proviene de los hombres. En las actividades espirituales se han distinguido muchos más hombres que mujeres. Esto no significa sino que ha sido más fácil para los hombres eludir el yugo del sexo opuesto; y no prueba, en una sociedad gobernada por el hombre, que la mujer es más naturalmente sumisa, sino que está más socialmente sometida. Si se juzga marimacho a una mujer que brilla espiritualmente, no es porque falta a su naturaleza, sino porque falta a la naturaleza, al celo carnal del hombre. Y es al hombre a quien hay que conceder menos capacidad espiritual, si se da toda su significación al hecho de que, en la sociedad que el hombre gobierna, una mujer espiritual resulta hombruna y un hombre espiritual afeminado.

En su ensayo “El sino de la mujer”, el doctor Bernardo J. Gastélum hace notar el papel revolucionario que desempeñó la iglesia católica al establecer socialmente el derecho de las mujeres a la castidad, que es una rebeldía del espíritu. Fue a esta revolución religiosa a la que debieron, seguramente, espíritus como Santa Teresa y Sor Juana Inés de la Cruz, que nadie se abstiene de considerar poco femeninos. No obstante, la propia iglesia ha sido quien se ha encargado de someter a la mujer, oponiendo, a la santidad rebelde de la castidad, la santidad sumisa del matrimonio, que es, esta última, la institución que el hombre emplea para asegurarse de la incompetencia intelectual de la mujer. Cabría, por lo mismo, no atribuir a la iglesia católica la emancipación de la mujer, sino a la corriente humanista que conmovió, también profundamente a la iglesia, aunque sin nunca hacer preponderar, sobre las tendencias prácticas de la doctrina católica, las tendencias revolucionarias del cristianismo. Pero, sea cualquiera el origen de esa emancipación que pudo observarse en los siglos XV, XVI y XVII, y sea cualquiera la extensión universal que alcanzó, basta para demostrar que la capacidad de la mujer en las actividades del espíritu no depende sino de la capacidad del hombre para tolerarla.

Es tan rara esta última capacidad, que ni siquiera le permite al hombre advertir que es su interés el que quiere que sean considerados como casos anormales, excepcionales, las mujeres que se distinguen intelectualmente. Es penoso para el hombre admitir que una mujer intelectual sea norma de todas las mujeres: algo dentro del hombre se subleva al concebir sólo la posibilidad; sencillamente, siente inhabitable un mundo en que la mujer intelectual no sería lo insólito, sino lo común; y es que ese mundo, en efecto, no sería el más adecuado para la felicidad del hombre. Hasta los más distinguidos intelectuales masculinos no se

libran de sentir repugnancia por la mujer intelectual; aunque se supone que les interesa más la inteligencia que la mujer. Alguna vez se ha visto que las más respetables firmas de nuestra literatura han opuesto empeñosamente, al tipo intelectual de la mujer, el tipo sentimental de la madre. Esos respetables hombres de letras habrían protestado, gravemente ofendidos, si alguien les hubiera hecho notar que sus propósitos secretos eran santificar la animalidad y mandar al diablo la inteligencia. Pues tan profundo es en la sociedad el sentimiento, que sus raíces ya son oscuras, lo cual permite hasta pretender que es un sentimiento espiritual.

Como espiritual se da también el sentimiento que en la literatura canta a la mujer; pero esta espiritualidad no espera que en las obras literarias de la mujer sea glorificado, a su vez, el hombre; espera que también en ellas sea glorificada la mujer. En rigor, esta espiritualidad no se interesa en la mujer, sino en la felicidad masculina, y su canto a la mujer es un canto a los sentidos del hombre. De la mujer, y de sus obras literarias, el hombre espera también el respeto y la admiración de lo que él siente, no de lo que siente la mujer. Cuando pretende que la literatura de las mujeres sea *femenina*, no expresa sino su anhelo de que sea un nuevo tributo a su propia embriaguez. Una literatura como la de Sor Juana Inés de la Cruz es juzgada ineludiblemente, masculina, propia de una marimacho; pues Sor Juana Inés no se da a la mujer como objeto, no se contempla a sí misma con los ojos del hombre, no obedece a “la psicología de la mujer”. Y como no se interesa en lo que el hombre experimenta, y, en consecuencia, no dirige la atención del lector masculino a su propia vida, sino a lo que está fuera de él, a lo que, para ser captado requiere ser pensado y no exclusivamente vivido no logra envanecer al lector.

Toda verdadera poesía tiene por defecto llevar al que la escucha o que la lee a sentir una felicidad *fuera de él mismo* y tiene que fundarse en el desinterés, que es la naturaleza del espíritu. La poesía es una inteligencia incondicionada, que puede llamarse la inteligencia del azar y de la aventura. Por esto debe esperarse que será verdaderamente poética la obra literaria de una mujer que se aventura a sorprender, en el alma de la mujer, lo que no se produce en ella a *solicitud del hombre*, es decir, lo que es imprevisto e inesperado, lo que no tiene por objeto *embellecerla*. Esta virtud encuentro en un libro —que es un primer libro— de Margarita Urueta, publicado recientemente con el título *Almas de perfil*, y al que debo las anteriores reflexiones. En los dos breves relatos que lo constituyen no se encuentra una literatura *femenina*, sino la manifestación de una auténtica capacidad poética. Incierta como es, su expresión

todavía, inseguro su estilo y tímida su concepción, en esta obra de Margarita Urueta se anuncia, no obstante, un temperamento inflexible personal y libre, es decir, inflexiblemente poético.

Es fácil que la mirada del lector no salte por encima de ciertas impropiedades de lenguaje, de ciertas vacilaciones de la forma, de ciertas confusiones que son de esperarse en una juventud que, con el orgullo de no sacrificar su personalidad, teme que en la reflexión no se madure la personalidad, sino se pierda. Es fácil que la impaciencia del lector encuentre superficialmente motivos para juzgar que la incoherencia de pensamiento que le resiste en el libro es el producto de una incapacidad, de un abandono de la concepción. Pero esta incoherencia sabe entregar el significado que defiende; en ella se expresa la razón poética del libro cuyos dos relatos no pretenden más que transcribir el alma incoherente y frenética de dos personajes que están cerca de la muerte, uno, porque se ve próximo a morir; el otro, porque sale de una convalecencia. Y, como están cerca de la muerte, el alma de estos personajes delira, y se siente fervorosamente vivir.

Se recuerda sin querer a los sobrerrealistas que quieren que toda poesía se produzca en virtud de una incoherencia semejante al delirio, al sueño y a la locura. Por mucho que esta doctrina choque al sentido común, no puede ignorarse que el valor de la poesía está en su reserva, reserva de naturaleza semejante a las que, en la locura, en la neurosis y en los sueños el psicoanálisis se preocupa por desentrañar. Data de mucho tiempo la aproximación que se ha hecho entre la poesía y la locura. Aunque ciertamente, no puede emplearse esta aproximación para despreciar a la poesía, como se inclina a hacerlo un sentimiento vulgar de la sociedad. Por el contrario, de acuerdo con los sobrerrealistas, y gracias a ellos, es posible utilizar esta semejanza nuevamente no para dar un sentido patológico a la poesía, sino para ver el sentido poético de la demencia y despertar la sospecha tradicional de que se debe a la presencia de un dios.

Volviendo al libro de Margarita Urueta, hay que advertir que la incoherencia en que querría verse la disipación de su pensamiento no es sino lo que lo defiende de circular de un modo banal y le permite estar recónditamente a la disposición de un demonio interior. Claro que el sentido común se contraría; pero no hay poesía que no logre contrariarlo. Y como el sentido común es el fundamento natural de la sociedad, cuyos actos están siempre fundados en una próxima evidencia sentimental, es posible que los dos relatos se sientan como doblemente subversivos, como doblemente ofensivos para la sociedad; pues la sociedad no soporta que en la poesía exista una fascinación más poderosa que ella, y soporta todavía menos que esta fascinación se ejerza sobre la mujer.

Pero en el temperamento de Margarita Urueta la poesía es la más fuerte, y espero que el lector que no se pare en la juventud, en las imperfecciones, en la aspereza personal del primer libro, deberá agradecerle muy pronto una verificación de que la capacidad poética de la mujer es una capacidad del espíritu, una capacidad de la poesía.

Miguel Jerónimo Zendejas*

Miguel Jerónimo Zendejas nació en Acatzingo, Puebla, en 1723 o 1724. Se llegó a atribuirle un origen indígena; pero está probado su origen español. “Fue su padre don Lorenzo Zendejas, que poseía un establecimiento, donde vendía estampas”. Aprendió el oficio de pintura con un artífice poblano, don Pablo Talavera, y “alcanzó tan rápidos progresos en el arte, que a poco tiempo logró trabajar, en calidad de oficial, con don José Joaquín Magón y don Gregorio Lara Priego y otros pintores célebres en aquel tiempo”. Su obra fue de las más abundantes, lo cual se debió a su fecundidad tanto como a su larga vida, pues vivió hasta los 92 años, sin haber tenido que lamentar el decaimiento de sus fuerzas; se dice que pintó hasta sobre su lecho de muerte. Por su capacidad natural, por las enseñanzas que recibió y por su larga experiencia, debe juzgarse que fue uno de los pintores mexicanos que más completamente entraron en el conocimiento de la tradición europea que, en la época en que vivió Zendejas, ya había dado en México casi toda la variedad de sus frutos.

Siguiendo a la española, la tradición mexicana evolucionó pronto hacia lo barroco, si bien con ciertas reservas que es interesante notar. No sin razón, se ha asociado el estilo barroco con la contrarreforma, señalándose de este modo su hondo sentido religioso. Y si no se pierde de vista esta correspondencia y se tiene en cuenta la poca significación que debió encontrar en la Nueva España el movimiento contrarreformista, se explica, por la poca profundidad de su raíz espiritual, el carácter, o superficial o académico, del barroco mexicano. En efecto las circunstancias eran tales que, si para mantener su poderío en Europa, el sentimiento católico necesitó hacerse exaltado, riguroso y místico, en las tierras americanas en que acababa de desembarcar, su prestigio constantemente dependió de su belleza y su verdad externas más que de su pureza y su certidumbre interiores. Estas cir-

* *El Arte en México, Pintura Colonial*. Cervecería Cuauhtémoc, S.A., Monterrey, N. L., ¿1934?

cunstances se manifestaron en la pintura religiosa, inclinándola, en cuanto se libraba de la vigilancia académica, hacia lo “primitivo” y natural.

Creo que el interés de la pintura de Miguel Zendejas se debe a los rasgos que acusan esta tendencia mexicana. Por eso es importante el cuadro que aquí se ve. Su factura no es de ningún modo original, como no puede decirse que lo fue este pintor vigorosamente; antes al contrario, sólo repite una composición que, sobre todo en el retrato, había sido muy autorizada por el uso. También el color responde a un aplicado y respetuoso conocimiento formal de la tonalidad clásica. Pero no es convencional todo en esta obra, cuya notoria intención austera se ve sorprendentemente defraudada. El naturalismo de las manos; el claro dibujo de la silla, obtenido a expensas de la producción justa y de la veracidad de la perspectiva; el artificioso desorden del fondo de libros; el pliegue ingenuo de la ropa; el logrado propósito de hacer más ostensible que verdadero el movimiento *físico* de la figura; la candidez y la intrascendencia de la nota mística, todo denota un “primitivismo” que no puede atribuirse sino a una incongruencia positiva de la escuela, a una deliberada desobediencia de la forma, a una consciente y satisfecha corrupción del espíritu tradicional.

La nacionalidad mexicana*

¿Es México una verdadera nación? Esta pregunta se le ocurre al lector del libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, que hace pocos días apareció. No se trata de una crítica sistemática, sino de una serie de ensayos. Pero cada uno de ellos está enfocado con el mismo propósito: analizar el contenido de nuestra nacionalidad. Y aunque se limita a plantear la situación y no formulan una conclusión externa, el lector se ve necesariamente conducido a confrontar el hecho de que la nacionalidad mexicana es una noción que corre el riesgo de carecer de objetividad por lo mucho que le basta un sentimiento superficial para mantenerse a flote.

El nacionalismo es una idea europea que estamos empeñados en copiar. ¿Hasta qué punto corresponde en México a una realidad? ¿Hasta qué punto es una pura fantasía, un puro producto de la imitación de lo europeo? No es este problema, estrictamente, el que Ramos se propone, sino el que el lector examina después de que Ramos despoja a nuestra idea nacional de algunas falsedades con que acostumbra ocultar su verdadera naturaleza. Pero ya en el momento en que ésta debería mostrarse a los ojos, lo que el lector considera es que, acaso, la verdadera naturaleza de nuestra idea nacional está en su carácter convencional y ficticio. El aspecto paradójico del problema puede causar confusión en más de un espíritu simple. Pues he aquí que se acusa de extranjerizante, precisamente al nacionalismo mexicano. Pero sólo un espíritu simple o uno de mala fe puede desconocer la seriedad filosófica con que Samuel Ramos aborda la cuestión. Lo que consigue, en efecto, no es causar, sino deshacer una confusión que se ha mostrado peligrosa. Al día siguiente de nacida, la nación mexicana entró en un caos social. Se ha revelado en esto, sin duda, una inadaptación de las ideas a la realidad, una inconformidad, si puede decirse así, de la nación consigo misma.

* *El Universal*, 1a. sección, febrero de 1935, p. 3.

Por ejemplo, escribe Ramos, cuando es promulgada una constitución, la realidad política tiene que ser apreciada a través de aquélla, pero como no coincide con sus preceptos, aparece siempre como inconstitucional. El lector debe hacerse cargo bien de lo que queremos decir. Si la vida se desenvuelve en dos sentidos distintos por un lado la ley y por otro la realidad, esta última será siempre ilegal; y cuando en medio de esta situación abunda el espíritu de rebeldía ciega, dispuesta a estallar con el menor pretexto, nos explicamos la serie interminable de “revoluciones” que hacen de nuestra historia en el siglo XX en círculo vicioso.

De acuerdo con las observaciones de Ramos, el carácter “revolucionario” de la historia de México ha sido originado por un desacuerdo entre “la realidad mexicana” y las ideas europeas a que han querido amoldarla constantemente las clases dirigentes del país. Nuestra tradición, nuestro carácter originales se han visto contradichos inmediatamente por las normas culturales importadas de Europa, sólo por esta razón: como la primera de estas normas, a que todas las demás están subordinadas, han sido la idea nacional, ha resultado que, tratando de expresar una nacionalidad mexicana, se ha desconocido y falsificado nuestro carácter auténtico, que no es el carácter de una nacionalidad. La nación mexicana ha tenido una existencia puramente convencional y política; no obedece a una razón constitucional verdadera. Y por eso, al haberse dado la idea europea de nación como la constitucional de ella, toda la vida de México ha adquirido un carácter ilícito y clandestino, como Ramos lo comprueba, gracias al cual se ha creado en la conciencia mexicana un malestar profundo, que estalla a cada momento en expresiones violentas y desastrosas.

Se entiende mejor el problema si se considera el carácter histórico de los nacionalismos europeos, que no han correspondido tan sólo a una voluntad política de los Estados, sino que se han encontrado provistos de un contenido tradicional en todos los órdenes de la cultura. Por mucho que se hable de una sola cultura europea, no puede desconocerse el hecho histórico de que esta cultura aparece concretamente en la forma de cultura nacional. Cada una de ellas es, a su modo, una integración de las demás; cada una de ellas aspira a la universalidad; cada una de ellas aspira a ser la expresión más cabal de “Europa”; pero sin perder el carácter nacional de su tradición. Hasta cuando se ha concebido la creación de una “nación europea”, aparte de que el nacionalismo, aun de un modo contradictorio, se ha infiltrado en la idea continental, no se ha pretendido con ello la refundición de las nacionalidades en una sola unidad cultural, sino, por el contrario, el equilibrio y la conservación de las diferencias nacionales.

Ahora bien, en México la nacionalidad tiene un sentido exclusivamente intelectual, que no corresponde a una individualidad de la cultura ni a una necesidad de ella. Han sido penosamente estériles todos los esfuerzos para dar a la idea política de la nación mexicana una razón profunda. Ni siquiera es española la tradición política de México, sino antiespañola. De aquí que hasta ridículas aparezcan muchas de las tentativas por dotar a México de un arte y una literatura “nacionales”. La idea más infecunda en el arte y la literatura mexicanos ha sido la idea nacional. Las obras nacionalistas no han logrado otra cosa que imitar servilmente a los nacionalismos de Europa. El nacionalismo mexicano se ha caracterizado por su falta de originalidad, o, en otras palabras, lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y nuestra literatura, son las obras nacionaístas. Como una ironía del destino, encontramos que en el momento en que más “nacionales” hemos sido es cuando nos hemos falsificado más.

Las consecuencias de este error sentimental han sido funestas en la vida de México. Además de las que señala Ramos en los órdenes psicológico y moral, pueden señalarse muchas por lo que respecta a lo político y a lo económico. La idea de que debemos tener, igual que las naciones genuinas, una economía nacional, se ha revelado particularmente ruinosa, creando barreras para la importación de capitales más baratos que el capital “nacional”; cerrando las puertas a la inmigración, y obligándonos a consumir, como artículos “nacionales”, artículos falsificados. Es una idea corriente en el mercado mexicano, que los productos nacionales son generalmente una imitación, una falsificación de los extranjeros. He aquí también a la nacionalidad como causa de una falsificación. Pues nuestra tradición económica tampoco es una tradición nacional. Y en desconocer este hecho, pensando, que, *como nación* que somos, somos *como una nación* europea, sólo estamos impidiendo que la “nacionalidad” mexicana se realice con su valor histórico original.

Nuestro sentimiento “nacional”, para no destruirse a sí mismo, tendrá que escuchar la voz de Samuel Ramos y renunciar a vivir de la imitación de lo europeo, que es lo mismo que la imitación de la nacionalidad. Crear artificialmente un arte, una literatura, una moral, una economía nacionales, es como en México se está corriendo el riesgo de vivir con una nacionalidad artificial y ficticia. “El principio de las nacionalidades, dice Ángel Sánchez Rivero, tiene históricamente sentido en cuanto crea organismos vitales; no lo tiene si se convierte en un factor disolvente o en un obstáculo”. Pues “la historia no respeta más que aquellas formas capaces de eficiencia creadora”. Y el principio de la nacionalidad mexi-

cana no será una forma capaz de eficiencia creadora mientras sea una pura capacidad de imitación.

El libro de Samuel Ramos nos lo hace ver con una claridad que sólo a los espíritus reaccionarios podrá confundir. El pensamiento mexicano ha producido pocas obras tan auténticamente revolucionarias como *El perfil del hombre y la cultura en México*. Sólo después de este libro, la nacionalidad mexicana podrá tener una conciencia fecunda de su verdadera significación.

La crítica desnuda*

Es sospechoso que un libro de crítica sea recomendado a causa de su pasión. Por lo general, no se concibe sin recelo una crítica apasionada; si es vicioso el juicio de esta crítica, creo que más bien se debe a que se descarga de su pasión que a que la mantiene. Me parece una crítica viciosa aquella en que la pasión se desahoga, en que la pasión encuentra su *catarsis*, para no volver a exigir alimento; pues miro que se traiciona la pasión que admite que la satisfacción la sustituya por entero y que no se soporta a sí misma. Una pasión que no sabe ser el sentimiento de una ausencia es una pasión que se desconoce. Falsa es la crítica apasionada en efecto, pero si se entiende así a la que no soporta la ausencia que la constituye; que encuentra su naturaleza en descargarse del sentimiento que la obsede, de la avidez que la contiene, y que justifica, por su descanso, el desprecio que tiene para su pasión el miserable mérito de la sabiduría. Pues una serenidad falsa, es la de la conciencia que no está presente a su tormenta, la de la crítica que no está pendiente de la originalidad de su propia producción. Y admiro la sabiduría, la serenidad, como un riesgo del acto, mas no como un aniquilamiento del acto. Admiro la crítica que encuentra su serenidad, su sabiduría, no en el sueño y en la domesticación de su conciencia, sino en la conciencia y en la libertad de su estremecimiento. Esta crítica es rara, para quien la admira, pero cómo compensa su rareza, al mismo tiempo que la mantiene, un libro de crítica como el que reúne los raros escritos de Antonio Marichalar.

Este libro —*Mentira desnuda*, Espasa-Calpe— pone ante los ojos la difícil creación de la crítica. Suya es la crítica que ante la obra de arte que considera, no admite otra razón de ser que ser otra obra de arte, otra creación. Está consciente de que su penetración en un espíritu ajeno es una penetración en el propio, y que caminar por el camino que otro anduvo no hace menos originales nuestros pasos. Hacer el registro de esa doble penetración, de estos sobrepuestos caminos,

*Número, primavera de 1935, pp. 11-12.

es la ambición que nace en quien no pierde la conciencia de la libertad con que se mueve. Poco se advierte la riqueza de alma de quien se atreve a reconocer por encima o por debajo del camino trazado que sigue, al camino naciente que origina; de quien, en la imagen de la obra de arte, no alimenta sino la libertad de una nueva. Antonio Marichalar es el ejemplo puro del crítico artista. Si su atención nos da un paso a las obras y a los espíritus que contempla, lo mejor que nos da es el paso al paso de su atención. Su crítica es la creación de este orgullo, el culto de este riesgo, sólo ante el cual se realiza *la presencia de ánimo*. En la raíz de sus actos admirables se apura a sí misma la conciencia exaltada que aparece en el principio y en la raíz del libro de La Bruyère, de que: “Se viene demasiado tarde, después de siete mil años que hay hombres, y que piensan”; y que no consigue disminuir a Hafiz el sentimiento de su propia embriaguez cuando reconoce que: “La tierra ha tenido amantes a millones”. Es el pensamiento, es al amor, es la pasión, desamparada, lo que cada día se renueva. ¿Y no sirve de epígrafe a uno de los ensayos del libro de Marichalar esta aprehensión de Pascal, en la cual, no obstante, puede verse, como clandestino y herético, el gozo íntimo de su fervor: “No vamos nunca tras las cosas, sino tras la persuasión de las cosas”? Marichalar puede decir de su crítica que está ávida de la avidez, que está apasionada de la pasión.

Y lo dice, en realidad, si se juzga por los temas que la provocan, por los reclamos que son suyos. Quien sigue la línea angustiada que conduce una misma avidez, un mismo desamparo, un mismo extravío, a través de Baudelaire, de Mallarmé, de Paul Valéry, tiene necesariamente que seguirla. Marichalar la sigue, y revive en él su aventura; aventura que es, para Marichalar, la poesía. “La poesía es una vuelta —entera— a la Naturaleza”, dice. Y también: “El poeta más enquirnaldado siente, bajo tanto oropel, la sima del vacío” (p. 57). Y el título del admirable ensayo “Poesía eres Tú” ¿no es la viva, la dramática expresión del tema metafísico de la poesía que sigue Marichalar hasta por la metafísica de Kierkegaard y de Heidegger? “Poesía eres Tú” es la equivalencia de estas palabras de San Juan el Evangelista, cuya obsesión cunde también en “el paludismo” de André Gide, observado por Marichalar también: “El que viene tras mí viene antes de mí, pues es primero que yo”. Ahora bien, advirtamos *el venir* de Marichalar como crítico, que es otro “paludismo”: también en Marichalar la crítica “eres Tú”, “viene *antes*” y “siente la sima del vacío”.

Es la conciencia de su propio *vacío* tras lo que va Marichalar en las obras de los poetas, de los “hacedores”. La creación del crítico es este vacío; la crítica es un arte de cavador. Sin que el romanticismo del siglo pasado lo hubiera creado,

fue el romanticismo que hizo resaltar hasta su más alto extremo el problema de “venir al término de una cultura”. Este problema es, en esencia, el problema de la crítica, la cual viene necesariamente al término de la obra de arte. Romanticismo y clasicismo no son, en fin, sino las dos opuestas actitudes frente a este problema: el romanticismo lo desconoce para liberarse; el clasicismo la plantea y se limita con él. Creo que se equivoca Valéry cuando dice que todo clasicismo supone un romanticismo anterior; más bien lo contrario es cierto; el romanticismo es una consecuencia de venir después del clasicismo, “después de siete mil años que hay hombres y que piensan”, con el propósito de desconocerlo y crear una falsa situación original. Sin duda clásico y el espíritu crítico, puede decirse del clasicismo, como de la crítica, que viene al término, que viene *detrás*; pero son las palabras del Evangelio las que lo dicen completamente; es decir, el clasicismo, porque viene detrás, “viene antes, pues está primero”. Y por eso, realmente, son espíritus clásicos los de los creadores que aceptan, deliberadamente, para la obra de arte, el destino *posterior* de la crítica; ponerse en último lugar es encomendarse al último extremo del tiempo, es soportar una presencia inagotable. Desde este punto de vista, son espíritus clásicos los de Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, André Gide, Aldous Huxley; y es la metafísica de un clasicismo la que se elabora en la escuela fenomenológica de Husserl, Scheler y Heidegger, que reconoce su problema en el de “la conciencia del otro”, que es el problema de la crítica o de quien “viene al término de una cultura”.

Antonio Marichalar, como crítico estricto, se entrega a estar clásica e impecablemente presente en nuestra fugitiva y romántica atención.

El compromiso de un poeta comunista*

Uno de los más vivos recuerdos que guardo de mi paso por París es el de la persona de André Breton. Un encuentro con André Breton es uno de esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno de la escuela literaria gobernada por él, no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria. Cuando llegué a París, sólo reservas tenía para el sobrerrealismo; mi conocimiento de sus intimidades se hizo a través de Alejo Carpentier, quien conoció a Robert Desnos en La Habana; pero el entusiasmo del escritor cubano, que era casi un entusiasmo de prosélito, no disminuyó mis reservas, con todo y que era causa de mi curiosidad; por el contrario, el entusiasmo tiene la virtud de despertar en mí la desconfianza y el recelo: al contacto de su calor, el alma se me hiel. A casa de André Breton, por lo tanto, entré doblemente acorazado: la otra coraza era mi detestable francés: no habituado todavía a hablarlo y escucharlo, tenía que hacerme repetir casi todo lo que se me decía, y después no oía la repetición; no me dejaba el zumbido del bochorno. Me aproveché de mi confusión para decirle algunas imbecilidades sobre el arte zapoteca; pero éstas, que sólo aspiraban a la superfluidad y al olvido, tuvieron la mala suerte de trastornar la información que André Breton poseía, y que tenía a la mano; hubo necesidad de discutir, hubo necesidad de que insistiera yo en lo que dije, no ciertamente, porque lo pensara, sino porque era lo que expresaba mi francés. Por fin, creo que Breton se dio cuenta de que era mi francés y no yo quien le estaba informando sobre el arte precolombino de México o creo que en ese momento entraron sus habituales huéspedes, miembros del grupo que encabezaba. Entonces pude apartarme y dedicarme a escuchar a mis anchas, sin violentar a las palabras, haciéndolas recibir el sentido que les concede, no el conocimiento del lenguaje, sino la necesidad de no parecer descortés en la conversación. Entonces entendía el francés con una admirable claridad; cuando

* *El Universal*, 1a. sección, mayo 6 de 1935, pp. 3-5.

menos, ningún compromiso exterior me impedía pensar que lo entendía: no tenía necesidad de demostrarlo.

André Breton acababa de escribir su contestación a la encuesta de *Le Monde* sobre la literatura proletaria. Ignorante del sentido político que tenía la cuestión para el grupo, los aplausos con que fue recibida la lectura que hizo Breton del documento con una voz enfática y declamatoria, me parecieron el colmo de la adulación. Sin embargo, en ese momento se me hizo explicable el poder que ejercía su persona en torno suyo. Y también la melancolía con que Breton consideraba las virtudes magnéticas de su personalidad; pues, por decirlo así, toleraba, pero no autorizaba sus efectos. Este matiz me reveló la verdadera fuerza de su espíritu. En el mismo rasgo, no obstante, algunos de sus amigos y compañeros de literatura habrían de señalar unos cuantos meses más tarde al espíritu del traidor. Por lo que a mí toca, vencidas mis reservas, en la facultad de traicionar a su propio éxito se me demostraba la autenticidad de su capacidad para fascinar y vivir en medio del peligro, en una situación constantemente comprometida.

Una situación así es la que ha mantenido André Breton, y con él todo el grupo sobrerrealista dentro del comunismo. El sobrerrealismo es un movimiento poético que no ha soportado el aislamiento y la distancia a que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer *vivir* a la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible. Planteado como un movimiento revolucionario, el sobrerrealismo se vio, de pronto, obligado a definir respecto al comunismo, que aunque en la realidad política, es un movimiento que se propone hacer una revolución *total*. André Breton y los suyos se declararon comunistas, *por afinidad*. Una adhesión de esta clase ha tenido que merecer las reservas del Partido Comunista francés, que no ha estado dispuesto a aceptar la adhesión, no de unas personas, sino de una doctrina literaria, que pretende nada menos que revolucionar a la realidad por medio de la poesía, por medio de la magia de la palabra. El sobrerrealismo, a su vez, ha tenido que sufrir la prueba de demostrar en cada ocasión que *La revolución sobrerrealista* —título de la primera revista literaria del movimiento— es, en efecto, *El sobrerrealismo al Servicio de la Revolución*, título de la publicación que substituyó a la primera.

En la declaración a que me refiero, André Breton salvaba el compromiso de sostener el sobrerrealismo como una manifestación revolucionaria, en contra de “la literatura proletaria” en que el comunismo ha encontrado su única manifestación ortodoxa dentro de la literatura, precisamente porque no cabe *dentro* de ella. La primera pregunta de la encuesta rezaba como sigue: “¿Creéis que la

producción artística y literaria sea un fenómeno puramente individual? ¿No pensáis que deba o pueda ser el reflejo de las grandes corrientes que determinan la evolución económica y social de la humanidad?”. La respuesta de Breton era categórica: en la producción artística y literaria no se presencia el reflejo, sino la propia evolución social de la humanidad: también hay un determinismo poético; también, y sobre todo en la poesía, la sociedad no se refleja, sino deviene y se determina.

Esta declaración no podía dejar satisfechos a los marxistas. Desde que la escuché, la entendí como una controversia. Si hay algo cuyo entendimiento le está absolutamente prohibido al marxismo, es que la poesía pueda tener *por sí misma* una función revolucionaria. Un equilibrio demasiado difícil, por lo tanto, me parecía el que André Breton se empeñaba en mantener. Pues sólo un abismo hay entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra, y el que no se ve su utilidad revolucionaria sino en que renuncia a ese poder. Mi impresión fue que no tardaría el tiempo en que Breton y el comunismo se verían irremediabilmente divorciados.

Este divorcio no se verifica todavía. Acabo de leer *Los vasos comunicantes*, una de las últimas obras de Breton. En ella el conflicto adquiere los más sutiles caracteres; pero Breton todavía no renuncia ni a la dignidad de la poesía ni a la promesa revolucionaria del comunismo. Podría pensarse que es el comunismo quien está comprometido con Breton, pero no habría modo de hacérselo conocer a esta doctrina. Por eso es más emocionante la angustia intelectual que en el alma de Breton se presencia. En rigor, ya su propia conservación exige que su espíritu fortalezca también a su adversario: en ese libro se propone nada menos que demostrar el proceso dialéctico y materialista del sueño, *así como* de la poesía. Lo extraordinario es que en estos conflictos insolubles es donde Breton encuentra el aire que conviene a su respiración excepcional; otro espíritu se asfixiaría allí, sin remedio; pero no el de Breton, cautivado por la imagen del poeta que *superara la idea deprimente del divorcio irreparable entre la acción y el sueño*.

La posición comunista de Breton se expresa como sigue: El sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida. Para que el comunismo revolucione la sociedad, tiene que proceder de acuerdo con la misma fisiología. ¿Cómo dar al comunismo la capacidad y la eficacia revolucionaria de soñar?

Una tesis de esta naturaleza no podrá sino desconcertar a los comunistas, las limitaciones de cuya doctrina no les permiten considerar en toda su amplitud

el problema revolucionario. El pensamiento de Breton habrá de parecerles demasiado *poético*, demasiado en desacuerdo con la realidad *material*, para que tenga un significado dentro de ella. Será el premio que tendrá Breton por haber tomado los propósitos revolucionarios del comunismo al pie de la letra, y por haber querido ponerse, sin mengua de sí mismo, “al servicio de la revolución”.

El escritor revolucionario*

En el Congreso de Escritores Americanos reunido recientemente en Nueva York, Waldo Frank dio lectura a un discurso sobre los “Valores del Escritor Revolucionario”; título con que aparece, en forma extractada, en la edición de *New Masses* del día 7 del presente mes. En ese discurso Frank pretende decidir sobre la función que corresponde al escritor comunista como factor necesario de la revolución social, al mismo tiempo que declara nulo como arte, como filosofía y como estrategia política, el valor de lo que se ha llamado “literatura y arte proletarios”, con lo cual dice que no se ha entendido sino la subordinación del escritor y del artista a los líderes políticos de la revolución. Frank se propone “mostrar, en esta crisis, el valor específico de la obra de arte literaria, no como un coro de los revolucionarios políticos, no como un eco de la acción; sino como *una especie autónoma de acción*”. Se propone que el arte del escritor revolucionario “debe coordinarse con ellos, pero no subordinarse a los aspectos político-económicos de la recreación de la humanidad”. La razón en que funda este pensamiento es que “la causa de la sociedad socialista no es, en fin, un problema político-económico, sino un problema cultural: es *El problema humano*”.

Estos conceptos de Frank guardan cierta similitud con los de varios escritores europeos que, al abrazar la causa comunista, han entendido que lo hacen para afirmar la libertad de su conciencia artística y literaria y no para convertirla en el puro vehículo de las ideas de cajón en que se expresan las reivindicaciones proletarias. Otros escritores americanos, que asistieron al mismo congreso, mostraron en sus declaraciones estar de acuerdo con Frank. Se comienza, por lo tanto a unificar un criterio “comunista” favorable a la autonomía de la creación literaria y artística, que, desde el estricto punto de vista marxista, “político-económico”, había sido considerado, tanto en Rusia como en otros países, como perfectamente burgués.

* *El Universal*, 1a. sección, mayo 27 de 1935, pp. 3 y 8.

Pero es Frank quien, con una habilidad que, si no hubiera pasado por otras, en esta prueba se acreditaría, establece de una manera tan audaz como categórica, que la autonomía que reclama para el escritor y para el artista es recomendada *ortodoxamente* por los principios comunistas, y que esto no podría desconocerse sin perjuicio *práctico* del movimiento revolucionario. Dice Frank:

Si las clases luchan a muerte. Y *si hemos tomado un partido*, esto no significa que las clases no tengan nada en común; significa que tienen la vida en común. La lucha de clases, para nosotros, es un campo iluminado, una forma moderna, en que se revelan ingredientes intemporales de la naturaleza humana comunes a todas las personas. No es un sustituto del entendimiento, sino una especie de *espectro* en que el hambre, la pasión, el amor, la piedad, la envidia, la adoración, el sueño, el miedo, la desesperación y el éxtasis, reciben un moderno orden dinámico.

La consecuencia de esta observación psicológica es característica de la plástica genialidad del escritor americano: "Cualquier camino de la acción, cualquier credo, vive dentro de la sustancia dinámica de la vida misma: Y *esta sustancia, en todos sus atributos. Es the business of the artist*". ¡*The business of the artist!* Lo que le importa especialmente al artista. He aquí lo que dudo que ortodoxamente le importe al comunismo. Lo que le importa al comunismo es la revolución *político-económica*, y lo que exige al artista que abraza su causa, es que le importe exclusivamente esta revolución.

Pero no sólo hay indiferencia del comunismo para *the business of the artist*, sino una muy sabia y muy explicable hostilidad. A Waldo Frank la parece muy simple, muy esquemática la idea de la lucha de clases, para que represente de un modo real todo lo que sucede en el fondo de la existencia. Para Frank ésta es "el hambre, el amor, la pasión, el miedo, etcétera", lo cual puede ordenarse en el esquema de la lucha de clases, pero no ser representado, ser sustituido por ella. Pero el comunismo no está interesado en explicar las cosas como realmente son, sino exclusivamente en obrar sobre ellas en cierto sentido. Como una pura acción, por lo tanto, no le conviene que el objeto de esta acción se haga complejo y diverso, lo cual dividiría a la acción y acabaría por destruirla; esto es lo que sucedería si mirara al fondo psicológico del cual el artista no puede desprender los ojos, sin salirse de su negocio. Lo que le conviene al comunismo es simplificar la realidad, sustituir efectivamente su complejidad profunda, por imágenes esquemáticas y superficiales que no hagan vacilar a la

acción. Si alguna función, pues, puede esperar del artista, es la de que éste abandone lo que interesa esencialmente a su espíritu y haga precisamente lo contrario de lo que artísticamente procura, a saber: en vez de analizar la realidad, poniendo de manifiesto su complejidad psicológica, biológica, social, etcétera, sintetizarla en formas esquemáticas y primitivas, semejantes a las formas mitológicas, de tal modo que toda la vida aparezca como una lucha simple entre dos voluntades (el ángel y el demonio, el bien y el mal), las cuales puedan personificarse en una política, las cuales puedan explotarse políticamente.

Debe decirse, por lo tanto, no obstante la sutileza de los argumentos de Waldo Frank, que la literatura y el arte son perjudiciales para el comunismo, y que no puede haber literatura y arte al servicio de la causa comunista, a menos que, sacrificando su propósito de representar la realidad de un modo original y *autónomo*, descubriendo sus más ocultos, complicados y sorprendentes aspectos, se apliquen tan sólo a representarla como una lucha *político-económica*, en la forma más superficial y esquemática posible, y favoreciendo sistemáticamente el lado comunista de esa lucha. Es decir, tienen que ser lo que han estado siendo “el arte y la literatura proletarios”: puros instrumentos de la acción política, sin ningún valor, sin ninguna significación artística y literaria.

Pienso que los comunistas militantes acabarán por reprobar las nuevas ideas de Frank, las que a primera vista parecen útiles para ganar partidarios al comunismo entre las filas intelectuales, pero que lo ponen en el riesgo de perder su fuerza como acción política, convirtiéndolo en algo puramente contemplativo, en algo puramente intelectual. Por este camino el comunismo corre el riesgo de *hacerse inteligente*, y perder su prestigio ante las masas, en el cual reside su verdadero poder. Frank tendrá que ser visto al fin como un hereje peligroso, como un partidario demasiado celoso de su personalidad. Ha comenzado por declarar insuficiente y obscura, para los fines de la sociedad comunista, la doctrina de Marx. Sus declaraciones de hoy, sólo declaran insuficientes los principios *político-económicos* del marxismo, para sostener el peso de la cultura revolucionaria. Una declaración como ésta: “La causa de la sociedad socialista no es, en fin, un problema político-económico sino un problema cultural: es *El* problema humano”, no parece estar dirigida sino a minar la base *cultural y humana* de la influencia social del Partido Comunista. Pues, en efecto, éste considera que su causa es el problema cultural, el problema humano por excelencia, al que nadie debe permanecer indiferente; pero no puede aceptar que este problema se plantee fuera del plano político-económico en que directamente actúa. Aceptarlo, sería sacrificar a otra autoridad los dominios que ambiciona, sería reconocer límites

a su propósito de dirigir toda conciencia y toda actividad sociales. El principio marxista por excelencia es que la acción marxista *político-económica* se basta como *cultura* y como *humanidad*, y si se dan como marxistas, deberán supeditarse a su autoridad político-económica, hasta la cultura y la humanidad de Waldo Frank. No hay sutilezas que valgan.

Arte moderno*

I

IRRACIONALISMO Y MISTICISMO

El arte moderno está ligado a dos hechos significativos: la revalorización del arte primitivo y la revalorización del Greco. Son significativos porque tanto en uno como en el otro se asiste a una deformación de los objetos, que el criterio académico consideró siempre, despectivamente, como un defecto de la razón; en el primer caso, atribuido a falta de madurez, y en el segundo, a una aberración orgánica individual. El arte moderno vino a poner de manifiesto que la deformación no era involuntaria, sino deliberada, artística, buscada con el fin de satisfacer cierta concepción poética de las cosas. Si en el arte primitivo es ingenua y en el Greco artificiosa, esto no es causa de que su carácter artístico disienta radicalmente en ambos. Por distintos caminos psicológicos se llega en los dos casos a un mismo sacrificio artístico de la razón. Y este sacrificio de la razón, este irracionalismo es lo que el arte moderno, reconociéndose en él, ha hecho valer por encima de los escrúpulos tradicionales.

Esto nos indica por qué, con tanta apariencia de razón, han podido considerarse como místicas todas las obras del arte moderno en que se presencia una deformación de los objetos, semejante a la que se presencia en la obra del Greco y en la pintura primitiva. Pero este juicio equivale a atribuir un sentido místico a toda actitud irracionalista, y no hay tal. La pintura primitiva y la pintura del Greco se caracterizan ambas por su desprecio de la razón; las dos poseen un

* *El Universal*, 1a. sección, agosto 3, p. 3; agosto 13, p. 3; y agosto 20 de 1935, p. 3. Bajo el encabezado general de "El arte moderno", Cuesta publicó tres ensayos consecutivos relacionados entre sí. El orden en que aquí los presentamos respeta el mismo en que los publicó su autor, el cual fue modificado en la edición anterior de la UNAM.

profundo sentido religioso; en las dos obras el sentimiento católico; en las dos tienen imperio “las razones del corazón que la razón no conoce” y el piadoso *Abetissez vous* de Pascal. Sin embargo, sólo la pintura del Greco merece el título estricto de mística. La pintura primitiva es naturalista; su religiosidad no está reñida con el culto alegre de las apariencias; de descriptiva y hasta preciosista; no se recluye en ningún mundo interior. El barroquismo del Greco, en cambio, está impregnado de metafísica; su irracionalismo no es ingenuo y sensual sino torturado y ascético. El Greco aprendió del idealismo clásico a desdeñar las apariencias inmediatas, las significaciones superficiales; pero no lo acompaña en la apasionada investigación intelectual de la naturaleza, a través de las apariencias.

Si la inclinación de la estética moderna por la pintura del Greco fuera, pues, un indicio de su misticismo, habría que juzgar contradictoria su afinidad con la pintura primitiva. Pero no hay tal misticismo. Lo que sucede es que también la actitud mística cabe en un irracionalismo total, también el misticismo es una forma de la conciencia irracional del mundo. Por eso debe decirse que, si en el arte moderno encuentran una correspondencia las expresiones místicas del arte, es porque también el sentimiento místico es una forma irracional de la conciencia, que el arte moderno no vacila en utilizar, concediéndole un valor artístico natural.

Se aclara la cuestión si se considera que en el arte moderno han encontrado aprecio también las obras del arte popular, las expresiones artísticas espontáneas de los niños, las representaciones oníricas y aun las lucubraciones de los locos, ninguna de las cuales puede correctamente aproximarse al misticismo. Pero todas coinciden en su carácter irracional.

Se define convenientemente el arte moderno, por lo tanto cuando se dice que es el irracionalismo en su forma más amplia. Puede advertirse, no obstante, que el irracionalismo es una condición necesaria del arte; que está presente en todas las expresiones artísticas de la humanidad y que no puede considerársele, por lo mismo, como algo característicamente peculiar del arte moderno. Pero si se recuerda que del arte moderno se dice que: es el más artístico, el más puro como arte, “el arte por el arte”, se entiende en qué sentido es verdadera la definición anterior; porque debe verse en el arte moderno el más puro, el más absoluto irracionalismo estético que ha conocido la humanidad.

En rigor, ninguno de los irracionalismos anteriores, de carácter místico, popular, tradicional o cualquiera, lo era por completo; siempre estuvieron ligados a alguna forma de la significación, es decir, al entendimiento. La pintura primitiva choca a la razón; también la pintura del Greco; también la pintura

popular; también el arte de los negros y las representaciones infantiles. Pero el hecho de que siempre se haya atribuido esta circunstancia a un defecto involuntario, a una limitación utilitaria del entendimiento, es significativo de que no se trata allí como en el arte moderno de un irracionalismo al que se atribuye un valor estético por su puro carácter de irracionalismo. En el irracionalismo del arte moderno no se da cabida a ninguna clase de significación; no se renuncia a la razón para mantener la coherencia del mundo en que nuestros sentidos se satisfacen; no renuncia al orden natural del mundo exterior en beneficio de los sentimientos del sujeto: *Es un irracionalismo objetivista.*

¿Qué es lo que esto quiere decir? Pues, quiere decir, nada menos, que considera la irracionalidad como una propiedad esencial del objeto y no como un defecto interior de la conciencia, y que, por lo tanto, considera de naturaleza irracional la propia conciencia del mundo exterior. De acuerdo con esta concepción, las representaciones de los místicos tanto como las de los locos adquieren validez objetiva, se refieren a la misma realidad que las representaciones de los laicos y de los cuerdos; en otras palabras, considera que la falta de significación, o sea la irracionalidad, es una cualidad esencial y natural de la realidad que confronta a nuestro entendimiento.

A esta concepción debe el arte moderno su carácter profundamente revolucionario y su carácter profundamente impopular. Pues, el espectador común, como sucede cuando contempla las obras populares y aun la pintura primitiva, encontraría gusto en el disgusto de su corazón ante las obras del arte moderno, si en ellas reconociera que el sacrificio de la razón se debe a la utilidad del sentimiento, a la voluntad del sujeto; es decir, aceptaría con gusto su irracionalismo, si fuera subjetivista. Pero no tolera un sacrificio de la razón sin un provecho sentimental, *en beneficio de la realidad misma.*

II

FORMA Y SIGNIFICACIÓN

Con el título de *El expresionismo en el arte*, el crítico americano señor Sheldon Cheney ha publicado un interesante estudio sobre el arte contemporáneo. De este modo explica el título, al mismo tiempo que el objeto de la obra:

Creo que la historia asignará el nombre de expresionismo al desarrollo de arte que comenzó con Cézanne en la pintura, con Sullivan en la arquitectura, con Duncan en la danza, con Craig y Appia en el teatro. Me parece el único término exacto para designar lo mismo las obras de Cézanne que las de Picasso, Orozco, Wigman, Wrihth y Lehbruck, el único bastante amplio para comprender las diversas aportaciones de los llamados post-impresionistas, *Fauves*, cubistas, funcionalistas, puristas, etcétera.

Esta advertencia nos indica también desde un principio, cuál es el método que sigue el señor Cheney en su explicación: establecer el contenido apriorístico o posible del término “expresionismo”, de acuerdo con una cierta concepción también apriorística, del arte, y describir los diferentes aspectos en que este contenido potencial se realiza en la experiencia.

Este método, como se echa de ver, peca por su ingenuidad; pues es ingenuo tratar de adecuar filosóficamente, a una experiencia histórica de cualquier género, una denominación que la explique, como es ingenuo pretender extraer de la denominación geográfica de un lugar el conocimiento del mismo. No obstante, quizá a esta ingenuidad debemos que el libro del señor Cheney sea más provechoso que otros estudios críticos para comprender y apreciar la producción artística de los últimos años.

El señor Cheney fracasa evidentemente en su intento de formular una clara y congruente teoría “expresionista” del arte. Como otros críticos que antes intentaron lo mismo, no puede librarse de llegar, en último término, a nociones tales como «forma expresiva», «arquitectura plástica», «ritmo dinámico», «pintura abstracta», «significación mística», en cuya vaguedad ahoga el propósito de aclarar las modernas ideas estéticas. Esas expresiones, como el mismo autor no deja de advertirlo, tienen un contenido puramente descriptivo, puramente empírico, que se rehúsa a ser determinado por la razón, y sin ofrecerse claramente a la conciencia. De tal modo que el lector, en fin de cuentas, encuentra que su propia experiencia artística, vaga y confusa, viene a ser el último apoyo del pensamiento en que ella espera encontrar la base que le hace falta.

Pero esta misma deficiencia de la crítica del señor Cheney es lo que le permite ser tan valiosa y tan instructiva. Pues lo obliga tanto a recurrir a la experiencia, que yo creo que pocos comentadores del arte moderno han logrado poner ante nuestros ojos, tan incisivamente como el señor Cheney, los problemas estéticos que nos desafían en las obras del arte contemporáneo.

Partiendo de considerar que, según la concepción “expresionista”, el arte es una forma expresiva, imaginada, creada originalmente, el señor Cheney hace consistir la parte principal de su estudio en el análisis de la forma. La forma es todo lo que entra en la pintura de un modo puramente plástico: la naturaleza bidimensional de la superficie pintada, la naturaleza física de la tela, el movimiento interior de la pintura, el movimiento con relación al espectador, las relaciones dinámicas entre los distintos planos, la distribución del espacio, los volúmenes, las tensiones, la tonalidad del color, la textura, el orden decorativo, etcétera. Ninguno de estos elementos tiene una “significación natural”, no significa nada “en la naturaleza”; pero dentro de la concepción artística constituyen la forma en la que reside todo el valor emocional, toda la significación del arte.

Este análisis de los elementos “formales” de la pintura, por su carácter ingenuo, su riguroso empirismo, vale como una descripción de la actitud “expresionista” del pintor y del espectador ante la obra de arte, y por eso es extraordinariamente interesante. Pero vale también, sobre todo, por el problema estético a que conduce ineludiblemente. ¿Qué expresa la forma? ¿Cómo expresa la forma?

Como algún otro crítico prefirió hablar de “forma significativa” para caracterizar la concepción artística moderna, el señor Cheney pone especial interés en señalar lo impropio de esta denominación. En el arte “expresionista” la forma *expresa*, pero no *significa*; en otras palabras, en ser una pura forma reside toda su significación. Pero esta idea del arte elude el problema, y el señor Cheney no deja de plantearse, en los siguientes términos: ¿Qué significa la forma por sí misma? ¿Qué significa la forma sin contenido, sin significación?

En esta parte es donde el lector tiene que recurrir a su propia experiencia, y conocer lo que la forma significa, por una “revelación mística”. Y esto es lo que sorprende y desconcierta. Cuesta trabajo aceptar el arte moderno como un misticismo. No parece congruente que un arte que aspira a tener un carácter puramente formal, a privarse de toda significación exterior, “en la naturaleza”, tenga una significación al fin. ¿Por qué no tomar, con una mayor ingenuidad, el propósito evidente del arte moderno al pie de la letra? ¿Por qué no privarlo de toda significación? ¿Por qué no ver la forma como pura forma, sin significación en sí misma, completamente vacía?

Pues cuando en un cuadro “expresionista” no se reconoce ningún objeto adecuado a nuestros juicios y a nuestros sentimientos, es evidente su propósito de no ser objeto ni de nuestros sentimientos ni de nuestros juicios, de ser una representación a la que no puede aplicarse ninguna lógica como ninguna moral. Este cuadro no significa nada positivamente; su objeto es negar la significación,

y esta negación es lo que su forma *expresa*. Toda representación “natural” es inmediatamente objeto de juicios y sentimientos; en esto consiste su significación; y su “naturaleza”. Si la representación “expresionista”, por lo tanto, no es una representación “natural”, debe juzgarse que efectivamente no significa nada. Y en el inconforme propósito de buscarle una significación natural, no debe verse sino la repugnancia del espíritu a representarse cosas que no son naturales; es decir, debe verse una actitud que ya no corresponde a la intención “expresionista”, con la que es incongruente y contradictoria.

Si llevamos, pues, la explicación del señor Cheney a su conclusión lógica, en vez de a su conclusión mística, lo que reconocemos en el arte moderno, es clara y simplemente, un propósito de no significar nada; y si denominamos este propósito con el título de expresionismo, tenemos que definir la concepción expresionista del arte como la forma sin significación. Claro que este propósito, así limitado, ya no se reconoce en todas las obras artísticas modernas, ni es idéntico en las distintas escuelas que el señor Cheney ha hecho caber en el expresionismo. Pero, si de este modo nos privamos de una teoría general para aplicar toda la producción artística contemporánea, ganamos en la definición precisa del sentido de una parte de esta producción.

Pues hacer del arte una imaginación de formas que no significan nada, es una estética que tiene significación sin que haya necesidad de recurrir a lo místico y sobrenatural para interpretarla. Basta observarla como el producto de un escepticismo lógico y moral, para comprender en qué forma natural se corresponde con nuestro espíritu; así como para comprender también cómo puede tener un contenido puramente “plástico”, sin significación ninguna, aunque sin que por eso desaparezca nuestro gusto por ella, su representación de un mundo en que nos abstenemos de valorar y de juzgar, pero no de vivir.

¿Es posible este mundo? Esta es la pregunta que se ha hecho el arte moderno y a la que ha tratado de responder por medio del “expresionismo”.

III

NATURALISMO Y ANTINATURALISMO

La crítica del señor Cheney nos pone nuevamente ante el problema creado por lo que llamó Ortega y Gasset “la deshumanización del arte”, es decir, por la si-

tuación en que quedó colocado el espectador ante unas obras artísticas que no representaban el mundo inteligible para él. Desde que aparecieron las primeras obras de este carácter hasta el momento actual, ha aumentado universalmente el número de aficionados al arte moderno, pero no ha desaparecido el abismo que los separa del espectador común. El libro del señor Cheney es un nuevo intento de traducir el lenguaje de aquél al idioma de éste.

Pero vemos, sin embargo, cómo se llega ineludiblemente a una conclusión mística en cuanto se pretende atribuir una significación a una representación artística que se ha definido como una “forma sin significación”. Pues el recurrir a una “significación estética”, que pueda encontrarse en las representaciones que han perdido toda significación lógica y moral, no salva a la explicación del misticismo. Lo que una cosa significa es el producto de un juicio sobre la cosa; si no hay juicio no hay significación o, lo que es lo mismo, sólo la hay de un modo sobrenatural. Y sobrenatural tiene que ser, pues, como significación, la de toda referencia a un objeto, que no sea una referencia lógica o una referencia moral.

En otras palabras, en la crítica del señor Cheney sigue presentándose el mismo abismo que se abre entre “la significación” de las obras “expresionistas” del arte moderno y la inteligencia del espectador. Fracasa visiblemente en su propósito de hacer del “expresionismo” un arte inteligible. Pero este fracaso es, al fin, la clave del asunto; puesto que nos hace comprender que la significación del arte moderno en su aspecto “expresionista”, consiste realmente en carecer de significación, en no ser inteligible, en darnos la visión de un mundo que no tiene sentido para la inteligencia, en que es el producto de una consciente actitud antiintelectualista. De aquí concluimos que las personas que “entienden” las obras “expresionistas”, las “entienden” por haber prescindido de la actitud intelectual para contemplarlas, por haber aceptado que no son referencias lógicas y morales sobre los objetos que se dan a la conciencia. Y que si el espectador común no llega a entenderlas ni deja de sentir repugnancia por ellas, es porque no prescinde de la actitud intelectual y se empeña en entenderlas efectivamente, impidiendo de este modo que lo que esas obras representan aparezca en su conciencia como algo propio de ella, de un modo enteramente natural.

El señor Cheney, siguiendo en esto a otros teorizadores, llega a considerar al arte moderno como dotado de un espíritu antinaturalista. En rigor, lo que se verifica es todo lo contrario: el arte moderno, desde la poesía simbolista y la pintura impresionista, es la expresión artística del naturalismo. Nunca ha habido un arte más natural, más alejado de toda metafísica. Esas formas extrañas que pinta, esos cuerpos inverosímiles, esos objetos sin figura, son tan naturales como

lo que vemos en los sueños, y los pinta, precisamente, porque son naturales. Y en esto consiste su diferencia con el arte tradicional. Lo que realmente quieren decir los críticos que, como el señor Cheney, juzgan el arte tradicional como naturalista, y el arte moderno como antinaturalista, es que, mientras el arte tradicional impone a nuestras representaciones de las cosas un orden lógico, de acuerdo con la naturaleza de las cosas representadas, el arte moderno pone de manifiesto que no coincide lógicamente, con la naturaleza de las cosas el orden *natural* de nuestras representaciones; por lo tanto, juzgan que las representaciones del arte tradicional son, en verdad, menos naturales que las del arte moderno, por más que éstas no nos refieren a la naturaleza de los objetos representados. Pero en esta concepción, como se echa de ver, es el arte tradicional al que no se considera, con toda justicia, naturalista. El naturalismo consiste, no en que sea natural lo representado, sino en que sea natural la representación.

También es falsa la idea de que el arte moderno constituyó una reacción contra el impresionismo; pues, en verdad, no ha sido sino su prolongación lógica y necesaria. Fue el impresionismo el que, por decirlo así, libró a las sensaciones de la función lógica de constituir objetos naturales. En el impresionismo desaparecieron los contornos y el carácter de los objetos; los colores se hicieron individuales en el fondo de la iluminación; las significaciones comenzaron a hacerse confusas e innecesarias; el orden plástico de la pintura dejó de ser idéntico al orden espacial del objeto; nació la contradicción como un valor estético; las sombras se hicieron luminosas, los vacíos se colmaron, el fondo vino al proscenio. Sobre esta nueva disposición espiritual de la pintura los posimpresionistas pudieron descubrir en la *naturaleza* de nuestras representaciones la figura de objetos imprevistos y sorprendentes, de acuerdo con un orden puramente pictórico, como expresión de la “pintura pura”. Este no pudo ser el descubrimiento de un orden místico o sobrenatural; fue tan sólo el descubrimiento de que, naturalmente, en la significación de las cosas existen lagunas, verdaderos abismos que son ignorados por los contornos y las perspectivas en que se da la significación.

Cuando se ha asociado el arte moderno con las teorías psicológicas de Freud, cuyo naturalismo es innegable, se ha hecho más que establecer una correspondencia puramente fortuita y accidental; aunque no porque deba admitirse que las obras del arte “expresionista” son documentos psicológicos que hay que interpretar por medio del psicoanálisis; de acuerdo con este criterio, todas las obras de arte de todas las épocas son documentos psicológicos que puedan llamar la atención del psiquiatra. Tanto el error como el acierto en una operación matemática tienen un contenido psicológico; pero los puros datos psicológicos no

nos permiten llegar a establecer el valor matemático de la operación. Lo mismo sucede con las obras artísticas; pueden ser originadas por la represión de un deseo o por una contrariedad sexual, pero esto no tiene nada que ver con su significación artística. No; la relación entre el arte moderno y las nuevas teorías psicológicas se debe al irracionalismo, al antiintelectualismo que les es común. Tanto aquél como éstas le otorgan un valor, en un caso artístico, en otro exclusivamente psicológico, a las representaciones irracionales e inmorales de la conciencia, a las referencias de nuestro espíritu de las cosas, es decir, a nuestras expresiones, aun cuando carezcan de sentido lógico y moral aun cuando carezcan de significación. La diferencia entre un caso y otro —el del arte y el de la psicología— estriba en que, para el artista “expresionista”, el absurdo, la expresión sin sentido, tiene un valor sin necesidad de referirla al mundo de la significación, mientras que, para el psiquiatra, tiene el valor de significar un cierto estado psicológico del sujeto.

Esto no quiere decir, claro está, que todas las expresiones sin sentido deban tener un valor para el arte “expresionista”. Entre el sinnúmero de representaciones que habitan la conciencia del artista unas tienen valor artístico y otras no. Lo que no debe perderse de vista para juzgar las obras “expresionistas” es que el valor artístico de estas obras no se hace residir en la significación de sus representaciones, aun cuando suceda que signifique algo.

La provincia de López Velarde*

Recuerdo que Mencken, el agudo crítico norteamericano, dice en uno de sus *Prejuicios*, a propósito de una lectura poética sin sabor que había hecho, que el gusto de la poesía es impropio de la edad madura, que es la edad de la prosa y de la razón. Juzga Mencken que el hombre maduro que muestra debilidad por los delirios poéticos da el espectáculo de puerilizarse, de retroceder a un estado inferior de su desarrollo, como desertando las más altas responsabilidades que el tiempo exige a la vida; lo juzga, en fin, como a un anciano que se enamora, como a un viejo verde.

Freud nos enseña que el alma del niño no es el mito angelical de pureza que tuvo tanto prestigio para el romanticismo, sino que es la más concentrada esencia del instinto y de la ferocidad. Pero no hay necesidad de recurrir a Freud para saber que, a pesar de Mencken, el alma del niño no deja de estar presente, si bien oculta, en el alma del hombre. Esto nos advierte que el gusto de la poesía puede ser también natural en el hombre maduro; que cuando la poesía lo “pueriliza”, todo lo que hace es ponerlo en posesión de las pasiones instintivas y feroces que laten en el fondo de su conciencia, adormecidas por la civilización y la moral, y que la edad madura no le ha hecho perder. De tal modo que, si el efecto de la poesía es restablecer al niño en el hombre, como lo piensa Mencken, lo que debe decirse es que para el espíritu maduro es más apropiada, puesto que es superfluo y redundante puerilizar a quien es pueril. Lo que resulta evidente es que el efecto de la poesía se obtiene más fácil y naturalmente sobre las almas jóvenes que sobre las almas maduras, o en otras palabras, que la poesía a que estas últimas son sensibles tiene que ser más artística, más sutil que aquella en que late directamente el corazón instintivo y primaveral de la juventud.

* *El Universal*, la. sección, agosto 27 de 1938, p. 3.

La poesía de Ramón López Velarde, de la que acaba de darnos una inteligente selección Xavier Villaurrutia en la Editorial Cvltvra, con un magnífico estudio sobre el poeta, es un ejemplo original del “puerilismo” que existe en toda verdadera poesía. Debe decirse que el problema poético cuya conciencia nunca abandonó López Velarde, fue éste de hospedar en las razonables y severas habitaciones de la madurez al ser ardiente y delirante que la juventud arroja sin recato sobre todos los frutos de la existencia. Pero el “puerilismo” de la poesía de López Velarde no sacrifica al hombre maduro; sólo lo enriquece, sólo lo pone en posesión de los sentidos que la juventud encendió y que no logrará apagar ni la muerte.

En verdad, la poesía de López Velarde, en un aspecto que podemos considerar, aunque sin rigor, como su primera época, es natural, ingenua, simple: llama a las cosas con sus nombres directos y llanos; las evoca con sus frescas e inmediatas apariencias; acude a ellas, por decirlo así, sin malicia y sin esfuerzo. Es el aspecto cándido y provinciano. Pero en su segunda época, “después de Baudelaire”, se hace maliciosa y artística, difícil y complicada. Es entonces cuando se enriquece y se hace verdadera; pues es cuando reconoce que no están tan próximas ni tan obedientes a nuestras evocaciones las delicias instintivas que Adán vio y tocó antes de ser expulsado del paraíso; es cuando se vale de conjuros mágicos y la más intrincada y misteriosa ciencia de la palabra. El niño no suplanta allí al hombre maduro y atormentado; lo acompaña con una fidelidad que no retrocede ni ante la tumba y que le hace decir: “Soy un harem y un hospital colgados juntos de un ensueño”.

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

Y, no obstante —sigue diciendo Villaurrutia— han pasado trece años de la muerte de López Velarde y su obra sigue siendo vista con ojos que se quedan en la piel sin atreverse a bucear en los abismos del cuerpo en que el hombre ha ido ocultando al hombre.

Han pasado trece años y Ramón López Velarde sigue siendo para todos un simple poeta católico que expresa sentimientos simples. Me pregunto: ¿Será posible ahora seguir hablando de sentimientos simples en la poesía de Ramón López Velarde? Pienso en las reveladoras palabras de André Gide: “Lo único que permite creer en los sentimientos simples es una manera simple de considerar los sentimientos”.

En efecto, el aspecto “provinciano” de la poesía de López Velarde ha hecho que se ignore su complicación posterior, que ahora Villaurrutia ha venido a poner de manifiesto. Pero este aspecto “provinciano” sigue siendo muy útil para penetrar en el sentido trágico y profundo que adquirió en su época madura el trabajo de mantener, en la boca que el curso de la vida endurece y reseca, el pueril y divino sabor paradisiaco de la existencia.

La infancia y la primera juventud de López Velarde pasaron en la provincia. La provincia es su paraíso. La provincia se convierte en el objeto de sus evocaciones. *La suave patria*, que es la pintura de la patria infantil y provinciana, fue uno de sus últimos poemas y delata que, para López Velarde, la infancia que pasó en la provincia es la substancia no sólo de su concepción de la poesía, sino de su patriotismo. Si se tiene en cuenta que el “fachismo” es, en la política, como restauración del instinto y de la tradición un regreso a la provincia, *La suave patria* no puede ocultar un inconfundible sentimiento “fachista”, que es posible reconocer en la tendencia racionalista de la revolución; es decir, en *La suave patria* se manifiesta el mismo retorno al instinto, el mismo retorno a la infancia que caracteriza al sentimiento del irracionalismo político contemporáneo. Es explicable, por lo tanto, la popularidad de este aspecto de la poesía de López Velarde.

Pero su aspecto más original es aquel en que reconoce como maléfico el retorno al pueblo provinciano de la niñez; “*al edén subvertido que se calla — en la mutilación de la metralla—*”, por lo difícil, por lo trágico que el retorno resulta. Entonces el retorno no puede ser sino poético artístico, pues la naturaleza lo niega. Entonces no puede realizarse sino “*con pies advenedizos*”. Lo cual no obsta para que mire el poeta que:

Si el sol inexorable, alegre y tónico hace hervir a las fuentes catecúmenas en que bañábase mi sueño crónico; si se afana la hormiga; si en los techos resuena y se fatiga de los bucheros de tórtola el reclamo que entre las telarañas zumba y zumba mi sed de amar será como una argolla empotrada en la losa de una tumba.

Ramón López Velarde*

Ramón López Velarde murió joven, aunque no antes de haber mostrado el vigor de su temperamento y de haber dejado en la poesía mexicana las huellas más vivas y más durables. No hay que buscarlas, sin embargo, en la superficial originalidad que engañó, seguramente, menos a él que a los imitadores que tan apresuradamente le rodearon. Una influencia honda penetra difícil y tardíamente. Tan pronto adquirió influencia su poesía, tan fácilmente fue imitada y repetida, que tendríamos que dudar de ella si pudiéramos seguir encontrándola toda en la de sus discípulos; por fortuna, ésta sólo nos ayuda a separar, en la de López Velarde, las falsas virtudes de las verdaderas y a distinguir su personalidad profunda. Habríamos tardado más en conseguirlo sin ellos, y habría sido menor el placer de descubrirlo, si la niebla con que lo cubrieron no lo hubiera ofrecido a nuestra curiosidad más recóndito, pero más claro.

Pronto lo desposeyeron de lo que parecía, en un principio, la adquisición más importante de su obra. Otros, antes, se esforzaron en lograr una poesía que reprodujera íntegro y puro el sabor, el color, el carácter particular del ambiente del país. Casi todos atendieron, de preferencia, a la vida popular y a sus expresiones directas; reprodujeron sus formas artísticas y explotaron sus formas de lenguaje. Sus intentos, aislados, fueron al parecer estériles; tuvo más éxito López Velarde cuando se creyó que había ya podido sujetar dentro de su poesía la herencia del “alma nacional”. Pocos se resistieron a aprovecharse de ello: en conjunto no tardó en ser la propiedad de muchos. Ahora, la pretendida “alma nacional” se respira, se palpa, se conoce mejor en la poesía de sus discípulos que en la suya. En ésta, lo que se muestra con más frecuencia es el alma propia del poeta; fue su conquista más difícil y su conquista mejor.

Para desgracia de quienes todavía la persiguen, el “alma nacional” sufrió un poco por ello: allá donde López Velarde se expresa más personalmente, o desa-

*Inédito.

parece o se altera y reaparece, en cambio, más “pura”, más intensa, allí donde López Velarde se pierde y sus imitadores se encuentran. Ésta es la parte más débil de su obra y la menos interesante.

A veces, tengo algo que decir, y encuentro que la elegante, y aunque florida manera de decirlo, es para mí tan fácil como caminar. No, por supuesto, que le atribuya a eso la menor importancia. Podría tener tanto que decir como La Rochefoucauld y tanta facilidad para decirlo como Shelley. Pero ¿qué? es un prejuicio el que tenemos en favor del arte. Religión patriotismo, orden moral, humanitarismo, reforma social, todos hemos abandonado, imagino, tales prejuicios, hace mucho tiempo. Pero aún nos asimos patéticamente al arte. Absolutamente sin razón; pues éste tiene menos razón de existir que muchos de los objetos de culto de que nos hemos librado; carece absolutamente de sentido, en realidad, sin el apoyo y la justificación de los otros. . . Amigos, os suplico, hagamos a un lado al último y al más dulce de los embriagantes y despertemos por fin completamente sobrios.

Esta pequeña digresión bastará, espero, para mostrar que trabajo, cuando escribo, sin ilusión alguna.

Prólogo a dos obras teatrales de Celestino Gorostiza*

La perspicacia de Nietzsche advirtió que la acción del teatro griego sucedía en el sueño, en la imaginación del coro; que la función del coro era soñar, representarse la tragedia; y que, en consecuencia, el público no asistía a la vida del drama, sino a una representación, a una figuración de él. Puede pensarse que esta observación de Nietzsche es demasiado sutil; pero no puede eludirse la comprobación de que el teatro necesita esencialmente, en una forma o en otra, fundar su interés en la representación de lo que vive y no en la vida de lo que representa. El teatro no resiste la competencia de la vida, y en cuanto se pone a vivir en vez de soñar él es el primero en aceptar que es más interesante la vida real que la fingida; él es el primero en recomendar que no se pierda, en el teatro, el tiempo que puede emplearse en vivir.

Ser o no ser, si se la refiere a una tesis, es una pieza dramática destinada a comprobar que, en el teatro, el interés de una acción depende de lo que representa y no de lo que es. Al fin del primer acto el protagonista se queda dormido. El segundo acto es la representación del sueño del protagonista. En el tercer acto el protagonista se despierta, incorporándose a su vida real, la vida del sueño. Podría decirse que en el primer acto se desarrolla la acción del coro; en el segundo, la acción de la visión del coro, y, en el tercero, un diálogo entre el coro y lo que el coro figura. Sólo que, en esta pieza, cada personaje es, al mismo tiempo, coro y figura, y asiste a su propia vida como espectador y como actor. Esta pieza se preocupa por demostrar, de acuerdo con Nietzsche, que el interés del teatro está en el coro, y no en la vida de los personajes. En otras palabras, hace al público asistir directamente, no a lo que los personajes son, sino a lo que los personajes piensan y sienten a causa de lo que son. Por lo tanto, el público está

**Ser o no ser. La escuela del amor*, por Celestino Gorostiza. 'Introducción' de Jorge Cuesta, México, 1935.

obligado, gracias a esta perspectiva, a interesarse, no en la vida, sino en las consecuencias de la vida.

En *La escuela del amor*, el teatro pasa por encima de la vida, sin modificarla, apenas estremeciéndola, poniendo de manifiesto su extraordinaria fugacidad. He aquí a un hombre banal, a quien una indiscreción obliga a ser, sin esperarlo, un personaje de leyenda. He aquí una vida común, a quien un olvido de ella misma obliga a representar, a animar una figura artificial, a ser una vida heroica que no es. En esta obra el autor logra hacer una sutil obra de teatro con el teatro mismo; es el drama del teatro, el drama del drama lo que en esta pieza se debate. ¿Cómo puede *ser* la ficción? ¿Cómo puede el teatro vivir? Éste es el problema que en esa pieza desciende, como un rayo insólito, sobre una habitual y tranquila tertulia de café. Los fantasmas nos rondan y habitan la vida que desh abitamos; igual que los sueños, cunden en el alma que quedó sin vigilancia. Una distracción, un olvido, una mentira, y henos de pronto viviendo fuera de nosotros mismos, contemplándonos tan distantes, como del coro los personajes que cayeron en manos del destino. La vida clama por ella misma; se indigna en contra de la violencia que sufren sus anhelos, su paz y sus costumbres; huye del proscenio, alto y peligroso, y se reintegra a la multitud, dentro de la cual nadie es distinguido por la fatalidad: se regresa a la tertulia del café. Pero ¿quién impide que volvamos a abandonar nuestra existencia a la acechante voracidad del teatro? He aquí a este hombre real, a este falso personaje que regresa de vivir la leyenda a donde lo llevó la falsedad de su vida. No esperemos que la aventura que corrió lo edifique y haga su vida verdadera, para ya no perder más su posesión. Apenas ocupa nuevamente su lugar en la mesa y sus amigos de siempre se disponen a escucharlo, la vida se olvida de ella misma otra vez. El teatro nunca perderá la oportunidad de vivir.

De un modo superficial podría acusarse al autor de pesimista; podría, recordándose a Ibsen, acusársele de que se interesa en mostrar, en el fracaso de la vida como teatro, el fracaso de la vida como heroísmo. Pero el más cuidadoso examen de la filosofía de estas dos obras dramáticas, pone de manifiesto que la del autor no es una filosofía de la vida, sino una filosofía del teatro. Si son una discusión moral, no arrojan ninguna conclusión moral; la conclusión es escénica, y está más allá de la vida, más allá de bien y de mal. Sin duda, la vida, apegada a ella misma, se resiste a soportar que el teatro se desinterese de ella, que el teatro la conduzca a un clima en donde se opacan sus deseos y sus pensamientos habituales, para lograrse la prosperidad de deseos y pensamientos insólitos. La vida se resiste a soportar que su voluntad no se haga, que sus hábitos se infrinjan,

que sus inclinaciones no sean atendidas, que sus pasiones no sean respetadas. Pero Celestino Gorostiza demuestra que, en el teatro, es la vida que obedece; pues, arrancada a sus propias cadenas, es entregada al azar, y queda a la merced de los dioses.

La vida, sin duda, acusará a Celestino Gorostiza de que, al hacer vivir el heroísmo exclusivamente en la ficción y en el teatro, es despojada de él, es concebida como incapaz de heroísmo. Pero a esto, Celestino Gorostiza puede responder, como ya sus obras responden, que la vida no es privada de heroísmo, al ser alojado el heroísmo en el teatro, si la vida es capaz de no privarse del teatro.

La decoración interior y el mueble de acero*

Se acostumbra juzgar la decoración de los interiores como una forma de superficialidad y de ocio, como algo de lo que se puede prescindir sin hacerse ningún sacrificio, sin privar a la existencia de nada considerable y significativo. Tenemos que ver con sorpresa que ese criterio nació en la época en que la civilización se convirtió en un verdadero culto, en una verdadera divinidad. En la última mitad del siglo pasado, el criterio de la utilidad se hizo valer como el fundamental de la existencia humana civilizada. Todo se quiso medir con él. Como consecuencia, aquello que está, como el arte, del lado de la fantasía más que del lado de la razón, perdió su importancia tradicional para muchos sectores sociales, principalmente los dirigentes. El arte de la decoración, por el cual se hace participar concretamente la imaginación en la vida práctica, no sufrió una suerte distinta; se le hizo pasar también por el filtro de la utilidad, con el resultado de que allí el mueble perdió las vegetaciones superfluas y fantásticas que “el ocio” le había hecho producir, y de que se ciñera su forma a fines estrictos y palpables. “En un mueble, en una sala, en una oficina, en una alcoba, no debe haber nada que no tenga una utilidad indispensable claramente señalada”. Éste fue el precepto de la decoración utilitaria, característicamente burguesa. Como la reforma protestante desnudó a la iglesia de imágenes y ornamentos, convirtiéndola en un sitio frío y severo, el utilitarismo en la decoración desnudó las habitaciones, despojándolas de todo lo que tenía el aspecto de la distracción, del ocio y de la superficialidad.

Esta concepción ascética no podía ser propiamente una concepción decorativa; por el contrario, debía ser la muerte de la decoración en su sentido tradicional. Pero así lo requería la civilización burguesa: las leyendas, los mitos, la poesía, la religión eran considerados ajenos a la vida moderna, propios de los pueblos poco civilizados, de los pueblos primitivos. Qué lejos estaba esta concepción utilitaria de pensar que ella misma era una fantasía, una mística, una

* *Sistemas y Equipos*, diciembre de 1935.

religión ¡Qué lejos estaba de pensar que su imagen de la utilidad era una imagen de ocio, una imagen de lo superfluo! ¡Qué lejos estaba de pensar que su ciencia era una poesía!

Ahora ya podemos comprobarlo, y tener conciencia de que el hombre primitivo no es tan diferente del hombre civilizado, como la idea burguesa del progreso lo hizo pensar a la sociedad moderna.

En el siglo XX hemos asistido al nacimiento de una concepción opuesta y más natural, más consciente de ella misma; podemos llamarla: la concepción estética de la utilidad o, para referirla a su aspecto mecánico, la concepción artística de la máquina. En el siglo XX se ha visto en la máquina y en la utilidad todo lo contrario que en el siglo XIX. “La belleza de la máquina” es una expresión que hace cincuenta años no habría podido tener sino un sentido figurado, despectivo para la belleza; en los oídos de nuestros abuelos, “la belleza de la máquina” era una expresión que seguramente se traducía: “La belleza es una paparrucha pasada, que las formas mecánicas enterraron para siempre”. En nuestros oídos, esta expresión tiene un sentido literal; a nosotros nos dice que en una forma mecánica podemos encontrar la misma belleza irracional. *La misma* poesía caprichosa que en cualquier típica obra de fantasía artística; no nos parece menos “religiosa”, menos “poética”, menos “primitiva”, que, por ejemplo, la imagen esculpida de una divinidad egipcia. Hemos aprendido que la máquina habla a nuestro sentimiento, a nuestra fantasía. En otras palabras, hemos descubierto el sentido literalmente decorativo de las formas mecánicas y utilitarias; hemos descubierto, ¡oh paradójica!, la poesía de la utilidad. Si nuestros abuelos amenazaban de muerte a la poesía pensando en una poesía útil, nosotros ponemos ahora en jaque a la utilidad pensando en una utilidad poética, es decir, que hable a la imagen.

Este fenómeno revolucionario encuentra su fiel representación en el mueble de acero, que significa, por decirlo así, que la máquina ha adquirido un sentido íntimo para nosotros, que hemos logrado que la forma mecánica coexista naturalmente con nuestros ocios y nuestros sueños. No significa, como el criterio utilitarista falsamente lo aconseja, que la máquina ha expulsado, hasta de nuestra intimidad, nuestra fantasía: no significa que nuestra libertad y nuestros hábitos íntimos han adquirido la rigidez y la severidad de la vida mecánica, ciega, insensible y utilitaria del capitalismo; por el contrario, significa que la máquina se ha hecho plástica, que la forma mecánica empieza a ser modelada por nosotros, a adquirir nuestra figura, significa que estamos revolucionando profundamente la concepción capitalista de la sociedad. Cuando entro a una habitación

decorada con muebles de acero, por severos que éstos sean, siento definitivamente muerto el ascetismo burgués que hacía de la vida individual del hombre un simple eslabón, un simple engrane de la estructura mecánica de la sociedad, reemplazable a voluntad. No me siento allí el esclavo sino el amo.

Siempre ha sido así: cuando la piedra ha resistido los hombres no han parado hasta no imprimirle figuras humanas, y mostrarla vencida, sensible a sus pasiones. Las figuras humanas de la mitología griega son una representación de la naturaleza hecha sensible para el hombre. La decoración interior de la habitación no es diferente a la decoración de los templos. La decoración moderna de acero es una demostración de que los nuevos monstruos mecánicos han sido domesticados y comienzan a ser una fuente humana de lo que puede llamarse servicios mitológicos, tanto como humillaciones divinas.

No se sabe todo lo que la decoración significa en la existencia práctica de los hombres. No se sabe todo lo que Antonio Ruiz Galindo y Enrique Duahlt están revolucionando, profunda y efectivamente, con la construcción de muebles de acero, nuestra vida social.

José Clemente Orozco*

José Clemente Orozco es el tipo autodidacta: su arte se lo ha enseñado él mismo por entero. Nació en Zapotlán, Jalisco, el año de 1883; en 1900 se graduó de ingeniero agrónomo en la Escuela Nacional de Agricultura; inmediatamente después siguió un curso de matemáticas en la Universidad Nacional y estudió dibujo arquitectónico en la Academia de Bellas Artes. Hasta 1909 comenzó sus trabajos de pintura, cuando tenía 26 años; pero hasta 1915 los exhibió por primera vez. Estos datos bastan para mostrar que el progreso de su arte se hizo en una dirección diferente de la que socialmente su vida se veía obligada a tomar. Todo hace creer que desde un principio establecieron una pugna en su espíritu la voluntad de la vida y la voluntad del arte.

A consecuencia de ello, el arte hubo de convertirse en una parte recóndita de la persona y de adquirir una especie de hostilidad para el medio, al reaccionar contra lo que trataba de consumir, en el exterior, la vida que el arte desde el interior reclamaba.

Ni los estudios ni los viajes de Orozco en su juventud —estuvo dos años en California, USA, pero hasta 1917— fueron los que favorecen la educación de un pintor. Por decirlo así, el medio perdió la oportunidad de ligarse al desarrollo de un temperamento genial por el que después ha tenido que ser sorprendido y asombrado. La primera época de la pintura de Orozco no pasó por los caminos

* *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, núm. 3. Cervecería Cuauhtémoc, S.A., Monterrey. La primera edición de *Poemas y ensayos* propone el año de 1935 como la fecha tentativa de publicación de este artículo —¿1935?—. Luis Cardoza y Aragón en su libro *Orozco, obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Fundación Cultural San Jerónimo Lídice, A. C., México, 1983, reproduce la siguiente ficha para el mismo artículo: Cuesta, Jorge, *José Clemente Orozco*, México, D.F., 1939 (*Galería de Pintores Modernos Mexicanos*), aunque bajo el rubro de Libros. Los diez números monográficos que la Cervecería Cuauhtémoc publicó son folletos o fascículos y carecen de fecha. Sin embargo, como desconocemos la fuente que permitió a los editores anteriores tomar 1935 como fecha posible de publicación, hemos optado por respetar la colocación que le dieron de acuerdo con ella.

que la pintura sigue normalmente: escuelas, periódicos, galerías, aficionados, centros y mercados artísticos, etcétera, sino que se produjo en la sombra, como clandestina y herética, ostentando un carácter arbitrario y áspero. La naturaleza descarnada de los asuntos, la veracidad y la violencia del estilo, la crítica acerba, nada de esto en sus obras, era propio para entablar relaciones amables con un medio que, a pesar de la revolución que experimentaba, tenía más deseos de idealizarse que verse con lucidez. Cuando encuentra Orozco —de 1922 a 1927— la oportunidad de hacer vivir su pintura en las superficies públicas de los muros, lo vemos, indeciso y absorto, como quien sale de un cuarto oscuro a la luz, titubear antes de encontrar el lenguaje que le permitirá sentir que no habla para sí solo. Su originalidad, no obstante, lo ha mantenido aislado, sin discípulos; admirado e imitado, pero no seguido. Y sólo desde 1928 pudo encontrar en los Estados Unidos, si no la estimación pública que merece, cuando menos una hospitalidad decorosa para su labor esquiva y extraordinaria.

El fresco “La trinchera” es un ejemplo fiel de la grandeza y la novedad de su pintura. Nunca antes hubo en México un arte con tanta dignidad. Los ojos más superficiales advierten la fuerza que aquí se manifiesta, aunque no se expliquen ni su origen ni su significación; es decir, aunque no adviertan la calidad de la victoria que encuentra el artista al iluminar y ordenar, para hacerlo visible, el tumulto sombrío que desencadena la soledad. Toda la personalidad del pintor se expresa en este fresco: su lucha con el medio, su tormenta interior, la investigación de los recursos, la conciencia de su originalidad, la creación de su estilo. El carácter peculiar de las obras de Orozco reside en que revelan el proceso interior de su elaboración como si estuvieran desnudas, enemigas de protegerse con las tinieblas y de abrigarse con la falsedad.

El fruto de este excepcional rigor extremo es que muestra una grandeza verdadera.

Carlos Mérida*

Carlos Mérida Nació en Guatemala en 1893. Estuvo en París de 1910 a 1914, y allí se relacionó con Modigliani. Regresó a Guatemala, viajó por los Estados Unidos y llegó a México en 1919. Desde entonces se hizo solidario de la aventura que corre la pintura mexicana moderna, cuyos azares y sentimientos ha hecho constantemente suyos, con una devoción irreprochable: entró a la corriente nacionalista, participó en el movimiento mural, experimentó la seducción de las artes populares, cedió a la tentación de encontrar solicitudes tradicionales en las impresiones atmosféricas. No se negó a las más peligrosas equivocaciones del movimiento; pero no fueron una distracción para él, un olvido de sí mismo: de cada una de esas experiencias recogió la conciencia de su personalidad. Desde las más tempranas hasta las más maduras de sus obras, se atraviesa por diferentes climas y paisajes; pero sólo se sigue la historia de una conciencia, fiel a su necesidad, que no ha dejado de apurarse y aclararse en medio de los desiertos y las sombras adonde nos arrastra sin remedio nuestra lealtad al dios que nos subyuga. Si algo hay que reprochar a su pintura, es su excesiva fidelidad, su excesiva aplicación, su excesiva conciencia. Pero entonces habría que desconocer lo que es precisamente la fuente de su virtud.

Leonardo recomendaba a sus discípulos que observaran las manchas de la pared. Es una disciplina peligrosa; pues no llega a determinar si se las contempla como un objeto natural o como una pintura; puede al fin deducirse, de la observación de esas manchas, que la naturaleza pinta. Las obras de Carlos Mérida recuerdan la pared de Leonardo; se piensa a veces que la naturaleza las pintó; se consideran como un arte de la interperie; se pasa por alto su secreto designio. Las manchas de la pared son los defectos de la eternidad de la pared, la historia de su descomposición y de su ruina. Y se teme conocer las razones que llevan a

* *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, núm. 10. Cervecería Cuauhtémos, S.A., Monterrey, N.L. Este artículo también fue tentativamente fechado en 1935 en la primera edición de *Poemas y ensayos*.

la pintura de Mérida a un grado tal de dilución; se teme verificar que los ojos se disuelven y que el objeto que miran está sólo pasando por un momento de su ruina, porque se teme despertar el estremecimiento ante la muerte que duerme en el fondo de cada espectador.

La acuarela aquí reproducida (Colección de Miss Evelyn Mayer, de San Francisco, California), es una “abstracción sobre un tema mixte”. ¿Cómo es posible que se relacionen esa tranquilidad geométrica y esa putrefacción del color? Es significativo que Carlos Mérida haya llegado a cultivar casi exclusivamente la acuarela, en cuya materia las imágenes flotan como las tierras de aluvión sobre los estratos rocosos, que súbitamente manifiestan la solidez de cristal de su razón profunda, rompiendo la superficie del terreno. Las líneas de un solo trazo, las curvas inmóviles, los círculos perfectos son, en esta acuarela, lo que aparece de la secreta arquitectura de un mundo cuya apariencia se corrompe. No podría del todo asegurarse que hay un sentido místico en obras que se denominan “abstracciones” y cuya serenidad se ve garantizada por una armoniosa medida. Pero en esta acuarela se está explicando, a los ojos que atienden a su carácter *radiográfico* —permítaseme llamarlo así—, cómo una inteligencia diáfana suele ser la embriaguez que, según Baudelaire, los temperamentos privilegiados encuentran en “los encantos del horror”.

Ulises Criollo de José Vasconcelos*

La más reciente de las Ediciones Botas es la de la autobiografía de José Vasconcelos, publicada con el título de *Ulises criollo*. Juzgo que es uno de los libros más importantes de la literatura mexicana contemporánea; aunque no a causa de su valor histórico, que es muy discutible, sino porque referidos por primera vez los pensamientos de este escritor a las circunstancias vitales en que han aparecido y se han desarrollado, adquieren, también por primera vez, el sentido que no podía percibir el lector, mientras no podía prestarle sino relaciones objetivas y lógicas. La irracionalidad que ha caracterizado a estos pensamientos aparece, por fin, idéntica a una existencia de las más extraordinarias y fascinadoras, que se han distinguido por su repugnancia de lo racional. Nada es lógico en ella; ni siquiera su conocimiento de ella misma. La de Vasconcelos es la vida de un místico; pero de un místico que busca el contacto de la divinidad a través de las pasiones sensuales. Su camino a Dios no es la abstinencia, no es la renunciación del mundo. Por el contrario, tal parece que en Dios no encuentra sino una representación adecuada de sus emociones desorbitadas y soberbias, que no admiten que pertenecen a un ser hecho de carne mortal. Su misticismo es titánico.

Lo que sorprende inmediatamente al lector de esta biografía es el testimonio de la indisciplina del carácter de Vasconcelos: este gran hombre nunca fue sumiso a ninguna regla venida del exterior. Las normas de su vida le vienen desde dentro. Su madre lo educa con una estricta práctica católica, pero que desde un principio vemos sostenida exclusivamente por el amor filial. Su catolicismo se muere cuando el destino le arrebató al ser que lo ha inspirado y mantenido. Su amor, dice Vasconcelos, se dirige entonces a la ciencia, guiado por el seco positivismo que impera sobre la doctrina escolar. Pero éste es un amor sin piedad, al que sólo responde con infidelidades. No se reconoce en un amor en el que no participan sus sentidos y su sangre por entero. ¿Cómo no se hace poeta? ¿Cómo siente aversión por la novela? ¿Cómo no lo atrae el cultivo de ningún arte? Casi no se puede explicar este destino. Acaso en todas las formas artísticas encuentra límites para los sentimientos; límites que sus sentimientos no toleran. Desde muy joven lo fascina el arte; pero un arte fantástico, ideal, puramente soñado, cuyos ejemplos no encuentra en la realidad. Las ambiciones

* *El Universal*, 1ª. Sección, julio 8 de 1936, p. 3.

de su alma exceden a cualquiera forma, a cualquiera realización. Todas sus concepciones están hechas de una substancia que penetra en el “más allá”, y de la cual no toleran ser arrancadas. No se siente atraído por nada de lo que *es*, mientras no se le ofrece *al mismo tiempo* como *futuro*. Si por el arte, pues, se siente limitado, ¿cómo no ha de sentir la ciencia, esta representación fría de lo espacial, de lo que ha sido, de lo que está muerto, como una prisión estrecha? Y si encuentra, por fin, su camino en la filosofía, es porque siente que “en la ciencia misma hallaría el camino de la presencia divina que sostiene al mundo”. Desde muy temprano, su idea del pensamiento filosófico es más emocional que intelectual. Después le daría el nombre de “Monismo Estético” a esta concepción o, para decirlo exactamente, a este sentimiento, que se convirtió en el más fundamental de su carácter y de su existencia.

La biografía de Vasconcelos es la biografía de sus ideas. Este hombre no ha tenido sino ideas que *viven*: ideas que aman, que sufren, que gozan, que sienten, que odian y se embriagan; las ideas que solamente piensan, le son indiferentes y hasta odiosas. El *Ulises criollo* es, por esta causa, el libro en que *la filosofía* de Vasconcelos encuentra su genuina, su auténtica expresión. Aquellos en que la ha expuesto de un modo puramente doctrinal son casi ilegibles. No es, en rigor, una filosofía la suya; pues es evidente que en el pensamiento no encuentra la forma que le conviene. Su filosofía es una emoción, con frecuencia intraducible; y las emociones son comunicables por la inteligencia. Pero tan inconsistente, tan pobre y tan confusa como es su doctrina cuando se la mira *pensando*, es vigorosa, impotente y fascinadora cuando se la mira *viviendo*.

Quando contemplamos con la inteligencia, dice Vasconcelos, prevalece el sentido de la disociación, así sea ordenada de objetos o imágenes, y la multiplicidad engloba y arrastra nuestra propia conciencia. Sin embargo, en nosotros, subinteligencia o superinteligencia o de ambos modos, opera la emoción que, incesantemente, ata lo disperso, coordina lo contradictorio y por adivinación nos acerca a la profunda unidad dichosa. Hay un criterio de dicha que es el del místico. La mística usa el análisis como ejercicio de síntesis. Condena al espectador que discurre y se agría, al crítico que es un mutilado del alma.

El párrafo anterior contiene la médula del pensamiento de Vasconcelos. Es clara su aversión por la lógica. Y su pasión por contener dentro de los límites del instante una vida ilimitada. “Mi yo, dice, no se resigna a estar ausente de ningún sitio del mundo”. Sus ideas filosóficas, sus ideas artísticas, sus ideas políticas y

morales, toda su existencia intelectual reproduce este afán místico insaciable, que no se conforma con vivir en el interior de su alma individual, y tiende a inflamar todo lo que encuentra a su alrededor. Tuvo la ilusión de verlo en el alma de una política *liberal*, en la época maderista. Después lo hizo el alma de la educación pública. Por último, a través de su más reciente empresa política ha querido verlo como núcleo de la vida pública nacional, y aún reconoce en él el alma histórica del Continente.

Su presencia en el Ateneo de la Juventud es significativa de que el espíritu de Vasconcelos responde a una época de la vida intelectual de México, y no sólo a un individuo. Antonio Caso, el otro director espiritual del Ateneo, en nombre también de la mística, destruyó las bases positivistas de la educación nacional. Siempre sorprenderá que el movimiento revolucionario que se desarrolló en la política mexicana de 1910 a 1924 se haya visto acompañado de una mística en el plano del pensamiento. Y aún sorprenderá más que esta mística haya dado a la Revolución su programa educativo. Pero, por mucho que sorprenda y siga sorprendiendo, y por incomprensibles que sean las causas que lo motivaron, el pensamiento de Vasconcelos aparece tan íntimamente ligado al movimiento revolucionario, que no es posible considerar al uno separado del otro. Se ofrece aquí una contradicción que el propio espíritu de Vasconcelos no ha podido *coordinar* y llevar a una *profunda unidad dichosa*. Para decirlo exactamente, es la inteligencia lógica de Vasconcelos quien fracasa en esta empresa explicativa. Pues la vida de Vasconcelos es esta contradicción en persona. Puede decirse que en él se desespera y se inconforma consigo misma “la realidad mexicana”, en un intento religioso de superación moral. La circunstancia de que Vasconcelos, en nombre de este intento, condene con una pasión inagotable y ensoberbecida muchos aspectos de nuestra vida política, es significativa de que la mística de Vasconcelos y la vida política del país guardan una relación que es más profunda de la que puede explicarse por la pura influencia personal del pensamiento de este hombre, a quien tiene que calificarse de extraordinario.

Nicolás Maes*

Uno de los más estimados discípulos de Rembrandt es Nicolás Maes, o Maas, nacido en Dordrecht en 1632, muerto en Amsterdam el 24 de noviembre de 1693. Fue hijo de Gerrit Maes, burgués y comerciante. Sus primeros años de pintura, desde los dieciséis hasta los veintidós los pasó en el taller de Rembrandt, y fueron decisivos, obrando sobre una naturaleza tan sensible como la suya, para dar a sus obras el sello al que deben su mejor precio. Entre 1660 y 1665 estuvo en Amberes, y allí cedió a la influencia de la escuela flamenca, impresionado por la personalidad de Jordaens. Tan inconciliables influencias dieron a su pintura un doble carácter, que hizo pensar, falsamente, en la existencia de dos pintores del mismo nombre, uno superior al otro, por su más fina calidad, estrictamente fiel a la escuela holandesa. La superioridad del uno sobre el otro es obra del espíritu de Rembrandt.

La época en que Nicolás Maes estuvo a su lado fue aquella en que Rembrandt adquirió la mayor libertad de su genio. En plena madurez, y tan favorecido por la gloria, que podía tener el lujo de despreciarla y de perderla, imaginad el efecto, sobre el ánimo del joven aprendiz, de un maestro que, desdeñoso de su prestigio, no pide a su arte sino la obediencia a una orgullosa pasión. Lo que Rembrandt pedía en ese momento a la pintura era la imagen de su privada y cínica embriaguez. No sin razón dice Baudelaire: “Este canalla de Rembrandt...”. Este canalla, en verdad, se entregaba a una desenfrenada, pero lúcida y dichosa orgía del arte. Gracias a ella vemos en sus cuadros establecerse una intimidad, que una menor exaltación no haría posible, de los más sensuales y tranquilos afectos, presentes en toda la pintura holandesa, con los más fugaces y sorprendentes brillos de lo sobrenatural. Todavía nos deja perplejos el misterio de ver los cuerpos más opacos y más sólidos, dotados de las cualidades más luminosas y más imponderables.

* *Boletín Mensual Carta Blanca*, año III, número VII, septiembre de 1936.

El retrato de mujer aquí reproducido es mesurado y sobrio como típicamente holandés. Pero el secreto de Rembrandt es, por decirlo así, el de alojar la embriaguez en la sobriedad, el misterio en lo trivial, el extremo en la moderación. Este retrato conoce el secreto. El secreto de hacer vivir unos ojos y una boca familiares en una atmósfera en que se libran de pertenecer a un mundo que no los entrega por completo a la desatada fantasía de nuestro placer, tan tiránica y caprichosa como la fantasía de la muerte.

La enseñanza de *Ulises**

Hay dos clases de crítica: la poética y la científica. Estrictamente, sólo esta última merece el nombre de crítica y a la primera debe reservarse el título de ensayo; pero, como sucede con todas las realizaciones del espíritu, es casi imposible encontrar en la experiencia literaria los ejemplos puros de los géneros que analíticamente concibe la teoría. Hay ensayos que merecen la calificación de científicos y ensayistas a quienes debe considerarse como filósofos. Por esta razón, para calificarlo justamente, no basta decir que Genaro Fernández MacGregor es un ensayista, ni que su crítica peca como ciencia; hay que decir que, como poesía, como estética, su prosa es verdaderamente fascinante.

Los ensayos que reúne en su libro *Carátulas* son, casi todos, viejos amigos nuestros; pero quiere su naturaleza que hoy por primera vez, gracias a su proximidad tipográfica, adquiera su más vivo relieve la personalidad que les es común, y la virtud que les es esencial vea encendido su más íntimo resplandor. En esa reunión, la variedad de los objetos tiene por efecto que nuestro espíritu se refleje inmediatamente a la unidad del temperamento del escritor, y que tenga conciencia de que esta operación es necesaria para que la lectura distinga la forma excepcional de nuestro placer. Pues podemos dispersar a este ensayista de que nos enseñe poco y de que nos enseñe mal sobre los objetos a que su atención se dirige; pero no podemos dispensarlo de que nos prive, cualquiera que sea el asunto o el paisaje a que nos conduzca, de ninguna de las curiosidades, las distracciones, los ocios, las fantasías y hasta los olvidos de su pensamiento.

Desde que iniciamos la lectura, ya no somos capaces de reclamar porque nuestro encanto no venga de la vida verdadera de los objetos; sino que ya estamos agradecidos que nos venga exclusivamente de la vida muy libre, muy espontánea y muy caprichosa del escritor; ya estamos cautivados por ella, ya somos los deudores de su arbitrariedad.

* *Letras de México*, febrero 10. de 1937, p. 12.

Si condena el arcaísmo de la poesía de Alfonso Cravioto con las mismas razones con que justifica y elogia el arcaísmo de la prosa de Artemio de Valle-Arizpe, esta injusticia no nos disgusta ni nos pide una rectificación; antes al contrario, nos hacemos sus cómplices y, con una perversidad que tiene el atractivo de un deleite, concedemos un privilegio sobre nuestra razón a nuestra simpatía. Si en José Manuel Puig Casauranc procura, con un arte seductor y una insidia italiana, enemistar al literato con el político y sentirse ganancioso por ello, hacemos nuestro también el error de considerar más próximo, más familiar, más privado, un talento que la vida pública supo codiciar con más suerte que nosotros. Si en la estética cruel y heroica, si en los difíciles motivos en que se fundan el amor y la fidelidad de Díaz Mirón a la poesía, encuentra la declaración de un odio a su propio talento, una blasfemia espiritual y el origen del silencio del poeta, este atropello de la verdad nos regala con una de las satisfacciones más provechosas y fecundas que la fantasía de un ensayo es capaz de brindar y mantener.

La tentación de dar un sentido al silencio de Díaz Mirón, mejor que a su palabra, es de las que, por fortuna, un espíritu como el de Fernández MacGregor no puede vencer. La poesía simbolista hacía emanar la emoción poética de los lapsos, de las entrelíneas, de los huecos, de los silencios del lenguaje. La doctrina psicoanalítica ha llevado a la crítica un método semejante, en la investigación del carácter y de la personalidad; ha creado un simbolismo crítico profusa y sistemáticamente armado por la ciencia para explicar la conciencia por el inconsciente, la vigilia por el sueño, la memoria por el olvido y la razón por lo irracional. En la poesía y en la crítica, el simbolismo evaporó los contornos de las cosas y de las personas, los disolvió en la atmósfera, en el paisaje y en las circunstancias. La crítica de Fernández MacGregor debe considerarse como simbolista: son los huecos, los silencios y las sombras los que prefiere autorizar como significación. A esto debe su carácter poético; pues son las sombras, los silencios y los huecos, donde los fantasmas y los mitos que la poesía crea encuentran la habitación y la libertad que el brillo del día les confisca, la patria que no conocen en la luz. Si bien no es del todo vano notar que “el simbolismo” es principalmente el objeto que se ha ofrecido al pensamiento de este crítico; que las sombras, los huecos y los silencios han estado como natural y necesariamente allí, esperando, para tener una inteligencia y un sentido, no que la ciencia los iluminara, sino que junto con al fantasía les prestara una acción y una voz, ni tan imaginarias que la razón se negara a conocerlas, ni tan verdaderas que resultara estéril su confianza sumisa en la imaginación.

La crítica de Fernández MacGregor nos dice que no esperaron en vano y que tuvieron razón en esperar. Es una fortuna casi milagrosa que una literatura encuentre tan próxima y tan interesada en su vida una crítica con tan favorable y tan inteligente disposición. Confieso que si no fuera por él, quizá nunca me habría interesado en figurarme vivos algunos aspectos de la producción literaria mexicana que han tenido una expresión cadavérica para mí. La palabra de Fernández MacGregor me presta un testimonio de su vida, que avergüenza y confunde a los ojos que no han tenido simpatía ni curiosidad bastante para restituir a la vida lo que no se destruye por completo, sino que está latente en la muerte, dispuesto a poblar nuestros desiertos y a conversar con nuestra soledad. Que es a favor de la fantasía como se logra, no es una razón para impedirlo. Además la razón nada puede contra una fantasía, como la de este admirable escritor, que sabe no negarle a la curiosidad ningún pecado; cuya sensualidad posee el refinamiento de enriquecerse con sus resignaciones y sus sacrificios, y cuya malicia conoce el arte inapreciable de robar recónditamente los placeres sin herir los pudores.

Puede decirse, no obstante, que la favorable mirada con que Fernández MacGregor anima a una realidad que solía parecernos inerte, no hace al fin justicia ni a las cosas ni a los seres. En efecto, el sentimiento de la justicia no es muy poderoso en este escritor. Fernández MacGregor desempeña en la vida práctica, con un talento distinguido, la profesión de abogado; es especialista en derecho internacional; seguramente por esto ha aprendido, en su diaria experiencia, a considerar la justicia con el humano criterio del diplomático y del político: es decir, a prescindir de ella cuando no es provechosa. Sabe que la justicia no es complaciente y benévola con el vivir, sobre todo con el buen vivir, y que así como la verdad, es muchas veces signo tan sólo de vulgaridad y de indiscreción. No es el moralista quien labra las tradiciones y afina el arte de la vida, que es un arte aristocrático por excelencia. Y este arte es el que inspira y gobierna a la crítica de Fernández MacGregor. Pero no puede hacerse reproches a su evidente egoísmo, que corta y conserva sus placeres precisamente en medio del trato y de la sociedad. Los justos son los que gozan monstrosamente a solas. Y por eso los justos se hacen dignos de su ironía y de su incomprensión. No se puede ser más maliciosamente cruel y despiadado que como lo es Fernández MacGregor con una mística, como la de Antonio Caso, de quien dice que es un Sócrates vestido con sayal franciscano; ni con un culto al pasado, como el de Alfonso Cravioto, al que sorprende cobrando rentas al presente; ni con una angustia interior, como la de Ramón López Velarde, de

la que, con una fruición cínica y maquiavélica, extrae razones epicúreas; no con una decisión ascética y severa, como la de la poesía de González Martínez, en la que ve un acto fallido y como la hipocresía de la sensualidad; ni con un paladín de la justicia, como Salvador Díaz Mirón que cometió varios asesinatos.

Las sombras que su pensamiento busca para proteger sus conspiraciones no son aquellas en que se alojan la tragedia y el heroísmo de la existencia. En rigor, todo heroísmo le es sospechoso de falsedad o de patología. No tolera esos monstruos del alma, como “el silencio de los espacios infinitos” que aterrizzaba a Pascal, que también Paul Valéry repulsa, aunque éste no con tanta violencia que se haya resistido al fin a la tentación de subyugarlos y familiarizarlos con su entendimiento. El espíritu de Fernández MacGregor adora en los agradables altares de Montaigne —para quien el *yo* no era odioso— y de Ronsard, y va y viene por los pasillos muy sociales y poco rigurosos del siglo XVIII. Advirtámosto de una vez: las sombras, los huecos y los silencios en que le encanta pensar, sentir y solazarse son lo que crea y ahonda la desesperada y titánica metafísica; son los que existen armoniosa y mesuradamente en el seno natural de la existencia y hacen el placer y el ritmo de la vida, al amparo de la libertadora indecisión del destino, hospitalaria para los sensuales, en el callado, profundo y penumbroso tránsito crepuscular.

En un sentido es “moral” su crítica: en que despoja a toda una época de su hipocresía, y con tal tacto, con tal delicadeza, que no es posible que la haga sentirse desnuda y la encienda de rubor; si puede irritarla, es porque la priva de su obscenidad. Fernández MacGregor es nuestro “inmoralista”; pero con la original virtud de que no lo es en nombre de la filosofía y de la verdad, sino en nombre del arte. La publicación de su libro debe celebrarse como un acontecimiento estético. Y no ha podido ser más oportuna: es la hora en que el artista se convierte de nuevo en predicador y el político en profeta; en que la sensualidad vuelve a ponerse una máscara austera, y en que, si no detrás de la evocación del pasado, las rosas del momento presente, ilícitas, clandestinas y avergonzadas, procuran no ser vistas y se esconden detrás de la evocación del porvenir.

Fernández MacGregor le recuerda al placer que puede ser tan envidiable como impune; que puede librarse de ser odioso si se convierte en artístico; que el arte, en fin, es el más fino y poderoso instinto de conservación de la felicidad que procura. Yo no sé cuántos espíritus podrán aprovechar la enseñanza; pero creo que el ambiente es propicio para que no se pierda la lección. De toda una generación mística y moral que llegó a encender en nosotros, jóvenes, un ardor revolucionario o tradicionalista, pero siempre ascético, no va quedando sino la

anécdota indiscreta en que más que los objetos espirituales, abundan físicos y sublimados, el coñac y las blondas. También se hace ya la historia y la crítica de la epopeya revolucionaria y es extraordinariamente difícil que nuestros héroes de la guerra y de la política mantengan bruñidos los halos de santidad oficial que les han servido de paraguas, bajo lo mucho que ha llovido sobre ellos. El último intento de elevación de la moral pública (purificación burocrática, Comité de Salud Pública, plan, economía racionalizada, marxismo, etcétera) no pone de manifiesto sino la debilidad de una iglesia que ya no puede evitar la corrosión de la fe. Glorias literarias, glorias académicas, glorias políticas, tendrán que buscar su apoyo en otra parte, que no en la moral. Y tendrán que aprender de Fernández MacGregor que “en última instancia en la tierra la forma es la que decide”.

La crítica de Fernández Mac Gregor tiene el talento de la sátira, como conviene a un temperamento estético; pues la sátira, es la forma en que la belleza concibe a la moral. Por respeto a los inmortales, es una desdivinizadora de los humanos, en quienes gusta humillar a los prestigios excesivos que provienen del bien y de la razón. De su pluma vuelven a salir, sin deliberación ninguna, el arte y la política, estas dos pasiones sensuales desembarazadas de la turbación metafísica, orgullosas de sensualidad y más feroces que nunca, al mismo tiempo que más experimentadas, astutas y sagaces. Esta virtud le confiere el título del más natural aristócrata. Y lo es, en efecto, de esos cuya rareza hace pensar que siempre están desapareciendo y que nunca desaparecerán... Nunca desaparecerán porque son la raíz del instinto, el nervio de la tradición, el alma de la costumbre; tales como se apuran en la sangre, por ejemplo, de los pares ingleses que gozan en Italia, después de que limitan el poder del monarca y de que, para que el equilibrio no se rompa y la paridad subsista, entierran al arrogante corso en Santa Elena; y en la casta de los patricios romanos que asesinan a César con sus propios puñales, para rendir evidencia de la naturaleza perecedera y común del falso inmortal, del improvisado dios; y en esa aristocracia ateniense, elogiada por Nietzsche, que hizo beber la cicuta a Sócrates, el moralista, por dar al hombre como igual de los dioses y corromper a la juventud.

Aunque no debe suponerse que su celo aristocrático tomará un color tan sangriento. Su aristocracia no es una teología ni una ética ni una jurisprudencia; es una sensibilidad que, si bien no se resigna a la soledad y al aislamiento, ha aprendido a no depender del consentimiento universal. Este compromiso le determina sus límites que son los de la persona cohibida por un círculo, y su atrevimiento, que no es el de la persona que se decide a ser un forajido y a romper con sus semejantes. Es por esto que en sus principios no se ven muy estables

ni sus ideas muy firmes. En cambio, no se le verá renunciar a su gusto. No es culpa suya si su aristocracia es un fenómeno individual al mismo tiempo que muy poco protegido. Si en México hubiera una aristocracia, digo, si lo que en México suele sentirse histórica y colectivamente como aristocracia tuviera un poder social siquiera como el que ha conservado la aristocracia francesa, a cuyo amparo pudiera mantener tan íntegro su carácter como su dicha, Fernández MacGregor sería posiblemente un tradicionalista intransigente del tipo de Barrés, Charles Maurras, León Daudet, Pierre Lassere o Henri Massis; sería posiblemente el leal intérprete, no sólo de una escuela literaria, sino de una voluntad política, semejante a las que *L'Action Française* ha encarnado. Pero el sentido práctico de que Fernández MacGregor está provisto por fortuna para un gusto tan orgulloso, le ha impedido caer en el error de que no se ha librado la mayoría de los espíritus conectados con el Ateneo de la Juventud, que es nuestra "Acción Francesa"; espíritus que, por violentar demasiado a la ética, se han visto política y estéticamente casi desposeídos, y por mantener un orgullo demasiado erguido en el sueño, lo han visto sin fuerza en la realidad.

El Ateneo de la Juventud, muy como "La Acción Francesa", ha sido, aunque no de un modo colectivo y disciplinado, sino individual y arbitrariamente a través de los espíritus que le impidieron una durable significación —José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, etcétera—, un movimiento tradicionalista, restauracionista del pasado aunque con la extraña circunstancia de haber carecido precisamente de una tradición, de un pasado que restaurar. Habría sido neoclasicista, de haber encontrado una tradición nacional clásica. Habría sido monarquista también, seguramente, de haber tenido, legítimo un monarca a la mano. Pero en el movimiento tradicionalista no es tan importante el elemento positivo como el negativo: el recurso de la tradición como la inconformidad con el presente. El Ateneo de la Juventud se significa con su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología. Y ya sabemos lo que es una inconformidad con el presente, de este carácter; es un antinaturalismo, una renuncia de la sensibilidad, una sublimación de los sentidos. Excepcionalmente ávidos de vivir y de gozar, pero una vida y un gozo contingentes y muy legítimos, poco traídos por el instante y muy sostenidos por la tradición, los atenistas mexicanos, igual que los tradicionalistas franceses, se han distinguido, además de por esa actitud aristocrática, por su aspiración a sentir el conocimiento como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética. También encontraron de un modo necesario su expresión filosófica en el bergsonismo, que otorga una responsabi-

lidad y un valor de conocimiento, una categoría universal al instinto, y que es una doctrina “restauracionista” de la sensibilidad. La Revolución de 1910 no le permitió al Ateneo tener una tradición política fiel y precisa; pero pienso que, si Vasconcelos no lo acabara de formular, podríamos, no obstante, imaginárla fundada en el propósito de obtener, como para un gusto exquisito, una aprobación general, para una aristocracia demasiado obscura, accesoria, individual y disgregada, una raíz más firme en la conciencia pública y un poder mucho más extenso, una mucho más amplia significación nacional.

Este transfigurado y defectuoso sensualismo de los hombres del Ateneo de la juventud motiva la ironía de Fernández MacGregor. Y en esta ironía sorprendemos a la más característica virtud de su espíritu. Pero no lo veremos caer jamás en la vulgaridad. No es un quijote, pero tampoco es un conformista. Es sólo un hombre práctico que de las más naturales circunstancias sabe sacar el mayor provecho posible para el gusto más distinguido. Hace el elogio del orgullo, como que se reconoce en él; pero no desprecia la virtud de la humildad, como que le es necesaria. Esta dualidad de carácter es la que conviene a una dignidad que nunca olvida su presencia en una sociedad que la humilla; a una tradición que resiste en la tormenta revolucionaria; a un aristócrata que se defiende solo, y así disminuye tanto su responsabilidad como su riesgo. Por lo demás, ésta no es una actitud improvisada y oportunista, a la que debamos recurrir sólo oculta y pasajeramente. El hombre con virtudes nunca deja de estar enfrentado a la necesidad, pues cada quien no puede tener sino las virtudes que precisamente necesita. Durante toda la vida estamos de paso. Y acaso siempre tiene que vivir lo más delicado en el clima más inclemente. Acaso no es posible mantenerse fiel al hogar sino a través del exilio más interminable y forzoso. Acaso la enseñanza de Ulises nunca perderá su utilidad.

Si debiéramos *situar* a Fernández MacGregor, tendríamos que decir que *regresa* del Ateneo de la Juventud; que es el Ateneo de la Juventud al tiempo, bien “chambre”; un vino que disimula su muy acendrada personalidad en la temperatura, para no causar una conmoción a la lengua, y filtrar discretamente su veneno en la sangre. Ni siquiera Alfonso Reyes, que es el artista del Ateneo, ha podido impartir a su alma una tan perfecta doble virtud como ésta, que es la del más precioso y maleable de los metales, a la que debe tanto su capacidad de conservar, atesorado, el valor en el tiempo, como la de convertirse, amonedado, en un placer que circula: el alma de Reyes a cada momento se ha hecho pedazos, y ha expuesto en su fragilidad más de un orgullo o en su orgullo más de una fragilidad. No dudo, sin embargo, que los más estrictos ateneístas vean en el

gusto de Fernández MacGregor, aunque no se le vio nunca prestar juramento a la tácita fe, una devoción algo escandalosa, una solidaridad demasiado libre, una abstinencia con demasiado sentido práctico. Pero a muchos socios de la moral expresa se ha visto, por evitar la asfixia de la sensibilidad reservada a los más altos rigores, hundidos en vergonzosas claudicaciones: unos se volvieron tiernos con los gustos populares, y los divinizaron; otros hicieron de la tradición un indigenismo, aunque vegetariano; otros se convirtieron a la religión de las masas y al culto proletario. Y la enseñanza es que un excesivo orgullo suele ser germen de un excesivo arrepentimiento; que una excesiva devoción suele ser la anticipación de las más horribles blasfemias. “La fe, dice Fernández MacGregor, es comparable al demonio”.

Un defecto de tradición, un defecto de la sociedad es la causa de que Fernández MacGregor no se vea cohibido por el egoísmo y la individualidad de su gusto; pero advierto también que una soledad y un desamparo social como los que prefiere un alma como la de Díaz Mirón, no sólo no son suyos, sino que no los comprende ni los justifica. Su aislamiento no podría decir como el del poeta veracruzano: “Que tu dicha a los más horribles sea”. Pues nada podría garantizarle que esa dicha era efectivamente la suya: Fernández MacGregor es un hombre sin fatalidad. Éste es, no cabe duda, su defecto, y no podría dejar de señalarse sin desconocerse al mismo tiempo su virtud, que sabe no falsificar la fatalidad y se vale de la indecisión del destino. Su espíritu se dilata en ese “momento delicioso”, según Valéry, que reina entre el orden de la sociedad y el desorden divino, y que el mismo Valéry ha visto aparecer, socialmente, en el siglo XVIII, para provocar la sorpresa y la envidia del tiempo posterior.

Fernández MacGregor es un crítico al mismo tiempo que un esteta: su fantasía no está en pugna con la realidad; no siente predilección con las bellezas fingidas. Como para Darío, la mejor musa para él es la de carne y hueso. Pero su gusto es tan dignamente humano que tenemos que acceder a su distanciamiento de los espíritus solidarios y soberbios, arrebatados por el dios. Es envidiable la botánica con que encuentra las vivas y raras rosas en campos desolados o salvajes. Creo que nadie ha encontrado más placer que él en la literatura mexicana de los años, sacrificando menos el orgullo; nadie ha hecho producir a la severidad y a la reserva un rendimiento más afortunado. No podrá señalársele, seguramente, como un maestro del entendimiento y de la voluntad; ya he dicho que ni sus sentimientos ni sus ideas se caracterizan por su firmeza. A pesar de que en ocasiones cede al propósito de razonar su gusto y de traducirlo en preceptos universalmente válidos, no lo veremos prescindir, a la página siguiente, de buscarlo en

muy particulares, perezosos y naturales paisajes. Tan sensible a los clásicos como a los románticos, y aun con cierta debilidad para estos últimos, se resiste a que su placer le sea entregado por el azar, ya que sabe que su elección no se doblega, y no vacila en recogerlo de entre la maleza. Su estética, ya lo dije también, no se traduce en una moral, aunque pudiéramos verla dueña de una política. Pero tanto mejor. Lo que sepa agradarle, puede estar seguro de su mérito. La misión de su crítica consiste en desembarazar al gusto de las ramas morales y naturales que lo ahogan; en recoger, a través de las ficciones y de las realidades que lo confunden y lo oprimen, el temblor genuino y viviente de la sensibilidad. Otros espíritus hunden su mirada en las entrañas de las cosas y reconocen el minúsculo latido de nuestros corazones en la palpitación de seres eternos, o, arrancando nuestra vida de los días efímeros y breves, la hacen participar de una existencia duradera y superior. Son más escasos los espíritus como Fernández MacGregor que tiene la espléndida y afortunada experiencia del *Cándido* de Voltaire y pueden recordar al titán que hay en cada uno de nosotros, frágiles hipócritas y morales, el incalculable valor de los instantes que pasan.

*Raíz del hombre de Octavio Paz**

Hace tiempo que el nombre de Octavio Paz me llevó al conocimiento de un joven de veinte años de edad, en quien tuve que advertir la sinceridad apasionada con que sentía inquietudes intelectuales de las que muy pocas personas acaban por considerar que no les son extrañas, y que sólo muy raras, muy excepcionales empiezan por experimentar vivamente como suyas. En el alma indecisa de todo joven, es cierto, encuentran siempre fácil hospitalidad sentimientos extraños, ideas pasajeras; pero no la generosidad, no el abandono que puede convertir *difícilmente* a la persona en la presa de algo mejor que la consume y vive a expensas. Lo que la juventud de Octavio Paz me llamó la atención, fue la decisión, la voluntad con que era capaz de exponer su entraña a la voracidad de un objeto. Yo sabía que en una palabra, en una exclamación y en ocasiones hasta en un silencio, suele aparecer, pero también fingirse, la señal que distingue a quien está dando ocasión de que un demonio lo arrebate y la fatalidad lo sorprenda indefenso. Y estaba esperando un libro suyo, como *Raíz del hombre*, que acaba de publicar, para confirmar en su poesía el dominio de un destino sobre él. Ahora estoy seguro de que Octavio Paz tiene porvenir. Ya no podrá librarse de haberlo provocado y habérselo hecho manifiesto.

A la divinidad que lo hechiza se refiere ya con la cita de Goethe que sirve de epígrafe al libro:

*Desciende a la tierra en formas mil.
Flota sobre las aguas y vaga por los campos.
En mi juventud tenía forma de mujer.*

Los diecisiete poemas que el libro contiene son la expresión de un amante. Pero este poeta está impaciente por madurar, por crecer, porque no tenga sólo

* *Letras de México*, febrero 1º de 1937, pp. 3 y 9.

forma de mujer la belleza que lo hiere, y se complace en hacerla imprecisa, obscura, tenebrosa. La señala en el espesor de las sombras, en las corrientes subterráneas de la sangre, en la voz ahogada y confusa de los latidos. Como éstos son un ruido pertinaz y monótono, y parecen no acertar a terminar, a definir el tormento que lo obsede, y dan la impresión de que infatigablemente recomienzan en acto que también infatigablemente interrumpen, la poesía de Octavio Paz no se resiste a una pasión de recomenzar, de repetir, de reproducir una voz de la que no llega a salir la satisfacción esperada por la impaciencia que la golpea. El efecto de esta violencia es que sus sentimientos destrocen las formas que lo solicitan, aunque sin apegarse, y como enloqueciendo. Pues su pasión no parece haber alcanzado su objeto hasta que no lo destruyó, hasta que no pudo vagar, desatada, por las ruinas, por los escombros, por las cenizas de lo que la contiene sin agotarla. Pero quizá es más propio que digamos que es su objeto el que renace incensablemente de sus restos, y el que no deja de absorberlo. Y que la nota más característica de su poesía es una desesperación, que no tardará en precisarse en una metafísica, esto es, en una propiedad, en una necesidad del objeto de la poesía y no en puro ocio psicológico del artista.

La que con las mismas palabras de Octavio Paz puede llamarse “una obscura relación” entre el poeta y su objeto, le permite a este último apoderarse del lenguaje de otros poetas, en donde suele percibirse. Son inconfundibles las voces de López Velarde, de Carlos Pellicer, de Xavier Villaurrutia, de Pablo Neruda, que resuenan en los poemas de Paz. Pero debe advertirse que estas voces extrañas ni ahogan ni suplantán a su propia voz. El amor que tiene por su objeto se ve, precisamente, en que no le niega el derecho de hacerse nombrar por otros labios, cuando los suyos tardan en entregarle la voz más personal en que se logre enteramente la comunicación del poeta con su gusto, y el imperio ilimitado de lo que por fuera lo fascina sobre lo que por dentro al resistir lo ensombrece.

No es un accidente que resuenen en sus poemas las voces de otros poetas, las de los más próximos a él. No es un accidente ni es tampoco desafortunado. Porque debe decirse que, si esas voces poseen alguna aptitud para durar, para prolongarse, el hecho de que Octavio Paz las reciba tiene la virtud de ponerlas en posesión del más seguro y del más valioso porvenir que se les puede ofrecer. Una inteligencia y una pasión tan raras y tan sensibles como las de este joven escritor, son las que saben estar penetrantemente pendientes de lo que el porvenir reclama. Y el porvenir las necesita tanto, que es una fortuna que en Octavio Paz desde ahora las haya comprometido a que le sirvan.

Camino de perfección de Rubén Salazar Mallén *

Rubén Salazar Mallén acaba de publicar una novela con el título de *Camino de perfección*. Quien lo ha seguido en su literatura periodística, que ha llamado la atención por el apasionado encono con que ha hostilizado a todas las manifestaciones comunistas, y por la extravagante sinceridad que ha puesto en la defensa del fascismo, corre el riesgo de no relacionarlo con el autor de varios cuentos que fueron publicados en la revista *Contemporáneos*, y con una novela, *Cariátide*, que, a pesar de que el público no conoció sino en unos breves fragmentos, dio motivo a lo que se llama un sonado escándalo judicial. Me refiero al juicio que se inició en contra de la revista *Examen*, donde aparecieron los fragmentos de la novela de Salazar Mallén.

Nunca dejé de lamentar que esta novela no hubiera llegado al lector en toda su integridad. Después he tenido que lamentar la suerte que corrieron otras del mismo escritor, cuyos manuscritos fueron sacrificados a su insatisfacción, por medio del fuego. La que ahora, por fin, conoce la forma material de un libro, tampoco se salva de reflejar el sentimiento que ha tenido Salazar Mallén para sus obras. En efecto, esta última ha soportado la pena de una edición descuidada, con erratas, y cuyo exterior no puede ser más ingrato a la mirada. El propio título de la novela, más bien parece elegido para contrariar a su substancia que para simpatizar con ella.

No podría dejar de notarlo, porque me parece prudente advertir al lector de que también en el texto de la novela el autor cede al deseo un poco demoníaco de embarazar, de desesperar a su propia concepción. Una especie de hastío, de desencanto, lo está conduciendo a cada instante a causar la ruina del objeto que supo cautivar a una imaginación que no podemos juzgar desaprensiva ni fácil. Hay mucho que allí conspira para que el lector desista de continuar una lectura que puede llevarlo a una satisfacción que, por difícil y por poco accesible, al fin

* *Letras de México*, febrero 15 de 1937, p. 3.

no sabe ocultar el valor que es propio de su rareza. Hay mucho que conspira en Salazar Mallén para hacer caer a sus lectores en la ignorancia de que en *Camino de perfección* se está ante un genuino talento, en cuya actividad tendrá que reconocerse a un escritor original, a un excelente novelista.

Yo no dudo en reconocerlo desde ahora, como no he vacilado en esperarlo desde sus primeros escritos. En el horror de la facilidad, en la antipatía por el heroísmo y la virtud que lo conforma, aun en las extrañas y paradójicas razones que lo han llevado a defender tan fastidiosa y constantemente el fascismo, lo que Salazar Mallén me pone de manifiesto es la nobleza de un espíritu que no sabría respirar en una atmósfera que no fuera enrarecida, peligrosa, sofocante. Podría creerse que hay en él un gusto enfermizo por lo miserable, lo estéril, lo nauseabundo. El recuerdo de que escribió una novela que estuvo a punto de ser juzgada “obscena” por una declaración judicial, después de que lo fue por graves editorialistas mexicanos, podría autorizar la equivocación anterior. Me imagino que el mismo Salazar Mallén la vería producirse con un placer malicioso.

Más tarde me ocuparé con detenimiento en todo lo que suscita en nosotros *Camino de perfección*. Ahora me limito a señalar allí una rara capacidad para el ejercicio de la más alta, de la más difícil virtud. Para el lector desprevenido, me parece necesario, y suficiente por lo pronto, que tenga presente esta advertencia.

José Clemente Orozco*

En la pintura de caballete de José Clemente Orozco se distingue el propósito de dotar al óleo de las cualidades que la tradición consideró como propias de la pintura al fresco, quizá para tener más tarde la libertad de no cultivar sino las que encontró celosa y específicamente propias de las telas y del aceite. El autorretrato que aquí se reproduce es, probablemente, la más significativa de las obras de Orozco, con ese carácter por la claridad con que expresa sus fines y por la maestría con que los alcanza; pero, en qué error incurriríamos si supusiéramos que lo que logra es reflejar la predilección del pintor por una pura técnica, por una pura experiencia y que, en fin, violentando a la naturaleza física del óleo, no se propone más que imitar e impartirse falsamente la naturaleza de la pintura mural.

Pues lo que Orozco hace reconocer a sus óleos es la trascendencia, la universalidad de la forma que ha cultivado en sus frescos. Aquí podemos advertirlo en la simplicidad de las masas, en la decisión de la ejecución, en la economía de los planos, y sobre todo, en la abstracción, en la individualidad del colorido. ¿Cómo un dibujo tan elemental, un color tan abstracto, una tal limitación de recursos puede contener tan intensamente el calor y el estremecimiento de la vida? Este problema es el que la pintura al fresco supo encontrar próximo a su naturaleza, para extenderlo a otros géneros. Y un talento como el de Orozco puede hacérselo sentir tan vivamente a este cuadro, que tenemos que admirar en él otra obra maestra de la gran tradición de la pintura. En efecto, pocos enseñan mejor cómo la forma más intelectual, cómo el arte más profundo y *pensado* no detiene y arruina, sino antes da toda su libertad a la pasión y a los sentidos en la percepción y el goce de sus objetos.

* *Boletín Mensual Carta Blanca*, año IV, núm. 2, abril de 1937.

Alfonso Gutiérrez Hermosillo*

Hace algunos años llamó la atención, desde Guadalajara, un grupo de jóvenes escritores, a través de una publicación titulada *Bandera de Provincias*, en la que el nombre de Alfonso Gutiérrez Hermosillo se destacaba en primer lugar. En sus versos se revelaba el talento de un poeta auténtico. Cuando más tarde vino a México, sus amigos fueron maravillados también por su talento dramático.

Deja inéditos, un libro de poemas y tres piezas de teatro. No podía decir que he estimado su obra justamente. A lo que es joven siempre se le da un día más para completarse; no se acaba de juzgar lo que se está viendo que no acaba de crecer. Él mismo consideraba lo que escribía como inseparable aun de su vida personal; lo mostraba mientras estaba haciéndose.

Ahora, interrumpida su vida, tendremos que ver sus obras como son en vez de como estaban siendo, y no dudo que las encontraremos más dueñas de su valor y de un futuro que cuando no se distinguían de las jóvenes manos de su creador.

Pero lo que nosotros, sus amigos, valemos y seremos, no encuentra sino su desdicha en la muerte de Gutiérrez Hermosillo. Dependemos más que de sus obras literarias de su presencia, de su proximidad y de su trato. Ahora somos peores y más desdichados. El calor de su alma, el entusiasmo y la cordialidad de sus afectos, la nobleza de su espíritu no podrán ser reparados para quienes los sentimos y los necesitamos. Hemos quedado más desamparados en una vida espiritual más desierta.

* *Letras de México*, julio 16 de 1937, p. 3.

La lección de Ansermet*

Cuando leo las crónicas musicales, estaría tentado a renunciar a mi gusto por la música, si les debiera la comprensión de este arte que se empeñan en hacerme tan insípido como oscuro. Por fortuna, ninguna crítica profesional de la música me ha servido muchas veces para perfeccionar mi cultura musical, y ni siquiera para corregirla. Así pues, no sólo he podido conservar y acrecentar mi gusto, sino que me he visto forzado a entregarme al placer, ya que no he podido suprimirlos, de sacar provecho de mi ignorancia y de mis errores musicales.

Digo el placer, porque me alegra estimar la dirección de orquesta del señor Ansermet, cuando veo que los cronistas de la música se encuentran sin facultades para distinguir su significación. Ésta es una ocasión que se me muestra valiosísima para justificar mi desconfianza en un lenguaje crítico que, cuando logra complacer a mi gusto, choca con mi entendimiento, y cuando logra hacerse inteligible, no es tolerado por mi sensibilidad.

No es la primera vez que la crítica musical mexicana se vale de cualquier oportunidad para expresar la hostilidad profunda que siente por el señor Ansermet. Desde la primera actuación en México de este maestro eminente, los cronistas musicales se emboscaron para sorprender sus descuidos y denunciar al público sus debilidades. Era tanto su empeño en hacerlo, que se pusieron a enterarse de la técnica musical en enciclopedias y manuales, para no censurarlo *sin un conocimiento técnico de la dirección de orquesta*. ¡Cómo no emplearon este estudio, que debió haber sido laborioso, en convertirse en ejecutantes! ¡Acaso ahora debiéramos de agradecerles la producción de un magnífico director! Pero no; toda esa preparación técnica en el arte de la música fue para desperdiciarse miserablemente en la crítica musical, esto es, en el arte de la literatura.

Primero se le reprochó al señor Ansermet la alteración de un texto musical, la libertad con que lo leyó; después se le ha reprochado por la calidad de la or-

* *Hoy*, septiembre 18 de 1937, pp. 59-61.

questa que se vio en la necesidad de utilizar, es decir, por la mala calidad del instrumento. Entre uno y otro, varios reproches más se le han hecho, inspirados por la misma escrupulosísima conciencia técnica. Pues hemos de advertir que, cuando se ha dicho que la dirección del señor Ansermet es “fría”, no se ha querido invocar sino otro criterio “técnico” más, en la temperatura, en la calidad de la emoción. Para esta concienzuda crítica, todo, hasta la emoción, hasta el sentimiento, tiene un carácter “técnico” en la música. Para este conocimiento especialista del arte, en la música todo tiene un significado exclusivamente técnico y esotérico, en la música todo es exclusiva y específicamente musical.

Mi ignorancia de la técnica del arte se me muestra providencial en esta ocasión para advertirme que no se debe concluir, de que una persona se ha capacitado para entender de música, que ha adquirido la capacidad de entenderla. No es lo mismo entender de música que entender la música. ¡Afortunadamente! Pues esto permite a los profanos, como a mí, encontrar gusto y significación en la dirección del señor Ansermet, encontrar que no son falsas ni ilegítimas la emoción y las nociones que la música entrega a nuestra ignorancia; por lo que permite que el músico tenga un público, un espectador ¡Y desgraciadamente! Pues esto permite que los críticos empleen sus conocimientos musicales en embarazar a nuestra inteligencia y en impedir nuestra satisfacción, tanto como en embarazar e impedir respectivamente las suyas.

Hago la observación de que no digo que el conocimiento técnico de la música no es útil para gustarla y entenderla. Por el contrario, sé que puede hacer a nuestro gusto más intenso y a nuestro entendimiento más claro. Me sorprende de que no los haga. Me sorprende de que haga todo lo contrario. Me sorprende de que, en vez de obedecer al propósito de hacer eso, se dedique obstinadamente a enterarnos de que, cuando la música nos suministra un placer, debemos tratarlo con severidad porque no se ajustó a ciertas reglas el procedimiento que indudablemente nos lo suministró, y cuando establece un conocimiento en nuestras ideas debemos regresar a la confusión porque no se leyó un texto al pie de la letra o porque se encomendó a otro instrumento la ejecución que la partitura encomienda a los cornos. Me sorprende de que la crítica se olvide de que casi toda la música moderna se ha propuesto, y lo ha conseguido, que reverencemos a las irreverencias musicales.

Varias veces se me ha dicho que los deplorables aspectos que ofrece la crítica musical mexicana se deben a que los críticos desconocen la técnica musical, y que otra cosa sería si fueran músicos profesionales. No me ha convencido esta explicación; pues muchas críticas, entre las más lamentables, por cierto, han

podido dejarme ver la aplicación de sus autores a la lectura, cuando menos, de los tratados elementales de la música. La explicación la encuentro en el uso que hacen los críticos musicales de sus conocimientos “técnicos”. Si los aprovecharan en componer música, aunque fuera mala, o en tocar un instrumento, aunque fuera para desesperarnos, la pena que nos causarían sería mucho más tolerable. Pero los emplean para hacer literatura, y literatura que pretende nada menos que educar nuestra sensibilidad y gobernar nuestro juicio. Esto es lo que constituye una ofensa, no sólo para nuestros sentidos, sino principalmente para nuestra razón. Si no nos lo dijeran otras consideraciones, esa misma literatura bastaría para ponernos de manifiesto que un conocimiento técnico de la música, cualquiera que sea su amplitud, no es útil para corregir una sensibilidad torpe, como tampoco para evitar que los tontos caigan en el error cada vez que piensan por su cuenta. Nuestros críticos musicales parecen no tenerlo presente cuando escriben con la convicción íntima de que unos cuantos conocimientos “técnicos” sobre la música los facultan para sentir y para pensar con corrección. ¿Los resultados? Allí están en los ataques de que han hecho objeto al señor Ansermet.

El señor Ansermet no sólo lleva a la práctica de su arte el profundo conocimiento de la técnica musical que su sola experiencia como director de las mejores orquestas europeas ha tenido que hacerle familiar. El señor Ansermet no sólo es un técnico de la música tan bueno como los mejores y tan escrupuloso como los más aplicados a su profesión. También es dueño de las más nobles cualidades humanas; su sensibilidad es de las más exigentes y de las más seguras; su inteligencia no conoce el estrecho marco especialista de la de los “técnicos”, sino que está provista naturalmente de un sentido universal que nos obliga a reconocerla como una inteligencia privilegiada; su cultura es excepcionalmente distinguida, y su temperamento tiene la rara facultad de saber dotar a su acción, por particular que sea la esfera a que se aplica, del gusto y de la visión que puede suministrar a un hombre de sus virtudes no importa qué otra curiosidad o no importa qué otra clase de circunstancias. Su dirección musical es, pues, el fruto de una experiencia mucho más rica, mucho más humana y mucho más interesante que la de un puro técnico de la música, que la de un puro director de orquesta.

¿Lo apreciaron así nuestros cronistas? No. Porque su atención sólo puede estar pendiente de que el señor Ansermet no fuera a reforzar los trombones, contra lo indicado, en tal pasaje de la *Novena Sinfonía*; de que no fuera a substituir los cornos por los fagotes en tal pasaje de la *Quinta*; de que no fuera a utilizar, seguramente también contra lo indicado, una orquesta o un coro que pudieran fallar intempestivamente. Y cuando sorprendieron que el señor An-

sermet reforzó la orquesta en la *Novena*, sustituyó los coros por los fagotes en la *Quinta*, y utilizó una orquesta que, por ser la primera vez que dirigía, tenía que ofrecerle resistencias, han hecho escándalos tan desproporcionados con sus motivos, que tienen que obligarnos a reflexionar sobre las tristes condiciones del medio musical en que han podido producirse.

Debo observar que, cuando hablo de los críticos mexicanos, estaría cometiendo una injusticia si el uso del plural no me estuviera siendo decretado por la naturaleza de las cosas. Si las circunstancias no me lo impusieran, no tendría derecho a culpar en general a la crítica mexicana, de los sentimientos que tales o cuales críticos han manifestado en lo particular; tanto menos, cuanto que no podrían disimular su carácter acusadamente personal los motivos que ha tenido cada crítico para detestar la dirección de orquesta del señor Ansermet. Uno los tuvo en el hecho de que, por haber prodigado elogios desmesurados a otro director que no los merecía, ya no pudo emplearlos para quien los merecía verdaderamente, sin poner de manifiesto el poco fundamento y el poco valor de sus juicios. Otro los ha tenido en el hecho de que el señor Ansermet no considera que la música debe ser solidaria del judaísmo, puesto que no se abstuvo de dirigir en Berlín, cosa que Hitler no permite a los músicos judíos. Este crítico ha visto en la falta de solidaridad del señor Ansermet con una raza a la que él pertenece, pero no el señor Ansermet, un agravio personal que debía ser vengado en el arte del eminente director.

Razones tan personales tienen que prevenirnos para no hacer la apreciación de que los ataques en contra del señor Ansermet obedecen a motivos más generales, de orden estético, por ejemplo. ¿Pero cómo es posible no hacer tal apreciación, cuando, siendo tan obvio el origen personal de esos ataques, llegan a revestir cínicamente el carácter “técnico” de una crítica musical justa, y nuestro medio musical así los recibe sin protestar? ¿Cómo es posible, cuando lo que resulta singular es que alguien se extrañe y proteste, como lo ha hecho el señor José Rolón? Que existe una secreta connivencia entre el sentimiento personal de los cronistas y el sentimiento artístico de nuestro medio musical, es lo que tampoco podría disimularse. Pues si no existiera, ningún cronista tendría el valor de pretender que pesara sobre nuestra conciencia musical su muy personal apego a lo que escribió un día sin pensarlo, o el muy personal ardor que pone en el instinto de conservación de su raza, cosas que artísticamente no nos importan en nada ni tienen nada que ver con nuestra conciencia musical.

Tenemos que pensar que no es un puro accidente en nuestra crítica musical la corrupción que se observa en el juicio personal del cronista. La corrupción no

es accidental, sino constitutiva. Cuando el crítico pone en la emisión de sus juicios, no sólo su interés personal, sino también la insensibilidad y la incomprensión más lamentables, debemos tener por seguro que está dando satisfacción a un gusto que no es sólo el suyo, a un criterio que no posee con exclusividad, y a una conveniencia que se puede distinguir de la que directamente lo mueve. A través de las pasiones personales del crítico, tenemos que advertir que se manifiestan contra el señor Ansermet un gusto, una incomprensión y una conveniencia más generales, que, al mismo tiempo que se valen de las pasiones y de la inepticia del crítico, le están dando con su connivencia un falso eco, una falsa imagen de autoridad.

La confusión del gusto y la incertidumbre del público en materia musical se prestan especialmente a la mistificación y a la superchería. Aunque no porque la música sea más oscura y misteriosa que las otras artes, como se supone con frecuencia; no porque sea mayor la vaguedad del sentimiento musical, y mayor nuestra libertad para traducirlo. La crítica de las otras artes nos ofrece ejemplos no menos característicos de confusión y de arbitrariedad del sentimiento. Si la música nos parece más oscura, más misteriosa, es sólo porque sus textos están menos inmediatos a la memoria y a la verificación del espectador. No basta una pura representación mental para revivir la emoción, para corregir la idea que nos deja una obra: el auxilio del instrumento es indispensable. De aquí que tengan que ser arbitrarias las interpretaciones que no sólo se valen de la deficiencia de las representaciones mentales de la música, sino que se fundan en ellas. Como esas teorías metafísicas que pretenden explicar la experiencia, pero que circulan con el orgullo de que no puede sometérselas en la experiencia a ninguna clase de comprobación.

Los críticos saben aprovecharse muy bien de la incapacidad del espectador para revivir en cualquier momento sus impresiones musicales. Saben aprovecharse muy bien, para suplantar a la música que el espectador escuchó con una representación puramente imaginativa de esa música. Con este propósito, otorgan una mayor importancia a la ejecución musical, a la función del instrumento, al sentimiento de la interpretación, esto es, a todo aquello que no puede verificarse sino en la memoria, porque no puede reproducirse ya nunca el instante en que se percibió, y, en consecuencia, no tiene modo de recurrir a la realidad para rechazar la forma que le impone una fantasía que ni siquiera llega a ser alguna vez desinteresada. Por esta razón, llega a notarse claramente en la literatura musical el dominio de un sentimiento que es menos frecuente en la crítica de las otras artes; el de que es superior el valor estético de la interpretación de una obra

artística al de la obra misma. Por esta razón, el crítico musical llega de un modo natural a sentir que lo que vale no es la música, sino la representación de la música. Y este sentimiento no lo muestra poco egoísta, pues es el producto de la admiración que tiene por sí mismo. En efecto, lo que él hace es representar la música. No hay porque extrañarse de que no llegue a ser sensible sino a la música representada, a la música falsa.

Y hay que ver una especie de solidaridad en la sobreestimación que llega a tener el crítico por los intérpretes, por los ejecutantes. En ellos se reconoce a sí mismo, pero, claro, cuando oye lo que entregan a los oídos del público es una música fingida, representada por el ejecutante, y no una música cuyos caracteres objetivos puedan ser aprehendidos directamente por el oyente. Esta naturaleza de la crítica musical es la misma que la de la pasión desmedida que llega a ponerse en la admiración de los virtuosos, pasión que en la música encuentra sólo un pretexto, pues no obedece al fin a ningún motivo musical. Podemos decir sin equivocarnos que un público no se apasiona por los virtuosos sino cuando carece de un gusto real por la música. Una época de virtuosismo no es una época con sentido musical; es una época en que el sentimiento del arte se finge, y en que la música no se oye, lo que da a los críticos musicales la oportunidad de que su voz suene, y la pretensión de que el sonido de la música se reconozca en ella. Tal parece que entonces el crítico alcanza la categoría sagrada del virtuoso, y que la música puede tocarse con una máquina de escribir.

Cuando he presenciado la exaltación con que se ha admirado la actuación de los directores de orquesta, he estado tentado de enorgullecerme por el alto nivel de la cultura musical mexicana que en este hecho se me ponía de manifiesto. Pues entre los intérpretes de la música, el director de orquesta es el más intelectual, el más contemplativo, esto es, el que menos puede dar una versión *personal* de la música, sólo por la imposibilidad de transmitir su sentimiento, mientras más personal más incommunicable, a cada uno de los músicos que su batuta concierta. Su “interpretación” no puede valerse sino de las cualidades objetivas de la obra musical. Su sentimiento personal no puede servirle sino para descubrir y valorizar esas cualidades. Entre su emoción y su instrumento se interpone tal distancia, tal resistencia, que no es posible que su auditorio oiga vibrar el alma del director en las vibraciones de la orquesta. No; el director de orquesta difícilmente despierta el amor que profesa al virtuoso. Pues no hay virtuosos intelectuales. El virtuoso tiene que ver arruinado su misterioso prestigio, en cuanto la obra musical es considerada con objetividad.

Sin embargo, cuando noté que el mayor entusiasmo que suscitó un director, lo suscitó un virtuoso, Iturbi, comencé a sospechar que las razones musicales no deberían de contar mucho en este cálido y contagioso amor a la música sinfónica. Después he visto despertarse una súbita admiración por Carlos Chávez, pero que el público no dejó de medirle, sino cuando tuvo la seguridad de que era el virtuoso, y no el músico, quien la recibía. Después he visto decaer este amor, cuando quien lo reclamaba era un director de orquesta como el señor Ansermet. Entonces he tenido que notar con pena que el gusto de nuestro público y de nuestros cronistas —salvo las numerosas excepciones, naturalmente—, no sólo era tan perfecto como para preferir la interpretación intelectual del director a la interpretación mímica del virtuoso, sino que aún estaba cometiendo el error de considerar la dirección de orquesta como un virtuosismo más, y acaso como el virtuosismo por excelencia. Con esta manera de sentir, tenía que ser irreprimitible y violento el disgusto que se produjo en contra del señor Ansermet.

El arte del señor Ansermet es el más distante del virtuosismo que pueda encontrarse. Bien se ha notado que sus interpretaciones son “frías”. No lo podríamos desmentir. Lo que se ha querido señalar con lo que la música calla.** En efecto, bajo la dirección de la batuta del señor Ansermet, aparece crudo, desnudo, nítido, casi cínicamente rebelde a revestirse con las apariencias falsas que lo hacen agradable a los oídos que son sensibles no a lo que la música suena, sino a lo que la música calla. En efecto, bajo la dirección del señor Ansermet, tal parece que la música pierde su misterio, su oscuridad, y que, en consecuencia, la interpretación pierde su importancia, por el hecho de que el significado de la música está todo entonces en el sonido, al alcance del oyente, y no en las profundidades silenciosas, a donde sólo puede llegar la imaginación, el sentimiento extraordinario del intérprete. Que la dirección del señor Ansermet es “fría”, quiere decir, pues, que el señor Ansermet, fuera de la música, no pone nada de su parte; quiere decir que el señor Ansermet defrauda al público y a los cronistas por hacerles oír la música tal como suena, y no la música tal como “se siente”. La “frialidad” de la interpretación del señor Ansermet es, en suma, una falta de “sentimiento”, es decir, una falta de imaginación para representar a la música como la música no es.

No podemos dejar de tener presente, a este respecto, que el nombre del señor Ansermet está indisolublemente ligado a la historia de la música contemporánea. Sería aventurado ponerse a calcular lo que la música de nuestros días habría

** Así en la publicación original.

perdido si le hubiera faltado la colaboración de este espíritu lúcido y penetrante. Pero sí se puede estimar lo que ha ganado en ella: lo que ha ganado con el auxilio de una inteligencia más viva que el azar y de una sensibilidad más despierta que el acontecimiento, una música cuya sensibilidad ha hecho depender al gusto casi exclusivamente de la sorpresa, de lo imprevisto, de lo fugazmente contenido en los imperceptibles confines del instante. En el señor Ansermet la música moderna encontró la mejor autorización de su sensualidad y de su fantasía, esto es, una comprensión suficientemente vasta de la necesidad que la mueve, y un consentimiento suficientemente iluminado de la libertad a que debe su personalidad, su carácter.

Llamo la atención sobre esta circunstancia, porque recuerdo que la música contemporánea no goza del favor de nuestros cronistas. Es cierto que han solido aplaudirla, pero ha sido para proclamar después su decadencia, a bien porque no la oyeron, precisamente. Ahora bien, la música moderna se opone por su propia naturaleza a la falsificación de la música. Es una música sonora, una música sensual, una música que prefiere sonar como es a ser como no suena.

A nuestros cronistas no debe haberles pasado inadvertida la relación que existe entre la música moderna y el señor Ansermet. Es posible que hayan querido vengarse en él de los agravios que esa música les ha hecho sufrir, o la música moderna y el señor Ansermet son las dos víctimas en México de la misma clase de corrupción artística, del mismo gusto por la falsificación y la mentira.

Acabamos de ver los apasionados reproches que se hicieron al señor Ansermet por haberse servido de una orquesta recién integrada y con poco tiempo por delante para ensayarla: *una orquesta imperfecta, en la que no podría disimularse la calidad del instrumento*, y con la que no podría exagerarse la importancia de la “interpretación”. Este reproche es el que no lo explica todo. ¿Les pasó a nuestros cronistas por la mente que el señor Ansermet podría haber encontrado un especial atractivo en dirigir una orquesta que no pudiera dar la impresión de estar identificada con él y, en consecuencia, representar la emoción del intérprete como el objeto de la ejecución musical? Si les pasó, fue para indignarse por ello, para poner el grito en el cielo, y con razón; una orquesta imperfecta tiene la utilidad de que el público no pueda encontrar su placer en el “sentimiento” de la interpretación o, lo que es lo mismo, en la simulación de la música.

Por fortuna no son pocos los amantes del arte que habrían podido felicitar-se de que el señor Ansermet haya tenido oportunidad, en tanta contingencia, de ponernos en guardia contra la “perfección” del instrumento, y de hacernos oír, con una orquesta a la que no exigió una voz fingida, una música que, aunque se

hubiera visto privada de toda virtud estética por la mala calidad del instrumento, habría tenido para cautivarnos con su excelente virtud moral. Que no sólo en la música nos ha estado haciendo falta una lección en que aprendamos a no disimular, a no fingir y a no adular nuestro gusto, tanto como a no encontrar gusto en el disimulo, la superchería y el fraude.

Apuntes sobre André Breton*

En el sueño encuentra Breton el modelo para la obra de arte. La imitación de la naturaleza la convierte el suprarrealismo en la imitación del sueño, y todavía un día descubre que la imaginación, para no distinguirse del sueño, sólo necesita fluir con libertad, sin que ninguna presión exterior la modifique y a ninguna ambición deliberada alimente. ¿Pero quién la alimenta a su vez? ¿Quién alimenta al sueño? No es la realidad, no, sino la realidad fracasada. Pero si ella lo nutre no es para completarse o para corregirse con él. Es tiempo de advertir que lo que en el sueño se completa es el sueño mismo y que aquel acto fallido al que se pretende que el sueño recompense y que en él se origina, no podrá ser, por eso mismo, sino el propio sueño fallido. La rebeldía no se manifiesta en el sueño. El tropiezo en la realidad es lo que la constituye: fracasar es la rebeldía. El sueño es como la venganza de Dios.

Las equivocaciones orales, los tropiezos, los actos fallidos, entre los que considero el suicidio y toda clase de muerte accidental, tienen un sentido, como el sueño. En cada tropiezo hay la voluntad de tropezar. Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se rebela.

¿*Qui je harte?*, se pregunta Breton en el comienzo de *Nadja*. Si alguien ha tenido para mí la consistencia y la insistencia de un fantasma es él ¿Se da cuenta y es por eso que intenta disminuir cortésmente su presencia, casi alejarla, casi suprimirla? A nadie le conozco esta presencia física tan incisiva, tan feroz, que ningún disfraz, ningún disimulo puede ni gobernar, ni contener. Vi a Breton como haciéndose violencia a sí mismo siempre, para no dilatarse,

* ¿1938? En la primera edición de *Poemas y ensayos* este artículo aparece con una nota hemerográfica errónea. ("La cultura en México", suplemento de *Siempre!*, número 215, octubre 26. 1936, p. XIV). La publicación de *Siempre!* se inicia en 1953 y ninguno de los demás datos de la ficha nos llevaron a la localización del artículo. Lo ubico aquí con base en la posible fecha de redacción que aporta la primera edición.

para conservarse una proporción humana, cortés. Su esfuerzo sólo acentuaba para mí la constante amenaza de su extensión y de su desbordamiento. Por mi parte, es seguro que no podía ocultar la exasperada incomodidad en que me ponía, ni sofocar mi ansiedad cuando le atribuía a mi timidez y a mi torpeza para expresarme en el idioma que, resistiéndome, me obliga a permanecer constantemente extranjero, lo que no me salvaba, por otra parte, de su cercanía brutal. El mismo hechizo me había encontrado, si bien menos distinto, en sus libros y sigo encontrando todavía, ahora sí con menos confusión. No lo puedo decir sin angustia.

Cada momento siento más inminente su opresión y más fatal mi incapacidad de evadirme. Confieso, es decir, no puedo ocultar que me trastorna. Quisiera bien descubrir la mistificación de que me hace víctima y salvarme; pero querría más entonces, ayudar yo mismo a la duración del engaño en que oscureciera. No tengo temor de escribirlo, pues bien sé que no es mi incredulidad ni mi candor lo que allí juego, que no es mi razón siquiera, sino un encantamiento que aun cuando pudiera evitar el artificio que me lo produce, o aun cuando pudiera medirlo penetrando en el pensamiento de Breton, y que él no intenta ni podría identificar, por lo demás, con él no lograría ni ridiculizarlo ni suspenderlo. No tengo, pues, ese temor, o esa pretensión ahora que reúno los apuntes que mi libertad recoge. Pues no puedo ocultar también que la guardo, por la misma razón de que la pierdo allí.

El artificio, si así puedo llamarlo, pienso que reside en su desdén. Me seduce, me atrae este ademán que se desprecia en el mismo instante que se dibuja. Me seduce este acto que se cumple contra la voluntad que obedece y que lo desprecia hasta hacerlo parecer como un acto gratuito. Y me interesa seguir el progreso de esta fe oculta que no fatiga el peso (o la falta de peso) de este desdén en cuya atmósfera crece y se robustece cuando se cree que va a languidecer y a enflaquecerse. Me apasiona esta lucha en donde la fatiga ajena, y que él finge propia por escrúpulo de honradez o no finge, sino adquiere solamente, le hace decir, (lo que no puede menos, como desafiándole, que exaltarme):

No observo menos con qué habilidad la naturaleza trata de obtener de mí toda clase de *devistements*. Bajo la máscara del fastidio, de la duda, de la necesidad, trata de arrancarme un acto de renunciación en cambio del cual no hay favor que no me ofrezca. *Autrefois, je ne sortais de chez moi qui après avoir dit un*

adieu définitif à tout ce qui s'y était accumulé de souvenirs éclatants, à tout ce que je sentais prêt à s'y perpétuer de moi même.

Reconocerlo en esta frase me permite no atribuirle sus errores, lo que indudablemente me alivia, quiero decir, me entusiasma. Pero si considero que sus contradicciones, a él, a su vez, no lo contradicen, sería para mí ocioso correr tras ellas. No lo pretendo, sino espontáneamente me veo obligado a encontrar en el gesto que parece que lo divide y lo traiciona, la razón que lo mantiene inseparable de él ¿Es posible contradecirse?, me hace también preguntarme, y recordar a Freud que lo ayuda, y a mí también ciertamente, a no dudar que no hay actos falsos sino cuando se esclavizan a una verdad supuesta, y que aun en ellos, la contradicción, el error que producen, es un error por la misma razón que pretenden traducir una insustituible realidad. El suprarrealismo es la verdad (la vocación) que Breton supuso, es la opinión que en sí mismo quiere perpetuar. Es una fortuna que no lo consiga, es una fortuna que se equivoque y se liberte. Él lo sabe bien, además “la sola palabra libertad es todo lo que exalta todavía”. Es inútil para él hacerse una teoría, o una denominación de la que este sentimiento se sujete. Aun sin ella no lo pierde; aun a pesar de ella lo conserva. Es inútil también que fuera de él busque el impulso que lo sostenga a flote, o se olvide del propio que realmente lo apoya; flota naturalmente, a pesar suyo, si se quiere. No perdería yo si apostara que ese orgullo, o esa humildad, a que antes me refería, lo desafía y sí lo quiere.

Una disposición rebelde es la que se pide a toda hora, la que lo guarda en un perpetuo estado de desconfianza. Si se equivoca a veces, si se equivoca con frecuencia, no será porque desista de él, sino porque se empeña en conservarlo. La intención es más noble que la actitud, pues ésta se guarece, teme y lo que arriesga disminuir con ella es la inocencia que con ella pretende defender. La honradez es un privilegio de la fuerza; la fuerza es lo único inocente que hay. Hay una riña en decir “una inocencia escrupulosa”. Decir “una honradez escrupulosa” me representa el menos inocente esfuerzo. Y cuando Breton, refiriéndose a los locos dice que “son gente de una honradez escrupulosa y cuya inocencia no tiene igual sino en la mía”, ya sospecho de él, aunque se me diga que no es una razón suficiente para sospechar de él, de que se haya valido de un lugar común; para mí valerse de un lugar común, sin renovarlo, —y aquí Breton no acentúa ciertamente la palabra “escrupulosa”—, es consentir por su debilidad, con su temor. Y en ese descuido, solamente advierto la falta de inocencia de Breton, la interrupción de su inocencia, si así puedo decirlo.

Véase cómo describe la historia de su rebeldía:

A la imaginación que no admite límites, ya no se le permite más que ejercerse según las leyes de una utilidad arbitraria; es incapaz de asumir durante mucho tiempo este papel inferior y, alrededor de los veinte años, prefiere, en general, abandonar al hombre a un destino sin luz... No se representará, de lo que le sucede o puede sucederle sino aquello que refiere este acontecimiento a una multitud de acontecimientos semejantes, acontecimientos en los cuales no ha tomado parte, acontecimientos fallidos. Qué digo, lo juzgará con relación a uno de esos acontecimientos más merecedor de confianza en sus consecuencias que los otros. No veré allí, bajo ningún pretexto, su salud... Querida imaginación, lo que amo en ti sobre todo es que tú no perdonas.

La poesía francesa *

Un nuevo nombre ha surgido en la literatura crítica francesa de los últimos años: el de Thierry Maulnier. Autor de un *Nietzsche*, de un *Racine* y de un ensayo político titulado *Más allá del nacionalismo*, acaba de publicar una *Introducción a la poesía francesa*, en la que muestra una inteligencia tan brillante y tan apasionada, que debe excitar aun a la curiosidad más indiferente. El libro guarda una emoción hasta para quien esté dispuesto a compartir sus puntos de vista, y que deberá sentir que debe desconfiar de una fe excesivamente ágil. No se diga para quien rechace la tesis con anticipación y que tendrá que resistir a una convicción excepcionalmente sugestiva.

La crítica de este joven escritor tiene el temperamento de la aventura. Nadie espera que pueda haber una en el comentario de una poesía muy familiar. Pero en esta *Introducción a la poesía francesa* tienen que experimentar que entran a lo desconocido tanto quienes no esperan que de los textos clásicos puedan derivarse naturalmente las extravagancias poéticas modernas como quienes no esperen tampoco que a los textos más nuevos se les pueda señalar el origen tradicional puro. Incluir en una sola familia de poetas a Villon y Mallarmé, a Racine y a Rimbaud, a Malherbe y a Gerard de Nerval, es una tentativa que de antemano debe parecer atrevida e infructuosa tanto a los que tienen el culto de una tradición de la poesía francesa, como a los que tienen el respeto de sus diferencias interiores y de su derecho a una constante novedad.

En el comienzo del ensayo, Thierry Maulnier tiene presente la necesidad de fijar límites modestos a su propósito. “La empresa de reducir a Villon y a Nerval, a Mallarmé y a Racine, a no sé qué suma de caracteres comunes que los definiría como poetas franceses carecería realmente de todo sentido”. Así lo reconoce. Pero veamos lo que propone en cambio: “Reunir en una sola visión, reunir con el nombre de *franceses* a los poetas franceses, quizá es descubrir a

* *Noticias Gráficas*, noviembre 20 de 1939, p. 12.

Francia a través de los poetas franceses; seguramente no la poesía”. Y con estas palabras trata de despertar, no la inquietud y el asombro, sino la tranquilidad y la confianza del lector. A fin de vencer la resistencia que espera, admite que la unidad de que habla no es una unidad de la poesía, sino *quizá* una unidad de la nación. ¡Extraño modo de tranquilizar! ¡Como si fuera más natural para la razón concebir una mayor semejanza entre todos los franceses, que entre los franceses que cultivan la poesía! Y se empeña en aclararlo precisamente:

En la poesía francesa se encuentran los rasgos más generales del carácter francés. Hay en los paisajes franceses, en el alma francesa, en las obras francesas, una austeridad sorprendente, un ascetismo que se armoniza de un modo peculiar con el amor francés y la ciencia francesa del placer.

Así, pues, gracias a esta austeridad y este ascetismo presentes en todas las manifestaciones del alma francesa, Maulnier postula que cada poeta francés está contenido en una unidad en la que caben, no sólo los demás poetas, sino la ciencia y las obras francesas en general (y aun los paisajes franceses). Y he aquí al lector, prevenido en contra de una unidad local de la poesía francesa pero a cambio de aceptar una unidad mucho más extensa y mucho más inconcebible, y que se ofrece nada menos que como una moderación de la anterior.

Thierry Maulnier observa en el poeta una facultad de impartir a las expresiones más banales y más limitadas, los significados más recónditos y más impalpables. Pero su propio temperamento es el de estos escritores que no se sienten atraídos por una verdad que no se mantiene en peligro de desfondarse. Su crítica se sirve, en efecto, del método de la poesía, que es un cultivo del vértigo y un enardecimiento de la pasión. Una contradicción no la aniquila, sino que, por el contrario, la sustenta. Veamos, si no, cómo la unidad *francesa* que propone, para rechazar una unidad *poética* que le merece a primera vista desconfianza, resulta nuevamente poética a la postre, y aun inmediatamente, ya que es devuelta a la poesía en el mismo instante en que se la escritura a la nación.

Esta unidad es una austeridad, un ascetismo nacional; pero idéntico a la austeridad y al ascetismo que caracterizan específicamente a la poesía francesa, y que consisten en nada menos que renunciar al francés para no vivir sino de lo literario. “La patria de los franceses es Francia... La patria de la poesía francesa está en treinta siglos de poesía universal. Los héroes nacionales de la poesía francesa se llaman Héctor, Ayax, Prometeo, Antígona, Cleopatra”.

¡Extraño carácter nacional el de esta poesía! Y no es una observación original la que hace Maulnier cuando nos dice: “La poesía francesa constituye la más literaria de todas las actividades literarias en un país en que la literatura es el objeto de un culto, por decirlo así, nacional”. ¡Extraño nacionalismo el de este culto nacional! Como Racine en el prefacio de *Bajazet* exige que el héroe de la tragedia esté lo más distante del espectador, si no en el tiempo, cuando menos en el espacio, es todo francés cultivado el que espera que el poeta francés eleve al rango poético a todo, menos a su proximidad. Es posible que le pase por alto alguna vez que ame a su prójimo; pero nunca que lo cante. “Nuestros poetas, dice Maulnier, no parecen capaces de amar sin remordimiento a una mujer si antes no le dan algún nombre de diosa o de ninfa”. Esta unidad de la poesía bien se reconoce como una unidad de la nación. Porque más podría decirse que los poetas franceses no se exponen a confundir el amor que se practica con el amor que se canta, ni los besos de un francés con los del pastor de una égloga. Y este sentimiento no es ciertamente exclusivo del poeta, sino muy propio también del francés; quien por nada del mundo admitiría que la poesía le convierta en inefable un amor en el sentimiento de cuya realidad le gusta poner el menor escepticismo posible.

¡Milagroso acuerdo del “ascetismo” poético con “la ciencia francesa del placer”! Acuerdo dramático, contradictorio, que no parece posible explicar sino como lo hace Maulnier; con una petición de principio. Es en la vida de Francia, como en el espíritu de su poesía, y como en el pensamiento de Maulnier, donde se establece el drama de la contradicción. Drama cuya profundidad y cuya tensión puede estimarse cuando se considera que lo que en el ensayo crítico de Maulnier se propone es una síntesis del nacionalismo unitario de Charles Maurras con el universalismo multiforme de André Gide; cuya irreconciliable oposición es clásica en las letras modernas. Uno representa el espíritu del conservador y el otro el espíritu de la disipación. Pero tal parece que es indispensable que haya una realidad que se defienda, para que haya una imaginación que se disipe. La poesía —y más que ninguna la poesía más *literaria* de todas— es una sumisión a lo imaginario; pues un mundo puramente poético es un mundo abstraído por entero a la realidad y sometido por entero a la imaginación. Y un mundo puramente poético es aquel en que reina sin restricción la palabra y no la cosa, el nombre y no la substancia. Es aquel en que toda cosa es una imagen y toda substancia es un eco, y en donde lo único que tiene una realidad sensible es la palabra. Como la vida que entre allí conserve un resto mudo, *se reserva*. Y tal parece que el misterioso carácter de la poesía francesa consiste en una admirable

economía de esta vida que se reserva. El mundo intemporal y universal de la imaginación poética se construye, de un modo miserable, con las migajas del espacio y del tiempo. Es preciso, pues, que lo más sujeto a la medida sea suficiente para integrar a lo que es capaz de agotar toda hora y toda extensión; es preciso, más que un heroísmo destructivo, un arte conservador. ¡Un arte que reúna las virtudes opuestas del sacrificio y de la reserva, de la mística y de la ironía, del sentido de lo poético y del sentido de la realidad tangible, para que pueda responder a lo que no puede designarse sino *una economía de la eternidad!*

Literatura y guerra*

La declaración que hace el señor René Benjamin, de la Academia Goncourt, en la carta abierta que dirige al señor Daladier, y que publica el semanario *Candide* en su edición del 11 de octubre último, deberíamos considerarla como extravagante. He aquí lo que dice:

Esta palabra misteriosa (se refiere al alma) por la cual significamos nosotros lo más humano y lo más divino que hay en el hombre, no podemos, ni con la mayor sangre fría, emplearla para nuestros enemigos. Al servicio de su país, no son sino organizadores del mal e inventores de muerte. Tienen la religión de la enormidad, que los conduce necesariamente al crimen. La persona humana no les importa. Sus jefes, para engrandecer a la nación, sacrifican a los hombres. Nuestros enemigos no participan en nuestra civilización, nuestros enemigos no creen lo que nosotros.

También cuando leemos que el Comisario del Exterior de la URSS, el señor Molotoff, califica de “guerra de religión” la que emprenden ingleses y franceses contra alemanes, no deberíamos ignorar el desprecio que pone en esta calificación el comunista ruso que piensa que una revolución victoriosa lo ha emancipado de las supersticiones infantiles que todavía dominan a los atrasados pueblos europeos, como Inglaterra y Francia, que no han salido de la oscuridad y de la ignorancia en que los tiene sumidos la explotación capitalista; revolución que lo ha convertido a él, al señor Molotoff, en un hombre superior sin ningún esfuerzo de su parte.

Y cuando oímos al señor Chamberlain, el primer ministro inglés afirmar que la guerra es contra la ideología nazi, y no contra el pueblo alemán, deberíamos ver en esta otra declaración sólo un ardid político, que tiene el objeto de ennoblecer la causa de los ingleses enfrente de la del enemigo.

* *Noticias Gráficas*, noviembre 27 de 1939, p. 10.

La declaración del señor Benjamin debería parecernos el producto de una fiebre patriótica. Lo que el señor Molotoff dice debería parecernos el efecto exterior de un agradecimiento que siente por una revolución proletaria que supone que lo elevó a un rango histórico superior. Lo que declara el señor Chamberlain deberíamos oírlo con la desconfianza de quien oye una propaganda interesada. Y del mismo modo deberíamos escuchar a los honorables miembros del consejo de su majestad británica que protestan que el objeto bélico de Inglaterra es destruir en el mundo a “la Fuerza del Mal”.

No obstante, nuestra incredulidad tiene que flaquear cuando nos damos cuenta de que la propaganda de los gobiernos inglés y francés se dirige también a sus propios soldados, con el fin de hacerles ver que el objeto de la guerra es destruir no a los alemanes, sino *lo que los alemanes creen*. Esta propaganda señala la existencia de una fe enemiga, de una fe propia. Y puede ser con el fin, como piensa el señor Molotoff, de ocultar los verdaderos móviles de la guerra. Pero, si consigue ocultarlos, debe ser porque los motivos aparentes que señala son considerados como suficientes por los hombres a quienes la propaganda se dirige. Ha de ser necesario que haya hombres capaces de morir por una creencia, para que detrás de esta creencia oculten los gobiernos los tortuosos designios capitalistas que el penetrante señor Molotoff denuncia; de tal modo que, si la “guerra de religión” es un disimulo de los hombres de Estado, debe serlo en virtud de que es una realidad para los combatientes.

No veo, pues, cómo podría desconocerse el hecho de que hay en realidad una “guerra de religión” o una “guerra de ideologías”. Hay hombres que combaten por ideas, cualquiera que sea la utilidad que otros hombres deriven de ello. Ahora bien, ¿cómo debemos considerar este fenómeno que el señor Molotoff considera que es impropio de nuestros días? ¿Es que nosotros, libres de entregarnos a una apacible actividad intelectual y ciudadanos de América, por añadidura, no estamos situados todavía mejor que un revolucionario ruso para ver con indiferencia y con superioridad la obra de las supersticiones en los conflictos de la atrasada Europa?

No creo que nosotros podamos hacernos vacías ilusiones. Si, aun cediendo a la conciencia de nuestra superioridad, admitimos que estamos enfrente de una “guerra de ideologías”, y entendemos por ello una guerra movida por fantasías literarias lo que admitimos es que esta guerra, a falta de una significación más legítima, tiene una significación literaria. Quizá admitimos que sólo tiene esta significación; que no tiene ninguna otra. Pero si lo admitimos, no deberá ser para concluir que no tiene *ninguna* significación en consecuencia. Si es una “ideolo-

gía”, si son unas creencias, si es pura imaginación lo que vemos en el fondo de la guerra, no deberá ser para concluir que en consecuencia no vemos nada. Si admitimos que la significación de la guerra (así sea para un número de combatientes) no es más que “literatura”, no deberá ser para concluir que en consecuencia no nos debe interesar.

A nosotros nos parece digna de interés la literatura. Y no solo pensamos como el señor Molotoff, que en la guerra se debate una “cuestión literaria” sino que pensamos también que se puede debatir, y aun que se debe. Para el señor Molotoff, combatir por una “ideología” es cosa que considera propia de la edad de las tinieblas, ya que esto equivale a combatir por una fantasía literaria. Pero a nosotros nos merece respeto una fantasía literaria, y más cuando los hombres dan su vida por ella; y aun pensamos que hacerse matar por una “fantasía” es más propio de una edad civilizada que hacerse matar por una “realidad”. El hombre civilizado se distingue del salvaje por el valor que le otorga a su fantasía. Sólo los materialistas superficiales son capaces de leer en la historia que el progreso del hombre consiste en un oscurecimiento de su sensibilidad. Las épocas civilizadas, muy por el contrario de lo que entienden estos materialistas, son aquellas en que los hombres se han dejado guiar de preferencias por su fantasía, y han sido sensibles a la fuerza de las puras palabras, esto es, de la literatura. El mismo señor Molotoff emplea un lenguaje literario, un lenguaje que se dirige a la fantasía; y este respeto de la fantasía, a que su propio lenguaje le somete, aunque preferiría que se lo dictara una edad de las tinieblas, es una edad civilizada la que se lo dicta. Y no sé... pero es posible que el mismo señor Molotoff sea capaz de ir a la guerra por *lo que siente*; cosa que, en caso de agradecerla, tendría que agradecerla a la edad civilizada en que nació y no a la que él piensa que la ha substituido.

Casi no es necesario recurrir a la propaganda bélica para saber cuáles son “las ideologías” en guerra. La ideología nazi tiene sus raíces en la literatura alemana. Y por revolucionaria que sean algunas de sus proposiciones, su fundamento general tiene una tradición de siglos. La unidad de la conciencia alemana, en efecto, es una religión de la literatura alemana tradicional. Por su parte, el culto de una humanidad, de una conciencia universal de los hombres, es característico de las literaturas inglesa y francesa. También es tradicional la irreconciliable oposición entre los dos cultos literarios. Y si vemos que ahora cada uno adquiere la forma de una nación movilizada, no ha de ser sólo para que el señor Molotoff señale en ello una degradación de la guerra; ha de ser también para que tenga oportunidad de observar la dignidad con que los hombres de Europa consideran a su pensamiento o a sus “fantasías literarias”.

Nietzsche y el nazismo*

Durante la guerra que comenzó en 1914, con frecuencia se recurrió a Nietzsche para desprestigiar la causa de Alemania; pues en efecto, Nietzsche no es amable con los alemanes. Pero los alemanes han de haberse apoyado en él también, y lo han de seguir haciendo. Esto me hace pensar lo que escribe el novelista Heinrich Mann en el prefacio de una selección de la obra de Nietzsche, publicada en francés dentro de una serie de antologías titulada *Las palabras inmortales*, cuya traducción española, emprendida por la Editorial Losada, de Buenos Aires, ha sido bautizada con el nombre de “Biblioteca del Pensamiento Vivo”. Heinrich Mann que se ha caracterizado como enemigo del régimen de Hitler, se lamenta de que en Nietzsche exista una justificación del nazismo y de la guerra; con un sentimiento tan expresivo, que hace pensar que no se lo perdona. Vuelve a su pluma la teoría famosa de “la enfermedad de Nietzsche”, de que tanto se han servido los críticos de Nietzsche para considerar como anormal todo lo que éste dice en contra de lo que ellos sienten. De este modo borran en Nietzsche lo que les lastima. En cambio, lo que les agrada lo ponen bajo el signo de la salud. Es una pena que tenga que pensar en ellos cuando se lee el prefacio de Heinrich Mann.

Confieso una pasión sin límites por Nietzsche. Pero no me dejo arrastrar por lo que me aconseja en contra de los que lo leen, para utilizarlo a su favor. Y es posible imaginar lo que me aconseja, si se tiene presente que una admiración por él no puede desconocer que su gloria fue la de no haber dicho él nada a su favor. Esta “victoria sobre sí mismo” es su grandeza. Y este sacrificio es el que lo lleva a la inmortalidad. No es posible ignorar *el sufrimiento de ser inmortal* que lo torturó hasta la locura. Ser inmortal, sin duda implica un ascetismo, una renuncia de lo próximo. Pero hay espíritus ascéticos, dotados naturalmente para sufrirlo. No fue éste el caso de Nietzsche. Su renuncia es el extremo opuesto a su naturaleza. Su “victoria sobre sí mismo” no es una victoria natural. Su enemigo

* *Noticias Gráficas*, diciembre 4 de 1939, p. 12.

era el más fuerte. Y no hay un espectáculo más trágico que el de la tenacidad, la lucidez. La penetración, la astucia y la inteligencia que le permitieron vencer. La admiración por su triunfo tiene que ser tanta como la compasión que lo acompaña al doloroso término de su enfermedad; en la que hay que ver una especie de represalia del “vencido”.

Sacar provecho de Nietzsche en la forma que un interés personal o una pasión sectaria puede recomendar, no sólo me parece indigno; pienso, principalmente, que es infructuoso. Los enemigos de Alemania podrán extraer de sus libros todo lo que encuentren que los justifica, y olvidar el resto. Pero los alemanes, por su parte, no deberán proceder con menos libertad para ignorar lo que les modifica. El resultado es que entre unos y otros se habrán ocultado la totalidad de lo que Nietzsche pensó. Heinrich Mann habla de las contradicciones de Nietzsche, y tampoco parece disentir de quienes parecen alegrarse de que Nietzsche se contradiga, lo que les permite elegir, como más propio de Nietzsche, el argumento que los halaga. Pero las contradicciones de Nietzsche no son ni un descuido ni una debilidad de su pensamiento. Es él, al mismo tiempo, una cosa y otra. Vive en busca de su contrario; pero no para aniquilarlo, sino para medirse con él. Busca la oposición; pero para modelarse a sí mismo. Su amor de la razón es un amor de lo que piensa. Y no por un simple escrúpulo metódico; tampoco por un simple ardid dialéctico. Él sabe bien que un hombre que piensa no es un hombre que razona. La razón para él, no es el hombre; sino lo que triunfa sobre el hombre. Y se contradice, cuando se contradice para superarse. Su soberbia no tiene límites humanos.

Por esto me parece fecundo —sobre todo en este momento— leer lo que dice Nietzsche en contra de los alemanes con una comprensión más generosa de lo que sucede en su ánimo. ¿Cómo es posible desconocer que cuando Nietzsche habla de los alemanes, habla de sí mismo? Nietzsche se sabe, se siente alemán. Y lleva su conocimiento hasta el fondo de su alma. Éste debería ser un motivo para que se tratara con respeto lo que su exploración del alma alemana le permite encontrar. No sólo porque no es decoroso emplear en contra de él lo que un alemán nos deja ver de su propia conciencia sino porque es un error considerar la conciencia alemana como algo diferente de la conciencia propia.

La aportación de Nietzsche a la cultura europea es la sumisión de la conciencia alemana. Pero se hace mal en no ver como necesario el orgullo que la acompaña. Esta sumisión en Nietzsche, no es diferente de su “victoria sobre sí mismo”. Aquí, el alemán que se somete es él mismo el europeo que triunfa. Y hay que ver qué clase de europeo. No ha habido uno mejor; que haya sido más cons-

ciente de su cultura europea, ni que le haya sido más intensamente fiel. Su orgullo era también el de saber que se dirigía a una Europa germanizada. Él, alemán, era el que venía a devolverle sus normas europeas. Y con justicia hay que decir que, sin él, Europa sería hoy más alemana que europea. Todavía después de que murió, Europa siguió germanizándose; nuevas formas de romanticismo, nuevas formas de abandono a la naturaleza la invadieron. Y no es un ocioso sentimentalismo por la cultura occidental, el que se estremece de pensar qué habría sucedido si Nietzsche no tiene la previsión de prepararse un entendimiento con los artistas. Son los artistas los que han oído su voz con claridad y los que, por esto mismo, no han permitido ni que sea sofocada ni que sea torcida. Así y todo, hay todavía quienes la confundan. Y que la confundan quienes como el novelista Heinrich Mann, tienen la obligación de reconocerla, justifica que se diga que Europa todavía no sabe todo lo que debe a este alemán que se venció a sí mismo.

¿No llega Heinrich Mann a lamentar que Nietzsche haya preparado el régimen de violencia del nazismo? La palabra ligereza no es suficiente para calificar este descuido del lector. Porque es una tibia admiración por Nietzsche o, lo que es peor todavía, es un enemigo político de Hitler, una tibia hostilidad contra el régimen nazi lo que permite este alistamiento de Nietzsche en sus filas. “La proximidad de un Sorel ya degrada a Nietzsche”, dice Mann. Será en la misma forma que el distanciamiento de Mann enaltece a Hitler, al brindarle el apoyo de Nietzsche. ¿Cuándo se pronuncia Nietzsche en favor del abandono del alemán a sí mismo? Yo creo que hay que ser alemán para encontrar este texto. ¿Cuándo la violencia que Nietzsche preconiza, puede confundirse con una satisfacción de la naturaleza? Ciertamente recomienda la violencia y la crueldad, y ciertamente la recomienda como alemán; pero ¿cuándo no la recomienda en contra de *uno mismo*? ¿Y cómo es posible confundir su cultura de una raza superior por medio de una superación de la naturaleza, con la doctrina de la superioridad natural de la raza alemana? Este abuso de Nietzsche, por parte de un partidario de Europa, hace recomendable que los partidarios de la Alemania nazi lo utilicen en su defensa, y no solo lo hace explicable. Si hubiera necesidad de que Nietzsche fuera vengado, ninguna venganza le parecería mejor.

Nietzsche y la psicología*

En cuanto el crítico advierte la pasión que mueve un pensamiento de Nietzsche interpreta que el pensamiento ha perdido su significación, puesto que es el sentimiento que lo determina a quien pertenece. Pero, ¿profundiza entonces en las pasiones y los sentimientos del filósofo? Observo que no; pues es general la inclinación a conectar los sentimientos de Nietzsche con la catástrofe a que lo condujo su enfermedad. En sus sentimientos, precisamente, el crítico husmea los caminos de la anormalidad mental. La husmea y la descubre, y en cuanto puede señalarla, señala también la fuente del error. Después, basta la posibilidad de errar que así queda establecida, para sospechar de la razón. ¡Ya se juzgó todo lo que parece extravagante o desmedido! Pero el sentimiento se olvidó o, más bien, después que se le señaló en la causa del error, se trata por ejemplo, la pasión de Nietzsche en contra del cristianismo. ¿Quién no ha dado cuenta de ella por su objeto sentimental, de este modo explicando los errores a que la pasión lo condujo? Pero, ¿quién ha visto después que la pasión no tenga su origen en los errores? Hasta un filósofo con un espíritu tan noble y tan inteligente como el del alemán Max Scheler creyó pertinente limpiar al cristianismo de las manchas con que la pasión de Nietzsche lo empañó. Terminando esto con éxito, ¿puso a salvo el objeto de la pasión de Nietzsche? No; como si le hubiere parecido que el objeto de la pasión de Nietzsche no era otro que equivocarse.

¡Qué empleo de “la psicología” tan opuesto del que Nietzsche hubiera esperado que inspiraran sus obras! ¡Él que se decía “el maestro en psicología”, ser tratado así por la psicología de los críticos! ¿Habrán llegado el tiempo de comprender que son los sentimientos de Nietzsche los que valen? ¿Y de entender que su “relativismo lógico”, si un objeto tenía, era el de que su propio pensamiento fuera juzgado con él? Nietzsche se veía pensar con su pasión, y no se la escamoteaba a la crítica; pues sabía que su pasión era tan justa como su locura. Su obra

* *Noticias Gráficas*, diciembre 11 de 1939, p. 12.

fundamental fue una obra *lírica*, una serie de *cantos*. ¡Extraño problema el que planteó a la filosofía crítica! ¡Un filósofo cantando! Reprochable procedimiento de hacer pasar inconsecuencias filosóficas. Si hemos nosotros de tomar a Nietzsche al pie de la letra, debemos recordar que su pensamiento no era considerado por él sólo como un canto, sino también como un baile. Y si hemos de abandonar otros escrúpulos, debemos observar sin ninguna reserva que su pensamiento era una embriaguez. ¡Una filosofía ebria! He aquí lo que críticos y filósofos no se han atrevido a mirar de frente. ¿Por qué? Quizá porque los llevaría a considerar los sentimientos de Nietzsche, independientemente de los juicios filosóficos en que se encuentran expresados. Y también, en consecuencia, porque tendrían que caer en el relativismo de Nietzsche, como en una trampa, al tener que examinar con seriedad y con respeto sus alucinaciones, como certidumbres propias de la pasión y del delirio.

Nietzsche sabía, “humano, demasiado humano”, que la certidumbre es un fruto de la pasión. Y lo sabía “espíritu perverso”, como una técnica, como un procedimiento del alma. Así pues, *se inspiraba deliberadamente pasiones opuestas*, con la confianza de que no se irían a oponer las certidumbres que le suministrarán. Debíamos preguntarnos si la propia locura en que se consumió su razón no fue también el último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza. Pues este “psicologista” entendía como “psicología” todo lo contrario de la naturaleza del alma; entendía como tal el arte diabólico de hacer rendir al alma del hombre el fruto que no le es natural. Y su “superhombre”, del que tantas inutilidades se han dicho, es lo que esperaba como resultado futuro de la técnica psicológica en que se reconoció como maestro, por ejercerla en él mismo. Me pregunto si la influencia tan considerable de Nietzsche en el mundo ha sido acompañada por el entendimiento pleno de su obra. Casi no me parece admisible que haya todavía algo que descubrir en él. Y, sin embargo, cada vez que caigo en un nuevo estudio de su vida y de su pensamiento, tengo que recordar su previsión de que su gloria le sería muy póstuma. Hay quienes piensan que su gloria ya está agotada. Yo no puedo creer que así sea mientras se publiquen explicaciones que no sólo lo ignoran, sino que también lo oscurecen. Acaso es Nietzsche quien tenga razón, y el tiempo en que su verdadera influencia se haga sentir no haya llegado todavía. Pero debe estar muy próximo. Y hay un barómetro para juzgarlo en la propia sensibilidad del tiempo que poseía Nietzsche de un modo tan agudo. Si sus predicciones políticas y sociales pudieron haber sido vistas con el escepticismo que las profecías, y si su conciencia con los hechos históricos que se han sucedido después de su muerte puede juzgarse como el efecto de una

probabilidad incierta, pienso que no habrá escepticismo que pueda resistir a la capacidad que poseen las previsiones de Nietzsche, no sólo para conocer la probabilidad de los hechos que ya se verificaron, sino para explicar el sentido futuro de muchos otros que se están apenas verificando. En cuanto se tiene conciencia de esta capacidad, adquieren otro valor las estimaciones del tiempo en que Nietzsche se complacía, con un espíritu diabólico que no encontraba uno de sus menores atractivos en horrorizar a sus lectores por el espectáculo de una técnica que se asignaba como fines prácticos los que siempre fueron exclusivos de la divinidad. En efecto, Nietzsche encontraba placer en mostrar que el futuro le era familiar. Y exageraba. No obstante, sus previsiones no sufren por la apariencia artística de profecías que ociosamente les prestaba. Su conocimiento del futuro era realmente un conocimiento, y no una inspiración ajena a sus propios fundamentos. La sensibilidad del tiempo que Nietzsche poseía era la sensibilidad de una evolución. Pero no confundamos la evolución que veía en el tiempo con la entidad metafísica de otros pensadores. La evolución que Nietzsche observaba era también una “psicología”: una psicología en movimiento de la cual se conocía como un elemento interior que no sólo participaba en la acción uniforme del conjunto; se veía obrar sobre ella, Y sentir en el espesor de la resistencia que se le ofrecía, los efectos, acelerados o retardados, de su acción individual sobre el mecanismo.

Y la psicología en movimiento en que se veía dinámicamente incluido era el espíritu europeo: vaga entidad de la que muy pocos europeos han tenido conciencia clara, Y de la que ninguno la tuvo tan extrema como este enfermo solitario. Para Nietzsche el espíritu europeo era más que una realidad moral; era una fatalidad biológica. Lo vio en Napoleón y en Goethe tomar formas individuales. Lo veía sufrir en la mediocridad y la pequeñez de los recintos nacionales en que se encerraban las almas humanas de su tiempo. Pero lo veía principalmente debatirse en guerras futuras, acaso sin contar con la consciente aprobación de los europeos; aunque contando, irremisiblemente, con la oposición tradicional de los alemanes.

Muerte sin fin de José Gorostiza*

Rafael Loera y Chávez, cuyo nombre de editor está asociado con una de las épocas más interesantes de la literatura mexicana, acaba de publicar una poesía de José Gorostiza titulada *Muerte sin fin*. El autor la llama “poesía”, y esta denominación debemos conservar a una obra poética cuyo género es indefinible. Está compuesta de dos partes escritas en verso endecasílabo blanco, mezclando con versos de diferentes cantidades, principalmente heptasílabos. Entre una parte y otra se intercala un comentario en forma de canción en verso menor, y al final de la segunda parte se agrega un segundo comentario en versos octasílabos asonantados. Las dos partes y los dos comentarios tienen el mismo asunto; pero no se podría decir que guardan unidades de acción. Y esto es lo que el autor indica por la separación de las partes y por las formas métricas distintas de los comentarios. Menos se podría decir, por lo mismo, que en la obra hay unidad de género. Es, por lo que toca a su estructura formal, una poesía romántica. Y lo es de la manera más artísticamente deliberada.

El desconcierto a que esta poesía arroja al lector, es un deslumbramiento del alma: tan necesaria y tan inesperada le es al mismo tiempo. ¿Y qué es por excelencia la poesía, sino la satisfacción más gratuita de la necesidad menos arbitraria? Chocan materialmente en la lectura la novedad del alimento y su adecuación a nuestro gusto. De tal modo, que parece que ni el tiempo será ocasión de que el alma se serene y pierda el temor de confundir la realidad poética que José Gorostiza entrega al gozo de los sentidos con una satisfacción que soñamos. Nuestra conciencia posee todo un sistema de defensa para protegerse de la emoción de la novedad; y es un sistema tan sutil, que la fracción infinitesimal de tiempo que le lleva a una imagen luminosa herir la retina e instalarse en la percepción, es más que suficiente para que sufra una especie de digestión imperceptible, pero profunda. Mediante esta digestión, que cuando se hace a la luz de la retórica se

* *Noticias Gráficas*, diciembre 18 de 1939, p. 9.

llama tropo, percibimos la imagen ya con la máscara de un recuerdo, de una deducción o de una especie, esto es, ya con un rostro familiar de la conciencia. La novedad, entonces, tenemos que deducirla al revés, convirtiéndola en el extremo final del acto consciente en cuyo origen apareció. Es como si toda realidad se nos diera de un modo interrogativo, como una sucesión, como un discurso, para no fulminarnos de un golpe con su presencia. Pero el poeta, que se propone la emoción del alma como un fin, utiliza, inversamente, el mismo método para desnudar a las cosas. Parte de la metáfora, y acaba en ese horror que sintió el primer hombre cuando se vio descubierto delante de la mirada del espíritu.

Pero coincide José Gorostiza con una naturaleza de la poesía moderna, su obra nos conmueve de un modo original. ¿Por qué? Pienso que en *Muerte sin fin* se plantea de la manera más aguda que en cualquiera otra producción de los últimos años el drama de la sensibilidad moderna que se manifiesta en fenómenos de apariencia tan técnica como la renovación del estilo alegórico. *Muerte sin fin* es una poesía hondamente dramática. Pero su drama es interior, como en una poesía mística; interior y trascendental. Podríamos definir su asunto como los amores de la forma y de la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia. Su profundidad mística se presta a diferentes personificaciones. La verdad de la representación, sin embargo, no daña a la unidad del sentimiento. Pues el movimiento lírico de la poesía es vivo y amplio. Y no sería posible que lo fuera sin una irreprimida unidad sentimental.

El único criterio para conocer la ingenuidad, o sea el valor poético de un sentimiento, es su unidad con cualquier movimiento del alma. Es poética una alegoría, porque es una imagen permeable a otras representaciones. La imagen la recibe el poeta como una gracia “una noche impensada, al azar y en cualquier escenario irrelevante”. Pero, ¿es tan accidental como su honestidad la representada? El poeta la ve como un accidente que viene a hacer posible la cohesión, la continuidad y, por lo tanto el futuro del sentimiento. Y juzga que a partir de la imagen se efectúa la cristalización del amor, que diría Stendhal; que a partir de ella los cristales minúsculos del alma se entregan al trabajo y al gozo de su crecimiento. Y, en efecto, es a partir de la revelación cuando los actos interiores de la conciencia poética experimentan la sencillez de su complejidad, la exuberancia de su economía, y la unidad de su animación, como enfrente de un espejo que hiciera sentir que el pecado no sólo no deja huellas en el rostro sino que lo hace más brillante y más puro. ¡Qué sensación de libertad, de poder y de irresponsabilidad delirantes! ¿Por un accidente milagroso? Acaso por virtud de un sufr-

miento. Acaso esta gracia sólo “cumple una edad amarga de silencios”, y “la imagen atónita del agua” en que se resume su profundidad es “más resabio de sal o albor de cúmulo, que sola prisa de acosada espuma”. Y no acaso: necesariamente. La unidad del sentimiento es el producto de una angustiosa indagación del alma; y es el índice de su interioridad, de su familiaridad con sus tinieblas. Imaginad a un ciego que recobra su vista en medio de un espacio que durante muchos años ha recorrido con el tacto en todas las direcciones. Su primera visión, que es también “una imagen atónita”, ¿no será percibida sólo como una nueva revelación de lo que su tacto le ha representado? ¿Y no le parecerá la luz tanto más intensa cuanto más se identifique lo que revela a los ojos con las imágenes táctiles que los ojos cultivaron en la oscuridad? Esta acumulación de lo visual y de lo táctil es la gracia para él, y no el descubrimiento de lo que nunca había visto.

La unidad del sentimiento en la poesía de José Gorostiza es, pues, también su interioridad. Esta poesía no se da en la superficie exterior del alma. La fuerza y la pureza de su lenguaje son el cargamento que trae el navegante que pudo volver a la tierra natal a través de los mares más anchos y peligrosos. Antes de que el consumo disponga de los frutos de esta piratería feliz, el espectador los ve extendidos a favor de un orden que le es tan extraño como fascinante. Tal parece que los bienes todavía son objeto del heroico litigio en que fueron arrebatados. Tal parece que todavía está operando sobre ellos la magia clandestina de la creación. Tal parece que el autor todavía encierra la concepción dentro de la matriz interna acorazada por el disimulo, y resiste que su interlocutor esté pensando para sus adentros, cuando lo mira entregado en realidad al trance biológico de la gestación feroz y taimada: “No cabe duda: es un verdadero monstruo”.

La Fontaine*

De los grandes poetas del siglo XVII, el más familiar del gusto popular ha sido La Fontaine. La infancia se ha alimentado con sus fábulas y la educación las ha estimado siempre como un instrumento de la virtud. A pesar de las reservas que moralistas les opusieron, no es posible desconocer que en ellas la moral pretendió encontrar una mayor utilidad que el gusto, y aun el objeto de esas reservas era mantener sobre las fábulas el derecho de la moral a destinarlas a su exclusivo servicio. Y algún error, sin duda, nubló hasta ahora el gusto por La Fontaine, cuando Jean Giraudoux ha tenido que descubrirlo para sus contemporáneos, esto es, para nosotros. No es otra cosa lo que hace en las cinco conferencias que le dedicó y que tituló “Las Cinco Tentaciones de La Fontaine”. Ese descubrimiento, en nuestro tiempo, es una paradoja, sin embargo, enfrente de estas verdaderas tentaciones no creo que haya quien se resista a sentir el encanto de la novedad de una poesía, a la que más de doscientos años de consumo deberían haber desflorado toda virginidad y agotado toda frescura. Giraudoux les restituye a las fábulas de La Fontaine su candidez poética, su brillo natural. Y al descubrirnos en un territorio próximo y conocido, paisajes nunca hollados y casi imprevisibles, no nos niega todavía el placer de una sugestión, entre varias: imaginarnos cuánto no se podrá descubrir en La Fontaine a través de Nietzsche y de Lautréamont. Ya en esta asociación de nombres se esconde un deslumbramiento de la fantasía que ha de acompañar a toda invitación a un placer sacrílego, y que quizá no se querría cambiar por la reposada holgura de una certidumbre crítica. Pero ¿quién se detiene a la orilla de este sutil y al mismo tiempo numeroso canto de sirenas? “Mi misión —decía Nietzsche—, consiste en devolver al hombre a su animalidad”. Por lo que toca a Lautréamont, ¿quién deja de ver en primer término en *Los cantos de Maldoror* las presencias sobrenaturales del animal en el hombre? Ahora bien, el secreto de La Fontaine que Giraudoux nos descubre, es que no

* *Noticias Gráficas*, diciembre 25 de 1939, p. 12.

fue en la naturaleza campestre donde frecuentó, contempló y amó a los animales de las fábulas; fue en la naturaleza civil; sus animales son desde el rey hasta el último cortesano; sus animales son los franceses. No es necesario saber más para que La Fontaine, el naturalista, brille con la misma luz que Nietzsche agradecía a sus “maestros en psicología”, La Rochefoucauld, Vauvenargues y La Bruyère, y quizá con una más aguda.

Las consecuencias de este acercamiento literario, que podría parecer tan natural como indiferente, son, sin embargo, de dimensiones catastróficas. Es un acercamiento que no soportan juicios históricos que nos habría parecido absurdo poner en duda. Pues el verdadero acercamiento se verifica entre los hombres que vio La Fontaine sin asombro, que revestían figuras animales, y estos otros como Lautréamont y Nietzsche, que emplean un orgullo filosófico para quitar la máscara de hombre al animal que reconocen ellos. ¿Hay una semejanza entre Luis XIV y Nietzsche? ¿Hay algo de común entre Lautréamont y madame de Montespan? Si no es posible responder a estas preguntas, conservar la razón en el desconcierto que causan, es la experiencia que debemos a la magia de Giraudoux. Y es una experiencia con sabor.

Pues es como un carnaval de la crítica. Imaginad las caras que pondrán los tradicionalistas franceses del tipo de Henri Massis. Esta jugada les puede corromper en definitiva la tradición y el orden. Pero imaginad también las caras que pondrán los revolucionarios. ¿Tendrán que erigir monumentos a los nobles cuya muerte se dieron en espectáculo en la guillotina? Fue la sangre viva de los nobles un holocausto en aras de la naturaleza, que sólo es igualada por la hecatombe que ahora celebran los revolucionarios con su sangre biográfica, y he aquí que probablemente la naturaleza fue la degollada. Cuando manos, esto es lo que Giraudoux nos pone en camino de descubrir que La Fontaine podría testimoniar.

¡Qué bellos, qué radiantes animales debieron de haber sido, en verdad, los hombres que absorbieron los ojos de este naturalista incomparable! Preguntemos, ¿cómo habrán tenido que ser para que fuera Bossuet el servidor de su piedad, y el adulator de su honra Malherbe; y para que sus pasiones se hayan visto sin perplejidad en el espejo de Corneille y de Racine, y para que sus placeres hayan merecido el consentimiento y la complicidad de La Fontaine? No lo podemos imaginar. La época en que vivieron fue sin disputa la más maravillosa de todas. Mil quinientos años de cristianismo daban a su alma ya el sentimiento de una dicha espiritual colmada y el descubrimiento reciente de la naturaleza les daba todavía una dicha física cándida y sin nubes. Gozaban de toda la plenitud del

espíritu en una naturaleza sensual, fresca y exuberante como ninguna. Y, sin el dolor de la contradicción, podrían otorgar a la dignidad moral más sensible el gozo natural menos vigilado. ¡Claro que podían también tolerar a La Fontaine el agravio, si es que lo reconocían; les daba una figura de animal, es cierto; pero junto con ella, nada menos que el paraíso natural del amor físico! El agravio no podía estar mejor pagado. Como lo prueba el perdón general con que fue recibido. Si vieron a La Fontaine como un moralista, deben haberlo visto como un moralista encantador.

Júzguese por las virtudes a que Giraudoux atribuye el prodigio de las fábulas; la indolencia, la inconstancia, el amor al sueño y la despreocupación. Éstas son las virtudes de La Fontaine. Pero no las consideramos con ironía: son las virtudes de un reino moral superior. Son, desde luego, los órganos espirituales del amor físico. Y son también el clima necesario del paraíso. Aunque este paraíso ya no es completamente cristiano; además de los ángeles, otros seres sobrenaturales transitan por él: los seres mitad hombres y mitad bestias, en cuya contemplación se entretienen las fábulas de La Fontaine.

No completáramos la visión de Giraudoux, sin observar que la de las fábulas es realmente una creación mitológica. Y digo realmente, porque no es una pura creación literaria. Los monstruos mitológicos en cuya confianza edénica, son los que ve que existen en realidad. Son los que adornan la ferocidad artísticamente labrada, con unas sedas suntuosas y con una majestad cuyo sentimiento moral no puede concebirse sino como un fenómeno estrictamente mitológico. Para verlos con claridad y sin deslumbramiento, sólo eran adecuadas “las virtudes” de La Fontaine. No creo que haya en nosotros ninguna resistencia para descibir en ellas el temperamento del error que es la libertad de los sentidos en una razón sin rigores. Pero esto mismo nos permitirá reconocer la verdad con que pensaron los escritores teológicos que veían una flor del error, tanto en la fábula como en la mitología.

Tengámoslo presente: el que cultivó La Fontaine es un jardín de la alucinación. Los hombres que vivieron en sus animales no son los únicos monstruos que habrían de florecer allí.

Salvador Díaz Mirón*

Mi admiración por Salvador Díaz Mirón es el producto de una reserva de muchos años. He tratado, pues, con la mayor atención todo lo que me dijeron en contra las ofuscaciones de su obra, sus desfallecimientos, lo mismo los estéticos que los morales, y las nubes que se señalan en su vida. Tuve oportunidad de conocerlo y de tratarlo poco tiempo antes de que muriera; pero mi admiración ya experimentaba sus cadenas, y no lo intenté; aunque también podría señalar en mi irresolución a la timidez que siempre he padecido. Pero en este caso mi timidez social era también la misma que en la soledad ha mantenido despierta a mi confianza enfrente de una poesía que nunca explicó su rara capacidad para contener, al lado de descuidos y debilidades que se tienen que juzgar lamentables, las más vivas y deslumbradoras centellas del espíritu. *Lascas* es el título de un libro de versos adecuado como ningún otro que conozca. En efecto, sus aciertos son intermitentes y relampagueantes como las chispas de piedras que no cesan de retornar a su sombra mineral, fría e incombustible. Cuando se encendían, lo que alumbraban en mí era una aflicción porque su luz no fuera constante, y la resistencia que esta aflicción oponía a una admiración que sufría de que la contuvieran. El ensayo que don Genaro Fernández MacGregor dedicó a Díaz Mirón, y en que lo trata como un caso que pertenece a la patología, me causó una gran turbación cuyos motivos me preocupé en averiguar. Eran los mismos que me mueven hoy a escribir; encuentro que mi admiración permanece y aun que se acrecienta. Y sospecho ahora que las humillaciones que le impuse le dan un ánimo vengativo, y no me asombraría de que se expresara con rencor.

Hasta quien no tiene noticias de la vida de Díaz Mirón, encuentra razones para ver su obra con muy poca simpatía. Choca, desde un principio, la originalidad de su estilo como un rebuscamiento, como una arbitrariedad. Su escasez, por otra parte —pues Díaz Mirón es prácticamente poeta de un solo y delgado

* *Noticias Gráficas*, enero 10., p. 28; enero 8, p. 12; y enero 15 de 1940, p. 12.

libro— hace que parezca petulante la insistencia con que se da por asunto o por moral la formulación de un “criterio artístico”, que en el prólogo del libro se declara “definitivo”. A partir de esta declaración, que la hace en 1901, Díaz Mirón enmudeció todavía más definitivamente, como abandonando un instrumento que sólo se hubiera propuesto poseer, y no utilizar. Así, su actividad poética no parece expresar sino una imaginación de cómo debería ser una oportunidad que se conserva futura para siempre; y ya es una ociosidad en teoría, ya es una imagen del silencio en que se encerró y que probablemente no fue interrumpido por ninguna creación definitiva más. Pues se habla de la existencia de originales inéditos; pero, aparte de que hace falta que se explique la indolencia que ha sido causa de su ocultación, todo parece indicar que, en caso de que existan realmente, o bien pertenecen a la época de *Lascas*, en donde el autor aseguraba que no publicaba sino una pequeña parte de su obra legítima, o bien, siendo posteriores no dejan de pertenecer al espíritu preceptivo de que *Lascas* parece el simple vehículo creciente y ampuloso, y entonces fueron sentidos por el mismo Díaz Mirón como una especie de redundancia. No se explica de otro modo la abstinencia, ya que hasta el fin de su vida no dejó de dar rienda suelta en sus conversaciones a su gusto por la ostentación de su talento.

La indiferencia con que parecen elegidos y tratados los asuntos de los poemas de *Lascas* resulta también ofensiva para el lector, sobre todo cuando la ve formulada en el principio estético más consciente del poeta. Pues que la naturaleza del asunto sea indiferente para la belleza es un principio, en efecto, que no tarda en encontrarse con la moralidad de nuestros sentidos, la cual no concibe que el gusto pueda ser un fin suficiente del sentimiento. Una indiferencia así nos parece desprovista de alma o producto de una aberración sentimental. Y aun desde un punto de vista meramente estético, la obra de conexión necesaria entre drama y la materia de la poesía se nos indica como un defecto orgánico de la imaginación. Una forma pura nos parece una forma hueca. Y lo vemos comprobado en los poemas en que el elemento anecdótico deja de ser la imagen que conduce y contiene el sentido poético, para desnudarse como un accesorio desocupado y vacío. Y, al comprobarlo, nos damos satisfacción en contra de la orgullosa estética que vemos de este modo humillada, esto es, experimentando que el resplandor de la belleza no es un puro provecho o una pura recreación del arte, sino que, en tanto que es la necesidad de su objeto, es una contingencia de su poder.

Esta misma indiferencia cruel con que, a través de los asuntos y los sentimientos más lejanos y más extraños entre sí, busca Díaz Mirón la adquisición de

un gozo estético nada más, egoísta, como él lo llama, nos lleva al disgusto de su biografía, a la consideración de los accidentes y de su vida (las muertes de que fue autor) que dan a don Genaro Fernández MacGregor el fundamento patológico para definirlo como un ser antisocial. En efecto, la semejanza es buena para ilustrar la discutida unidad de temperamento que puede ocurrir entre la vida y la obra de un escritor. Las satisfacciones que en la vida otorgó Díaz Mirón a su “honor”, no parecen obedecer a una “estética” diferente de la que normó a las satisfacciones que le dio a su gusto en su poesía. La insensibilidad, o si lo decimos con la resolución que hace falta, el desprecio que tuvo para lo que su satisfacción sacrificaba, tanto en un caso como en otro lo llevaron a juzgar de la misma manera que *el sujeto* carece por sí mismo de importancia; así pues, no vaciló en victimarlo en la realidad como en la imaginación tantas veces como su satisfacción fue tan rigurosa como implacable. Y, al obrar esta comparación en un sentido inverso, la vida proyecta sobre la obra, para que la repugnancia del lector crezca, el “vasto y fiero abismo” que el poeta recomienda que busquemos en “la oquedad” de la forma, en el “lirismo” (y es él quien pone en esta última palabra las comillas) mediante un sondeo, que ya verifica espontáneamente la transparencia del agua, pues todo el mundo lo ve, aunque no lo quisiera mirar.

Dejando para más adelante una discusión de la moral de Díaz Mirón, es pertinente que observemos aquí que, cuando un alienista define las características de un temperamento antisocial, la sociedad que toma como referencia es un ser exento de anormalidad en virtud de la misma definición. No sé si ya habrá en este procedimiento médico una petición de principio originariamente. Pero, cuando de este modo se identifica a la sociedad con la ley, lo que veo con evidencia es que en la deducción de las consecuencias se confunde la salud de la sociedad con la salud del individuo como si fueran una y la misma cosa. Me imagino el asesinato que yo podría cometer, y no me asombro de que la ley lo castigara sin conmiseración; pero me asombro desde ahora ante la posibilidad de que fuera considerado como un acto antisocial con el criterio de la psiquiatría. La sociedad no me parece de ninguna manera un absoluto patológico. Por el contrario, me parece un organismo cuyo estado de salud nadie lo sabe definir. Pero, en fin, como una convención práctica, si la sociedad piensa que sufre a consecuencia de mi crimen, me parece natural que me imponga un castigo. Todos los organismos, lo mismo los sanos que los enfermos reaccionan con hostilidad en contra de lo que les causa un sufrimiento físico o moral. Pero el sufrimiento que la sociedad experimenta no es el mío. A lo mejor, mi crimen tiene en mí las consecuencias fisiológicas más saludables. Enfrente de ellas, no creo que podría

admitir que mi crimen fuera mi enfermedad en vez de mi salud, sólo porque se demostrara que era un sufrimiento social.

La estética de Díaz Mirón no es ciertamente, una anormalidad del gusto. Si, a la vista de sus víctimas sentimentales, el crimen estético que comete se presenta como un atentado que sufre la sociedad interior del alma, la salud de la belleza se beneficia con él. Ésta es también una evidencia cuyo brillo, a lo largo de las vicisitudes que una admiración por Díaz Mirón puede experimentar no llega a padecer. He seguido la vida de esta evidencia como un drama, y no lo veo diferente del drama a que debe la poesía de Díaz Mirón su carácter y su inmortalidad. Las peripecias de mi admiración son idénticas a las peripecias de su gusto, que es el único apetito y el único instinto de su genio, desde que se afirma “definitivamente” en él. Ahora bien, conocer las peripecias de este gusto es más que participar en los entretenimientos de un “lirismo”, en las ociosidades de una pura forma: es conocerlo como un verdadero sufrimiento. Los desfallecimientos de la poesía de Díaz Mirón adquieren otro color en cuanto se miran con los ojos que entraron en la intimidad de una estética que parece una insensibilidad, sólo por lo gratuita que es su tortura. La distancia entre la banalidad de sus asuntos y la rareza de la gloria que de ellos extrae, se puebla de angustias que no podrían caber sino en una gran serenidad, que debe estar muy lejos de ser una insensibilidad, una ausencia de sentimientos y que significa el silencio que guardó Díaz Mirón durante los numerosos y largos años que sucedieron a la publicación de *Lascas*. No se acaba de entender por qué se proponen en este libro tan extraño unos problemas líricos tan insolubles, unas contradicciones estéticas tan irreductibles y tan poco familiares a la cultura poética, tan bárbaras, en fin, y tan intrascendentales. Pero es el hecho de que se las haya propuesto y de que las haya resistido el que es causa de que una admiración por él pueda a su vez resistir las más obstinadas reservas y las más rebeldes inconformidades que puede encontrar la admiración por una poesía.

El lector de Salvador Díaz Mirón, digo, de *Lascas*, tiene que considerar con extrañeza la diferencia tan honda que existe entre las formas y los asuntos de los poemas que entran en el libro, sobre todo después de que se entera de que Díaz Mirón practicaba una teoría de la composición poética, de acuerdo con la cual, ni el metro, ni el desarrollo, ni el lenguaje, ni el tono de un poema deben elegirse al azar, sino ceñirse a la necesidad del asunto. Este principio explica que el lector se desconcierte; pero no es suficiente para hacerlo salir de su incertidumbre. “Forma es fondo”, dice bien el poeta desde la primera advertencia, y lo que con ello significa es que para cada asunto debe haber una forma a la medi-

da, que no puede ser arbitraria. Ahora bien, la impresión que recibe el lector es que tanto las formas como los asuntos de *Lascas* se deben a una arbitrariedad. La necesidad que debe ligar a la forma con el fondo se conserva en la sombra, si no sucede que el asunto la expresa tan directamente, que es la forma lo que parece esquivar por superflua.

En la poesía clásica, la correspondencia entre la forma y el fondo es una ley genérica, que no pasa de ser una convención literaria. Hay una forma elegíaca como hay una forma idílica, y no son los asuntos quienes las distinguen, sino los sentimientos. La forma es el género, con lo que muy bien se indica que no se concibe que cada asunto pueda tener una forma individual, o que para cada asunto la poesía pueda disponer de un sentimiento particular. La forma como individualidad es una concepción de la poesía romántica, si bien se precisó con más claridad en el movimiento “formalista” que se derivó del romanticismo y que se conoció con el nombre anecdótico de movimiento “parnasiano”. Aquí, la forma dejó de ser un género para convertirse en una particularidad del sentimiento. Cada paisaje, cada crepúsculo, cada historia se dio a buscar su lenguaje individual, como si fueran a hablarse a sí mismos. Los poetas se entregaron a la misteriosa ociosidad de fabricar poesías blancas y amarillas; de imprimir a las palabras el temperamento del desierto o el estado de alma de unos elefantes, como algo directamente sensible, y de hacer, a la voluntad del asunto, místicamente manifestada, un soneto escultórico, una oda colorida o una elegía musical. El ideal parecía ser que los asuntos poetizaran por sí mismos sin intervención de los poetas, sin el intermedio de las formas. Pues ese “formalismo” era en realidad un imperio absoluto del asunto, de la materia, y, en consecuencia, una materialización de la poesía.

Las huellas del “Parnaso” en la poesía de Díaz Mirón son demasiado visibles para que deban despreciarse como explicación. Si la mirada guarda sólo los contornos externos de los poemas de *Lascas* reconoce sin esfuerzo imágenes de Théophile Gautier, de Leconte de L’Isle y de Baudelaire, en lo que éste puede tener de “parnasiano”. Pero la rebeldía de Díaz Mirón en contra del romanticismo, que se verificó a partir de 1892, fecha que señala como origen de su criterio artístico definitivo, alcanza a los “parnasianos” también, por más que no sea muy claro cómo. La ruptura no fue escrupulosa en apariencias, pero fue profunda y radical en el cuerpo del sentimiento. Y esto fue causa de una contradicción estética que tuvo las más extrañas y maravillosas consecuencias. “Que la veste resulte ceñida —al rigor de la estrecha medida—, aunque muestre, por gala o decoro, opulencias de raso y de oro”. Esta declaración, que dirige a un

editor imaginario del libro, sólo parece robustecer a la fe estética que orgullosamente formula más adelante: “A la verdad ajusto —al calculado gusto—”, y que habría sido del gusto como se esfuerza en ser del estilo de Gautier. Pero si el lector se confía en estas declaraciones, estará muy lejos de prevenirse contra la incertidumbre que lo espera. El poeta no se embaraza para confesar en el mismo sitio y simultáneamente un credo opuesto, el cual tiene como objeto específico de la poesía a nada menos que esa “gala o decoro” que, desde el otro punto de vista, no se sospecha que sea en verdad para Díaz Mirón la substancia misma, y no un feliz y agradable accidente del arte. ¿El otro culto se siente por esto combatido? No: las dos inclinaciones convienen sin ponerse de acuerdo, en una simbiosis inexplicable, que a veces no se libra uno de juzgar como un verdadero parasitismo.

¿Sin sentirla? Más bien, sin resguardarse contra ella. Llega a ser angustioso el espectáculo de la ingenuidad con que se crea. Pero tal parece que el genio de Díaz Mirón necesitaba extenuarse constantemente en una asfixia como la que esta contradicción le tenía que deparar. De pronto, no sabría mencionar con exactitud otra poesía, fecunda en frutos líricos tan extraordinarios, que haya sido cultivada en el fuego y en el frío de la misma inclemencia, y que haya resistido esta angustia de nutrir a los apetitos más impacientes y voraces con los alimentos más inadecuados, secos y vacíos. Si hay un heroísmo del arte, el de Díaz Mirón debe ser uno de los ejemplos más admirables. “El vasto y fiero abismo” que señala en el fondo de su poesía no es el puro alarde de un sufrimiento imaginario, fingido; puede ser, sí, y por esto el lector no vuelve de su asombro, un sufrimiento gratuito, innecesario, que no se explica cómo se mostraba Díaz Mirón con la figura de la necesidad.

Pues casi resulta cruel observar que la honda distancia que se abre entre la forma y el asunto de sus composiciones hace posible, hasta para un gusto superficial y poco riguroso, desembarazarlas fácilmente de la superflua necesidad del asunto, que ahoga a la forma y la desespera. Verdadera o ficticia, hay una anécdota en cada poema de *Lasca*s. Cuando el asunto no la exige, cuando el asunto, por decirlo así, es la forma misma, el poeta la inventa, y no como recurso lírico, favorable para la imaginación, pues se prohíbe la alegoría como si fuera una indecencia estética; sino como un lastre, como una traba imprescindible. Si la anécdota llega a ser necesaria para la forma, esto es, para el sentimiento poético, se convierte en parte de la forma, se transforma en un instrumento de la poesía. De este perdonable pecado se guarda Díaz Mirón. La anécdota, para él, es una diosa respetable por sí misma, y a la que hay que adorar; ella es la verdad a la que

el gusto, no tan calculado como lo pretende, debe ajustarse. Sin embargo, Díaz Mirón sabe perfectamente que esta pleitesía reigiosa no es agradecida por la belleza. Y de aquí la angustia, la distancia entre los dos sentimientos; de aquí la falta de conexión entre la forma y el fondo, a pesar de la necesidad supuesta; de aquí la perplejidad. Y ésta si explica la variedad y la profusión de los asuntos y las formas en el libro, que no es sino el efecto de la indecisión del sentimiento mismo, es decir, el efecto de una falta de la fe que se da como profesión invariable y fiel. Su única, su verdadera fe es la otra, la que considera como un lujo del alma, y que duda mucho para reconocer al fin como una fatalidad.

Después de *Lascas*, y como mirando retrospectivamente sobre la vanidad del “llanto y sudor” vertidos, se da a sí mismo en contemplación, o en penitencia la fuerza de la belleza irresistible, y lo débil, lo sensible que fue a un encanto tan intrascendente como caprichoso. Y si parece una insensible y didáctica preceptiva la que emplea para considerarlo, para mí es el espectáculo de una tortura cuyo desgarramiento interior lo veo con naturalidad en el alma sutil de un héroe trágico:

*Al chorro del estanque abrí la llave,
pero a la pena y al furor no pude
ceñir palabra consecuyente y grave.
Pretendo que la forma ceda y mude,
y ella en mi propio gusto se precave
y en el encanto y en el brillo acude.*

Las obras de Salvador Díaz Mirón anteriores a *Lascas*, de inspiración romántica pura, y condenadas por su criterio artístico “definitivo”, se ostentan con un verbo fácil y grandilocuente, cuya ductilidad aprovecha una pasión impetuosa y sin continencia. Y que esta manera le era natural, lo comprueban quienes estuvieron presentes en estas conversaciones que pasaron a la historia anecdótica de la literatura mexicana y en que Díaz Mirón abusaba de sus interlocutores haciendo gala sin fin de una palabra fluida, excesiva y arrebatada, que se aplicaba más a contemplarse a sí misma que a servir a sus indiferentes objetos y que, según parece, ni en las postrimerías de su vida perdió ninguna ocasión de destacarse a favor del más peregrino motivo. Y a la misma manera debió Díaz Mirón su gloria popular, a la que nunca dejó de alentar con más de una ternura, aun después de haberse acogido al “desdén de la pista plebeya”, ya que en “Duelo”, composición de *Lascas* que data de 1895, a propósito de las muestras de condolencia que

recibió a la muerte de su padre, pone en boca de su agradecimiento, estas palabras: “Al pueblo el bardo es gracia y no carcoma”, en que no parece mirar con desprecio el efecto popular de su poesía. Su regreso a la pista de la política, también un tributo a la pasión de la elocuencia pública posterior al arrepentimiento de que *Lascas* da fe, nos ofrece un nuevo testimonio de la fuerza de sus verdaderas inclinaciones naturales. Así, pues, nos tiene que asombrar su criterio artístico “definitivo”, que adopta en 1892 y al que guarda fidelidad sólo en el interior de una soledad intranquila y atormentada por los sacrificios que le exige y por la tortura a que lo somete.

En apariencia, *Lascas* se distingue de la poesía anterior de Díaz Mirón por el culto de una cierta perfección literaria. El gusto por las descripciones, las rupturas del discurso, el rebuscamiento del lenguaje, parecen no tener otro objeto que la propiedad y la pureza de la forma ni otro origen que la satisfacción de un gusto “clásico”, recomendado por el ejemplo formalista de los “parnasianos”. Y así sería, si tuviera una satisfacción como consecuencia. En ella veríamos el fin del esfuerzo. El premio del castigo, el fruto del sacrificio y de la pena. Pero no sería posible que nos mantuviéramos con esta opinión. La aguda conciencia del poeta no nos permitiría siquiera dudar en torno de ella. El sacrificio y la pena son estériles. “*Siempre aguijo el ingenio en la lírica, y él en vano al misterio se asoma*”, nos dice en un raro soneto titulado “Gris de Perla”. “*Y si el Gusto en sus ricas finezas pide un nuevo poder al idioma, / aseméjense al ángel rebelde que concita en el reino del mal*”. Nos dice también allí mismo, para no dejar ninguna obscuridad. El sacrificio y la pena son estériles y son, además, amargos. Son la desesperación de una impotencia, el rencor de un Luzbel. Son la obra de un sentimiento satánico, que carece tanto de reposo como de felicidad. Esta concepción de la forma como una tortura interior del lenguaje está tan lejos del espíritu clásico como de la manera “parnasiana”. El rigor de uno tiene por finalidad la imitación de un modelo, la objetividad del arte. El preciosismo de la otra se propone un cultivo estético del asunto. Convencional aquél y natural ésta, ambos procuran un acuerdo entre la forma y el fondo que no permite que se suscite una desesperación *interior*.

El desacuerdo entre forma y fondo, que Díaz Mirón concibe como una tortura desafortunada y necesaria es producto de un sentimiento original e ingenuo, que no recibe ninguna tradición, aunque hubiera podido encontrarlo en Baudelaire. Que Díaz Mirón conoció la poesía de Baudelaire, es indudable. Que recibió de ella una influencia real, no sólo es discutible, sino inaceptable. No hay en *Lascas* ningún indicio de una influencia superficial. Tiene, como *Las flores del*

mal una “giganta”, y admite que la poesía es capaz de habitar en el mal como en la podredumbre. Pero no toma de ellas ni el lenguaje, ni el tono, ni el temperamento fúnebre que deben a su clima brumoso y “decadente”. ¿Y es posible que haya existido una influencia profunda sin una influencia superficial? Lo he reflexionado en más de una ocasión. Y pienso que Díaz Mirón pudo tomar algo de Baudelaire, en efecto, sin haberlo distinguido de otro poeta “parnasiano”. Pero no existe fundamento ninguno para concluir que Díaz Mirón haya encontrado en Baudelaire la fuente directa de su inspiración “definitiva”, y ni siquiera una sombra propicia donde guarecerla. La semejanza, sin embargo, se verifica y se verifica en lo profundo, en lo substancial. Y si tenemos que considerarla como un accidente, nos lleva, como en recompensa, a contemplar un curioso fenómeno de generación espontánea en las letras. Pero lo que podemos llamar “el fenómeno Baudelaire”, se da en Díaz Mirón de una manera clara y significativa. Y es extraordinario que se dé aisladamente, de un modo espontáneo, en otro mundo literario, casi ausente de tradición y de escuela. La tendencia estética de *Las flores del mal* ha sido explicada satisfactoriamente por la influencia de Edgar Allan Poe y por la controversia literaria de Baudelaire con la gloria de los románticos; en una y otra tuvo, cuando menos, estímulos suficientes. En Díaz Mirón no se hizo sentir ninguna presión de esta clase. Su reacción en contra del romanticismo carece de intención literaria. Ni la propone como una ley ni la siente como una generalidad, como lo prueba la diversidad de la inspiración en que se reconoce. La presta, con la mayor ingenuidad, como una pura experiencia sensible, como algo que le hubiera fatalmente acontecido, sin que hubiera sido un objeto de su voluntad. Sencillamente nota que la belleza le huye de la intención de la expresión, del sentimiento, y que es en los desvíos, en las vueltas de la expresión donde la encuentra como una gracia. De igual manera la ve encender un brillo en las lágrimas de su sufrimiento que le es indiferente y extraño, “*un iris en cada gota*”, por poner, “*fértil en pompa espuria, a mal de infierno burla de gloria*”. Lo nota, lo constata y lo registra en la historia de su alma como un acontecimiento y no como una voluntad, con la humildad y la exactitud de quien ha sido víctima de una fatalidad irresistible.

Lascas parece también la obra de un espíritu pagano, extraño a los conflictos interiores del alma cristiana, sólo obediente a los impulsos de la sensualidad. Su lucha con la forma no parece dejar lugar a un drama más trascendente y desolador. Pero este drama existe, como en Baudelaire. La sensibilidad de *Lascas* carece de impulsos; está desarmada y resignada a no recibir sino un gozo fortuito, que no se deja aprehender por un movimiento directo y que se da de un modo

inoportuno, en medio de la pasión que no le persigue. Para no perderlo, la sensualidad se mantiene despierta a través de las vicisitudes del alma, y el arte deja de ser un verbo para convertirse en un oído aislado, desprendido, que penetra en los abismos de las hendeduras del lenguaje y con más avidez por el silencio que por la voz. Y este oído es una angustia idéntica a la que vive en la poesía de Baudelaire. Una angustia que siente la belleza como un poder extraño y misterioso, que desde las sombras del espíritu lanza los rayos que deslumbran a un alma que sufre por no poder reproducirlos. Y la poesía dictada por ellos es una expectación, una espera, un sumergirse en la oscuridad que rodea a los contornos de las cosas y en el silencio que envuelve como un halo a las palabras. Es crear una libertad de los sentidos, en medio de la asfixia y el sufrimiento. Y conservar el apetito al acecho, en una vigilia aguda y sin descanso, para hacerlo saltar sobre su presa sobrenatural y maravillosa, en el raro e inigualado instante en que el desorden del alma la pone a descubierto.

Montaigne y Gide*

Uno de los volúmenes de la colección *Las páginas inmortales* (Editions Correa, París), está dedicado a Montaigne. La selección y el prólogo son de André Gide. El libro está ilustrado con el retrato de Montaigne, fotografiado al fondo del perfil de André Gide. No hay probablemente, una intención especial en esta imagen comparativa de las dos fisonomías; pues los demás volúmenes de la colección se abren con una ilustración semejante: el retrato del prologuista montado sobre el del autor. Pero el parecido de Gide con Montaigne, que se pone de manifiesto, no se puede ver con indiferencia. Desde luego, nos recuerda que no es indiferente que sea Gide el prologuista y el selector de Montaigne. Entre uno y otro ya se han establecido frecuentemente paralelos irrefutables. Pero todavía es más irrefutable la inclinación que ha sentido siempre Gide por el autor de los *Ensayos*. Pues, aunque alguien lo ha llamado “espíritu sin inclinación”, para explicar su despegue de toda convicción, a su inclinación por Montaigne no se le podría descubrir ningún artificio; es una inclinación natural y sin arrepentimiento, por la que Gide se ha dejado llevar con constancia y con fidelidad. Y es que, en efecto, hay más de un parecido entre los dos, que no se queda en la superficie del rostro. Ir hacia Montaigne es, para Gide, ir hacia él mismo, esto es, hacia una inconstancia, un ocio, una ondulación del alma que no lo sujeta, sino que lo hace más libre de seguir siendo como es, y de no perder su curiosidad y su placer por experimentarlo.

“El yo es odioso”, escribía Pascal a propósito de Montaigne, como una réplica al naturalismo de los *Ensayos*. En efecto:

* *Noticias Gráficas*, enero 22 de 1940, p. 12.

Este ensayo y el siguiente han sido invertidos en su colocación, pues así lo requieren las fechas de publicación con que aparecen en la primera edición de *Poemas y ensayos*. No pudimos cotejar esas fechas, pues no localizamos la revista *Noticias Gráficas* en las hemerotecas de la ciudad.

Parece —dice Gide— que enfrente de la atroz pregunta de Pilatos, cuyo eco resuena a través de las edades: “¿Qué es la verdad?”, Montaigne toma para sí, aunque muy humanamente, de una manera por completo profana y con un muy diferente sentido, la respuesta divina de Cristo: “Yo soy la verdad”. Es decir, que estima no poder conocer verdaderamente nada, sino él mismo. Y esto es lo que lleva a hablar tanto de él.

Pero cuando Gide replica, a su vez, de esta manera, para defender a Montaigne, incurre en un pecado que escritores católicos le han señalado en más de una ocasión, y no va al fondo de la objeción de Pascal, como si en cierto modo la respetara. En esta ocasión como ha hecho otras veces, esos escritores católicos acusarían a Gide, no sin justificación, de mala fe, al leer el párrafo anterior. Le dirían:

Ved vuestro procedimiento habitual, señor Gide: en el mismo instante en que calificáis de humana, de profana y casi de pecaminosa la actitud espiritual de Montaigne, le señaláis, no obstante, una semejanza con la actitud divina de Jesucristo y vos mismo la llamáis *divina*, lo que aquí no puede ser sino por ironía, sugiriendo que en realidad en virtud de la semejanza, la actitud de Cristo es tan humana como la de Montaigne, o por malicia, insinuando que la de Montaigne es tan divina como la de Cristo. Cuando dice: “Yo soy la verdad”, es Dios quien habla. Y cuando lo dice Montaigne, ni siquiera hace falta subrayar el *yo* para distinguir que el que habla es un hombre mortal. Y esta diferencia no desaparece porque ambos sean la verdad. La verdad de Cristo sigue siendo divina, como la de Montaigne sigue siendo humana, y por esto mismo mereciendo la objeción de Pascal, quien no consideraba odioso al *yo* porque puede no ser la verdad sino porque no puede ser la verdad *divina*. Y hablarían con razón. La semejanza entre la respuesta de Cristo y la respuesta de Montaigne no salva a ésta de ser odiosa para el cristiano; sino que, por el contrario, lo que se la hace odiosa es precisamente que se dé por una semejanza y que permita al *yo* humano sentirse el igual a Dios.

No obra Gide de la misma manera cuando explica que la fe cristiana exhibida por Montaigne en los *Ensayos* era un forzado disimulo. Aquí se interesa por no dejar ninguna hendedura a la ilusión de que el naturalismo de Montaigne quepa ortodoxamente dentro del cristianismo.

Cada vez —dice Gide— que Montaigne habla del cristianismo, es con la impertinencia más extraña (y se diría casi siempre: la más maliciosa). Se ocupa a menudo en la religión; jamás en Cristo. Ni una sola vez se refiere a sus palabras, y es para dudar que haya llegado a leer el Evangelio o mejor para no dudar que lo haya leído bien.

En cuanto a la reverencia que muestra por el catolicismo, entra en ella seguramente mucha “prudencia”. Y esto si está a punto de hacernos entender la legitimidad del sentimiento de Pascal, lo cual, debemos notarlo nosotros, no nos obscurece a Montaigne, sino todo lo contrario. Hay en Gide una tal pasión por Montaigne (a causa de verse él mismo en él), que no tolera la oposición cristiana. La legitimidad de la oposición, sin embargo, al atribuir a Montaigne lo que el cristianismo condena esencialmente pienso que lo pone en posesión plena de lo que pertenece, y que el cristianismo hace bien en condenar. Gide siente esa oposición como una contradicción, y tal parece que se propusiera suavizarla. Muchos espíritus cristianos lo hicieron antes, con la intención interior opuesta, a saber: proteger al cristianismo de la oposición de Montaigne. Incurrieron en la misma vacilación que Gide al proteger a Montaigne de la oposición del cristianismo.

Cuando Montaigne se sumerge en el espesor y la oscuridad del *yo*, no se propone únicamente “la verdad”. Para Pascal, como para cualquier cristiano fiel, el *yo* como verdad, como conocimiento, no puede ser odioso. Es odioso como sensualidad. Y el *yo* de Montaigne es un objeto de la sensualidad y no de la razón. La verdad que es el *yo* de Montaigne es una verdad sensible y, además, agradable. Es una verdad que no impone a Montaigne un sufrimiento sino le otorga un placer, como el propio Gide lo hace notar. Su contemplación, su investigación de sí mismo es una complacencia en sí mismo, una voluptuosidad. Lo que contempla y lo que investiga es su placer, y es otro placer el que persigue y obtiene al contemplarlo e investigarlo. Y ni uno ni otro son placeres cristianos. Y si han sido acogidos o perdonados dentro del cristianismo es en virtud de “la tolerancia o relajamiento” de la Iglesia del Renacimiento, que Gide maliciosamente se complace en señalar como un descuido y una debilidad cuando bien pudieron ser una necesidad y una prudencia de la religión.

Cuando Montaigne escribió, el naturalismo ya había cundido por los países cristianos, desde que tuvo la forma de una piedad en San Francisco de Asís; ya era un fruto abundante, de que gozaban tanto las artes y la ciencia como las costumbres y el amor. Ya “la tolerancia y el relajamiento eclesiástico” constituían

un clima general de la vida europea, a la que ya se habían filtrado los venenos sensuales del oriente y en la que había “renacido” la edad de oro de la antigüedad. Lo que Montaigne le da por añadidura, es el naturalismo del *yo*, que es un gozarse en el *yo* natural. Montaigne se goza en su cuerpo, en su salud, en su buen humor y en su sensualidad. Y no lo hace por doctrina. Ni lo hace como fruto de una pura deliberación intelectual, que decide romper con las trabas espirituales de la religión. Ni lo hace por contagio del *espíritu* naturalista que ya lo rodeaba. Lo hace porque tiene un cuerpo perfecto, una salud a toda prueba, un buen humor, que es la felicidad del cuerpo, sin quebrantos y una sensualidad sin fatiga y sin hastío. Goza en contemplarse a sí mismo, porque no encuentra ningún motivo de repugnancia de sí mismo. Y no decide buscar en él mismo un placer, sino que lo encuentra ya hecho, dándosele como una gracia de la naturaleza. Esto es lo que André Gide no se atrevió a mirar con toda claridad.

Se pinta —dice Gide— para desenmascararse. Y como la máscara pertenece más bien al país y a la época que al hombre mismo, es la máscara principalmente por lo que las gentes difieren, de tal modo que en ser verdaderamente desenmascarado podremos reconocer fácilmente a nuestro *semejante*.

Un puritanismo es el que lleva a Gide a escribir esta falsedad, que, además se vuelve injustamente en su contra. Ni la pasión que movió a Montaigne fue desenmascarar a la verdad, ni al hacerlo descubrió a su *semejante*. Descubrió a Montaigne. Y si hay afortunados, como el propio Gide, que sean precisamente ese *semejante*, esto es, que posean la belleza corporal, la salud y las otras dichas físicas y espirituales de Montaigne, no dudo que no irán al *yo* de Montaigne a conocer *la verdad del yo*. Irán sólo a corroborarla en él.

*Español de éxodo y del llanto de León Felipe**

El libro de León Felipe, titulado *Español del éxodo y del llanto*, y editado por “La Casa de España, México”, contiene una poesía dictada por la pasión de quien vivió por dentro la guerra española y sufre el exilio que fue impuesto a sus víctimas por la suerte. Todos los tonos de la pasión respiran allí: el odio del enemigo, el desconsuelo del vencido, la irrisión del destino, la desesperación del sufrimiento, y el alivio del llanto, que es la hendedura por donde siempre se cuele la esperanza. Pero es el libro de una sola pasión —una pasión moral, una pasión por la justicia—, tan sincera y tan individual que no es posible confundirla con la pasión colectiva de un hombre de partido. León Felipe, como muchos otros escritores españoles, acudió a la guerra desde sus orígenes “para ponerse al lado de la justicia y de la causa del hombre” (significan los editores, que son estas palabras, la causa del gobierno, que presidió don Manuel Azaña), y quien lo conoce no podría esperar, y menos después de la derrota, que en su lenguaje apareciera ni la sospecha de la infidelidad. Expresa, por ejemplo, su odio al general Franco, su rencor al señor Neville Chamberlain y sus desprecios al clero español y al Papa, sin ambages. Pero los que expresa no son los de un secuaz que cumple con una consigna. Son los del adicto que funda su actitud en un sentimiento interior e individual y, quijotesca, sin el escrúpulo de que sean los de la doctrina oficial de la guerra. La unidad política es una entidad práctica que bien puede dispensarse de razones interiores y sinceras; pues no cuenta con la conciencia, ya que le basta con la acción objetiva de los hombres. Éstos pueden acudir a servirla por los motivos personales que quieran: por amor al desorden de la guerra, por deseo de morir, por la inclinación de matar, por la ilusión de la justicia, por un ánimo revolucionario, por ocultar un pasado bochornoso, por abrirse un porvenir agradable, por la abnegación y sacrificio, por lucro o por honores; si le sirven, eso le basta. Es cierto que la acción política se ha dirigido

* *Noticias Gráficas*, enero 29 de 1940, p. 12.

también siempre a las conciencias, en busca de un prestigio espiritual: el general Franco hizo bendecir su causa por la iglesia romana, y el gobierno azañista hizo bendecir la suya por los intelectuales españoles laicos; pero este prestigio espiritual es más bien un ornamento que una necesidad. El poeta que sirve a una causa política bien puede darse el lujo de obedecer a sus propias razones, de crearse su propia doctrina personal. Esto hacía el manchego ilustre, cuyo autor, guerrero y poeta, sabía muy bien con qué libertad, con qué distancia se consideran entre sí la espada y la pluma. Y esto hace León Felipe, cuya imaginación poética del espíritu quijotesco es tan antigua como sus versos.

No quiero decir que León Felipe haya servido a la causa azañista de una manera extravagante, caprichosa y sin sacrificios, acomodada a su placer. No; en este libro hay trozos en que su pasión no se emplea en la poesía, sino en hacerle daño al enemigo, es decir, en la política. Y estos trozos deberían juzgarse por su eficacia política. A nosotros nos dan prueba de que el hombre se comprometió, y de que, en consecuencia, la libertad del poeta no tiene que reprocharse ningún interés espurio en ella misma. Si el poeta llega a abstenerse de la lucha, y a buscar en la poesía su objeto interior, no lo hace para desertar sus compromisos exteriores. Su honradez, su deseo de cumplir es tan leal, que su poesía se resiente, se duele de que la envuelvan afares externos que la embarazan y aun la obscurecen. Pero el poeta lo soporta y se entrega a su libertad sin renunciar a la carga, sobre todo, a causa de que ya no podría sacar partido la acción política, y ni querría tampoco. Lo entrega, pues, a su libertad para que haga con él un canto. Y si aprovecha de este modo el sufrimiento que la experiencia le dio, esperamos que no se lo reprochará la acción política que entró en su conciencia más de lo que sus fines necesitaban.

“¿Qué grave duelo —dice otro poeta, Díaz Mirón— rima en sollozos y en joya el luto?”. Ninguno, en efecto; el que lo hace no es un duelo *grave*. Lo hace la poesía, que no es una gravedad, sino, de acuerdo con el mismo Díaz Mirón, *una irreverencia*. Un duelo que canta, un duelo que goza, o bien, para decirlo paradójicamente, a la española, es un duelo que se goza como duelo. El duelo de León Felipe, y lo declara sin reservas, es el de un poeta. No lo oiremos ni rechinar los dientes ni rumiar su venganza. Y menos olvidar lo que sufre. Hace un canto con él, y tampoco por el capricho de un buen humor o por sarcasmo. Pues es un canto con desfallecimiento, en que el dolor suele aparecer a lo vivo, con el impudor de la pasión que no se contiene y con el desaliño de la prosa. El gozo que adquiere es arrancado al sufrimiento mismo por una sansualidad más fuerte que el sufrimiento, aunque no siempre victoriosa; que a las veces se conforma con

mostrarse como un proyecto, una esperanza. Pero a las veces no. Hay momentos, y son los que llaman mi atención, en que se desnuda con el cinismo de la belleza, sin importarle hallarse en medio de la desolación y el llanto o del rencor y la amargura. Y entonces se reconoce esa inclinación del arte español tradicional —que Goya ejemplifica tan bien como Cervantes—, que parece que no encuentra la belleza sino la desesperación y la tortura, y que, por su gusto por la catástrofe, es una sensualidad profunda a la que hace decir, como mostrándose en el futuro la vista de un monstruoso paraíso, que el hombre “ha de estar preparando antes que nada —para el día fatal— de las inundaciones y del trueno”.

En la visión de este desorden el poeta corta al páramo de la guerra al ácido fruto que nadie le disputa y que él puede otorgarse sin reparo. En su sabor encuentro la embriaguez, el delirio en que se siente vivir plenamente y sin contricciones, con tal libertad, que sería provechoso que la voluntad política desconfiara de la poesía como instrumento, al contemplarla en estos versos que citaré íntegramente y que no sin ironía recomiendo como “el programa político” de un auténtico espíritu poético:

*Ya no hay nadie en el valle,
no hay nadie en el taller ni en la oficina,
los hombres de la fábrica se fueron:
los que entraron a trabajar ayer
y los viejos obreros;
el hombre de la regla,
el aprendiz,
el ayudante y el maestro;
el que engrasa los ejes
y el que temple el acero;
los hombres del molino,
el manco de la presa
y el viejo molinero.
Alguien ha dicho:
no oigáis a los profetas dialécticos;
mirad,
mirad al cielo...
Y todos han huido hacia las cumbres:
los de la máquina,
los de la gleba...*

*Los artesanos y los jornaleros.
Se han escapado todos...
y el capataz con ellos.
El capataz, el hombre de la lista,
el que llama en el alba a los obreros.
Hoy la lista se tomará allá arriba,
en el pico del cerro...
Y el hombre oirá su nombre
más alto que su oficio y que su gremio.*

Una poesía mística*

Si los señores materialistas, de las antiguas y de las nuevas hornadas, fueran menos cerrados de entendimiento y tuvieran en consecuencia una idea clara de la satisfacción que anhela su apetito metafísico, yo les diría al señalarles la poesía de José Gorostiza, titulada *Muerte sin fin*: “Señores materialistas, he aquí vuestro poema: he aquí vuestro evangelio poético”. Pero todavía pasará mucho tiempo para que vengan a darse cuenta de lo profundamente cristianos que son y de la sed de martirio que alienta en su sensualidad fingidamente satisfecha.

Pues yo recomendaría, de cualquier modo, que a la poesía de Gorostiza se le concediera sin reservas una significación mística. Y que se viera su asunto, su argumento, en una pasión religiosa del alma. Sus menciones de Dios, ciertamente, son tan púdicas que admiten señalar a una pura hipótesis poética, como se ve cuando la mención es el pronombre de la tercera persona. Él, que no sufre si el lector se lo representa como una pura persona gramatical. El pudor sagrado es tan escupuloso, en efecto, que obliga al sentimiento a no tomar sino las formas en que también se reconozca una sensualidad terrenal. Pudor religioso que tiene antecedentes próximos, como André Gide y T. S. Eliot, aunque no con la aguda conciencia de su instinto que ejerce en la poesía de José Gorostiza. Aquí, al mismo tiempo, su libertad y su seguridad son mayores; la posesión de su disimulo ya parece más bien una gracia, una ironía y no como una obra de la necesidad; ya parece gozar de un pacto secreto con Dios, en virtud del cual, como a través de una clave, Dios reconoce el amor que se le destina en las satisfacciones que le dan la espalda en apariencia.

Cuando el poeta se descubre en “la imagen atónita del agua”, y en un vaso de agua encuentra una figura alegórica que va a representar todos los sentimientos de su espíritu, ya promediaría que se entendiera, como en *El cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que el alma se descubre en posesión de Dios, en posesión

* *Romance*, febrero 15 de 1940, p. 2.

de su Amado, y se entrega a gozar de ella, y gozar de todo lo que hay en ella y que hace la delicia y la conciencia de la conciencia superior que la posee. Su femineidad espiritual se entrega a que Dios la abrace y la disfrute, a que Dios la estreche y le haga sentir al estrecharla la cohesión y la solidez de su propia existencia humana. El alma se siente en Dios, y se mira a sí misma con los ojos de Dios. Entonces se ve con profundidad y con extensión. Toda ella está delante de los ojos que la aman; toda se enseña, toda se desnuda. Y no sólo se ve en ella misma, contenida en los límites de su minúscula vida personal: se ve como una persona trascendente, se ve como la totalidad de la creación. ¡Milagroso y místico efecto de la mirada de Dios! ¡Dichosa unidad mística en que todas las imperfecciones y sufrimientos humanos del alma amorosa constituyen el gozo y el recreo de la voluntad de Dios!

¿Pero hay un amor eternamente dichoso? ¿Un amor que sea inmune al puñal interior de la sospecha y de los celos? Mirad al alma satisfecha de la propia visión de su muerte, al cabo del recorrido que hizo a través de sus sufrimientos individuales y universales desde la mirada de Dios. Se ha perdonado con esta mirada de indulgencia divina, y hasta ha adquirido la impasibilidad del amor que convierte en una dicha a la tortura, y en un regalo a la muerte. Está al término de la contemplación, al extremo del éxtasis, en la cima de la felicidad.

*¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla
se regala en el ánimo
para gustar la miel de sus vigiliass!*

En este punto de la comunión mística ni siquiera la muerte es un reposo de la dicha. Una dicha así no se reposa, sino que:

*Siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte.*

Y en este punto nacen la sospecha y el dolor, tanto más hondos cuanto más incomparable era la dicha descubierta. El alma se rinde a la evidencia de que la participación de Dios en el deleite es sólo una participación de los ojos, una participación intelectual, una participación ilusoria. ¡Oh, qué grito de descon-

suelo del amor engañado! ¡Qué torturante sentido inesperado y retrospectivo cobran las imágenes que sólo parecían pasto de la dicha:

*¡Ay, y con qué miradas se atropina
tumefactas e inmóviles...*

esto es, indiferentes y glaciales el Amante le contemplaba en su ingenuidad! ¡Ay, con qué lejanía, con qué desapego, con qué abandono en realidad! ¡Qué grito de amor herido la desgarrar!:

*¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de subsistencia adolorida
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo
pone en pie y permanece recreándose
en sí misma...*

En la segunda parte de la poesía yo recomendaría que se viera el proceso de la reconciliación de los místicos amantes. Y habría oportunidad de señalar en ella una originalidad mística que hay razones para considerar con asombro. La reconciliación es favorecida por la sumisión de Dios, como siempre ha sucedido en las pasiones sagradas. Pero la feminidad del alma ha exigido aquí al Amante una humillación inaudita: le ha exigido a Dios, como prueba de amor, que viva su destino mortal y no que sólo lo vea y lo perdone: le ha exigido a Dios que muera. Y Dios se lo ha concedido, Dios muerde la manzana que esta Eva psicológica le tiende con esa monstruosa mirada del apetito más devastador del universo que existe, y con que la mujer fascina a sus víctimas, cosa que la asemeja a la serpiente, Dios muerde la fruta, y se entrega a la posesión más que física que el alma le solicita: se entrega a sufrir, y, ya no sólo a contemplar el padecimiento universal de la materia.

Y con esta interpretación mística del asunto de la poesía, yo recomendaría que se viera un cristianismo exasperado hasta el delirio, y a las orillas de una

manifestación inconcebible, trágica y maravillosa. Y aun, al señalar el libro a los Santos Varones, a los padres de la iglesia apostólica, les recomendaría que no dejaran de comunicar la lectura al interior de las almas. Les recomendaría que se asomaran a ella y que le dieran la noticia de esta creación a voz en cuello, a la altura que lo oyeran los sitios más profundos, más ancestrales de su cavernosa conciencia: y que de este modo llamaran a sus dormidos habitantes: “¡Momias del amor de Dios, fósiles de la fe, parásitos del intestino espiritual, salid a respirar un poco de aire religioso *fresco!*”.

Contestación a la encuesta de la revista *Romance sobre arte**

1. ¿Cuáles son las relaciones entre la mentira y el arte?
 2. ¿Cómo definiría usted las características de la literatura posterior al movimiento surrealista?
 3. ¿En cuál de las bellas artes se ha logrado expresar mejor el espíritu de nuestra época?
 4. A su juicio, ¿cuál es la diferencia más significativa entre el espíritu del Renacimiento y el de nuestro tiempo?
 5. ¿Considera usted ciertos acontecimientos actuales como una amenaza para la cultura? En caso afirmativo, ¿de qué manera podría realizarse ampliamente su defensa activa?
 6. Díganos usted su secreto.
 7. ¿Qué verso recuerda usted que le parezca más inaceptable?
 8. ¿Díganos qué pintor, músico, poeta, filósofo, novelista, dramaturgo, le gusta más a usted entre los contemporáneos?
1. Por amor a la verdad hay espíritus que piensan que en el arte no cabe la mentira; y se dicen una mentira, por amor a la verdad. El arte es esencialmente el arte de mentir. Siempre es una representación, una imagen, una ficción. Y como se propone que lo que representa sea como la verdad misma, se propone engañar. Se cuenta que alguna vez unas uvas pintadas eran tan *perfectas* que *engañaron* a un pájaro. Y quienes consideran el toreo como un arte tienen en cuenta seguramente que su perfección consiste en *engañar* al toro. Sin engaño, sin mentira, no hay arte. Y tratar de desconocerlo me parece estéril, aunque no tanto desde el punto de vista del arte como desde el punto de vista de la moral. El arte no pierde nada con ser hipócrita; puede decir que su objeto es la verdad y seguir mintiendo. Pero la moral que con-

* *Romance*, abril 10. de 1940, p. 2.

dena a la mentira en el arte, no sólo se prohíbe el arte, también se prohíbe conocer que la mentira puede ser un bien, que la mentira puede ser objeto de una perfección moral. Pues el arte *es bueno* como mentira. Y una moral que se prohíbe algo que es bueno no parece que peca principalmente contra la moral.

2. Hay en la historia del arte dos actividades distintamente indispensables: la investigación y la acumulación, que equivalen, en el terreno de la ciencia, a la experimentación y a la teoría. El movimiento surrealista se propuso desde su origen un objeto experimental: se propuso *extender* el campo de la experiencia sensible en una cierta dirección; no se propuso abarcar en todas las direcciones dicho campo. El arte del futuro que se proponga esto último, no podrá ignorar ni desaprovechar las conquistas del surrealismo. Pero el arte que se proponga investigar un nuevo campo desconocido, si lo llega a hacer con la pasión de los surrealistas, no tendrá ojos sino para la contemplación de su objeto particular; y olvidará al surrealismo, como los surrealistas olvidaron todo lo demás.
3. Al preguntar en cuál de las bellas artes ha logrado expresarse mejor el espíritu de nuestra época, se da por supuesto, primero, que nuestra época tiene unidad de espíritu y, segundo, que su expresión tiene preferencia por una de las bellas artes. Para responder, habría que aceptar lo supuesto.
4. Esta pregunta tiene el defecto de la anterior. Quien la contesta, acepta más de lo que dice. Pero si se preguntara en qué me siento diferente de los hombres que juzgamos representativos del Renacimiento, respondería que me siento más semejante que diferente. Y al responder así, responderían por mi boca mis lecturas contemporáneas. Porque unas cuantas docenas de nobles fueron decapitados en la Revolución Francesa, y porque Victor Hugo se puso una vez en la cabeza un gorro colorado para asistir al teatro, se juzga que la época del Renacimiento ya pasó. No hay tal. Lo que *estábamos* discutiendo en el siglo XVI lo *estamos* discutiendo todavía.
5. La incultura de hoy es la cultura de mañana. Y si la cultura de mañana es la que se trata de defender, lo mejor que puede hacerse es no defender a la cultura de hoy. Desarmen ustedes a la cultura y habrá paz.
6. Mis secretos ya los confié. Ya no son secretos.
7. Los versos que me han parecido más inaceptables entre todos, son algunos que he escrito. Por ejemplo:

Pues goza la razón, mas no se para.

8. Tengo preferencias individuales. Pero no podría declararlas con sinceridad. Para ello sería necesario que las obras y los autores que me gustan más me gustaran únicamente. Y no es así. A veces las obras que me gustan menos son las que me gustan más.

Encuesta sobre la poesía mexicana*

Carta a Bernardo Ortiz de Montellano

A raíz de la publicación de los *Sueños*, del poeta Ortiz de Montellano, en 1933, se escribieron algunas cartas, a propósito, que permanecen inéditas. Todas ellas tratan, como es natural, los problemas ingentes de la poesía y de lo mexicano en la poesía; así como también analizan la real inexistencia del llamado grupo *Contemporáneos*.

Por coincidir en algunos puntos con la encuesta iniciada en estas páginas, se publica ahora la carta de Jorge Cuesta, con la autorización del autor y la aquiescencia del poeta.

México, 12 de diciembre de 1933.

Querido Bernardo:

La gente acostumbra incluirnos a usted y a mí en un grupo literario al que llaman “la vanguardia”, de *Ulises*, de *Contemporáneos*, por la misma razón que acaso lo llamen también de *Examen*. Es que no se piensa que formamos tal grupo por habernos reunido deliberadamente en torno de una doctrina artística o de un propósito definido; no sabríamos decir, hasta ahora, que la literatura es para nosotros una profesión; menos podríamos decir que es una profesión de fe; se nos reúne, se nos hace caber en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de forajidos, y no sólo

* *Letras de México*, mayo 15 de 1941, p. 9.

en sentido figurado podemos decir que somos “perseguidos por la justicia”. Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos “desarraiga”, para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre. Esta condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo. Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales distanciamientos, de nuestros individuales destinos, más que de una deliberada *colectividad*. La colectividad no existe ni entre nosotros, ni dentro del grupo. Lo que nos expulsa de su seno, lo que nos siente extraños es cualquier especie de colectividad. La aproximación que se verifica entre nosotros es como las paralelas; nos juntamos en el infinito o sea virtualmente.

A este pensamiento me conduce su carta, la que en un principio me pareció superflua; no comprendía de pronto: me parecía que bastaba su libro para que existiera una inteligencia entre nosotros. Yo tomaba su libro con familiaridad, lo tomaba como mío, me hacía correcciones, en fin, pensaba colectivamente. Su carta me obliga a distinguirme, y entonces encuentro que su libro no me autorizaba del todo a olvidarme de mí, como lector. Ha llegado a advertirme frente a un libro de usted, de Jaime Torres Bodet, de Carlos Pellicer, olvidado de mi personalidad de lector, *colaborando*, haciendo correcciones, como si lo importante allí hubiera sido expresar mi pensamiento; no me dejaba en libertad de ver ya decidida su fatalidad. El *yo* es una indecisión, no se resigna a concluir; por eso se aspira a vivir colectivamente, a invadir el terreno del vecino, para no concluir uno donde él empieza. Pero en esa confusión de vidas que verifica toda colectividad es donde el *yo* se pierde efectivamente, pues acaba por no distinguirse del *tú* y del *otro*. Si la gente nos expulsa y nos recluye en un grupo como en un lazareto, es porque siente que no permitimos que se prolongue en nosotros, que ponemos en riesgo su colectividad, no haciéndonos solidarios de ella. Y ésta es la razón única de nuestra cercanía: somos incapaces de solidaridad. Su carta de usted me lo recuerda, cuando estaba olvidándolo en la lectura de su libro, y me exige, si así puede decirse, dada la satisfacción con que lo hago, que vea su libro sin familiaridad, que lo vea objetivamente; en posesión de nadie más que de su destino personalísimo. Ya no me abandonaré al íntimo deseo de *corregirlo*, de apropiarlo a mi a fin de ser expresado *yo también* en él; pues se me hace evidente la naturaleza de *nuestra* colectividad, de nuestra compañía literaria: son nuestras diferencias las que nos reúnen y nuestra falta de solidaridad. Nuestro grupo, en efecto, y así lo caracterizan, no es el autor de una determinada expresión; más que todo es un grupo de lectores, de críticos, donde se hace posible que cada

quien sea escuchado y diga lo que le es más personal. Y no ha sido por otra razón que la gente nos recluya en él.

No tendría ningún objeto que mi juicio sobre su libro fuera el efecto de una comunión. Me complace sentirme en compañía de usted en virtud de una diferencia. Su poesía es lo más diferente de la que yo soy capaz de concebir. Pero si su poesía sólo fuera *lo que difiere de mí*, no entiendo cómo podría interesarme en ella, cómo tendría una significación para mí; y, por la misma razón, no entiendo cómo tendría interés para usted mi interés en ella, el cual le sería a usted absolutamente extraño. Lo que me hace accesible *la diferencia* que se da en ella es esa conciencia, que existe en la obra de arte, en la que caben al mismo tiempo el sentimiento del artista y el sentimiento del lector. Lo que me hace interesarme en su poesía es su capacidad para contener una diferencia, cosa que hace posible que la mía sea contenida en ella también, sin perjuicio de la poesía; es el propósito, que no puede olvidarse, de sentirse usted mismo como extraño a su poesía, como no solidario de ella. No me explico de otro modo que prefiera fijarse el tema de los sueños. La poesía no se aparta del tema de la muerte, que es aquella a lo que no puede uno solidarizarse jamás. Y usted sabe que la poesía es la que ha aproximado la naturaleza de la muerte a la naturaleza del sueño. En la poesía de usted no se olvida, no se pierde esta aproximación; sus sueños no dejan de morir, no dejan de ser una conciencia de que se muere, no dejan de ser una metáfora de la muerte.

Quizá debo reprochar a usted que suela usted olvidarse de esta condición que usted mismo se impone y suela usted no mantenerse tan extraño como yo, su lector, a la emoción que construye, cuyo valor habrá de revelarse en su capacidad de contener tanto la emoción de usted como la mía; suele usted emocionarse a su poesía, lo cual le hace imposible que contenga otra emoción absorbida, como está, en la propia. Es entonces cuando siento que pretende darse como mía, invadiéndome, una emoción extraña, y es el momento en que pierdo la capacidad de contenerla en la lectura, en el pensamiento. La razón del magnífico decir de Valéry que sirve de epígrafe a su libro es que, en este caso, el lector será incapacitado para recibir en la lectura la impresión de un sueño real; el lector está perfectamente despierto y no se identifica sino con la vigilia del poeta. Es la vigilia de usted la que le permite encontrar un significado a soñar, una conciencia a estar inconsciente, un algo a la nada, una existencia a las sombras. Esa vigilia es la que le hace esencial a la poesía el tema de la muerte, que en usted aparece en la forma de los sueños: la poesía es una especie de resurrección, en cuanto que hace posible que viva una conciencia de la muerte o que *esté despierta* una conciencia del sueño.

También por conservar esta condición que es la que realmente nos aproxima y nos reúne en un grupo de soledades, como creo ya lo llamó Jaime Torres Bodet, me siento dispuesto a reprochar a usted todavía una inclinación “mexicana”, y ahora porque llega a traicionar a usted mismo comprometiéndole en una *solidaridad* que no está usted tratando sino de eludir, y que le obliga a admitir como suyas, y después como mías, en mi lectura, expresiones que se mantienen exteriores y colectivas. Temo que éstas sean el motivo para que alguien, ávido de reconocerse fácilmente allí, deje de advertir lo que es más personal en su poesía, más libre, menos comprometido por lo que no es su necesidad esencial, su fatalidad interior. Por otra parte, veo necesariamente la naturaleza mexicana de su poesía en la personalidad que consigue, en el aislamiento que se construye, o por decirlo así, en su “desarraigo”. No desconoce usted mi “teoría”, según la cual somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar “desarraigado” y vivir en un aislamiento intelectual. Es el sentimiento colectivo lo que nos despersonaliza y nos convierte en extranjeros respecto de nosotros mismos.

No obedezco tampoco a otra razón al poner entre paréntesis algunas tentativas “vanguardistas” donde ya no advierto una expresión estrictamente personal. Insisto en que nos incluyen en “la vanguardia” nuestras diferencias, en que nos acercan nuestros distanciamientos. Y porque en este libro suyo se promete y se compromete con ella misma la personalidad de usted, me estorba lo que trata de suplantarla (y aun mis propias inclinaciones) en la creación de la poesía, la cual no es otra cosa que la sociedad en que cabe nuestra vida al lado de lo que la contradice, la ignora, la impulsa, la fascina, la sumerge en el sueño y la aniquila también. En esa sociedad cuando la poesía la realiza, caben mis propias emociones y encuentro un asilo para mis sueños y para mi propio parecer, los cuales como todas las formas de morir, caracterizan porque *no viven*, porque *no habitan*, porque carecen de hospitalidad. Y puesto que caben en la poesía, la poesía es lo más hospitalario que existe.

Soy, como siempre, su afectísimo amigo.

Crítica del reino de los cielos*

Al hacer Jesús el anuncio y la descripción del día en que arribará por fin el reino de los cielos, conmina fulminante y como si se tratara de una condición específica y necesaria de la llegada de dicho reino: “ay de las mujeres preñadas y de las que estén criando en aquellos días”. Y a nadie, creo yo, puede dejar sin perplejidad esta conminación cristiana. Pues es nada menos que una condena-ción de la maternidad, de las madres sorprendidas en el momento de estarlo siendo, y sin ninguna excepción. ¿Es porque el estado de la maternidad es pecaminoso y digno de un castigo, y precisamente a la hora en que el reino de los cielos se abre? ¿O es porque realmente es indispensable, para que se abra, y genuinamente específico de dicho reino, el que tenga que realizarse tan absoluto y monstruoso sacrificio?

Si la fecha del día del juicio final fuese declarada con anticipación, las mujeres con fe en las palabras evangélicas tendrían la ocasión de salvarse, con sólo rehuir oportunamente el caer en ninguno de los dos estados cuando el día del peligro tuviere que llegar. Pero no, Jesús se niega a declarar la fecha y la hora exacta del espantoso acontecimiento. Tampoco llega a declarar que la maternidad es un pecado, puesto que recomienda solamente a este respecto: “No adultereis”. Pero, de paso, no deja de ser extraña la razón que expone para negarse a decir la fecha y la hora del suceso, pues lo hace advirtiendo sólo a quienes *lo escucharen* a través de los siglos:

Si *el amo* de la casa supiese qué día y a qué hora vendrían *los ladrones*, se aper-cibiría, para no ser robado; pero si no supiese a qué hora ni qué día *los ladrones* habrían de venir, será hallado dormido y desprevenido, y *los ladrones* podrán hacer su obra.

* *El Hijo Pródigo*, agosto 15 de 1943, pp. 290-291.

En otros libros bíblicos se señala el día diciendo que: “después de tiempo tiempos y la mitad” [sic]; y la unidad de “tiempo” parece contarse desde el día en que terminó el “reinado” del rey Ciro, de Persia, hasta la llegada de un acontecimiento futuro, de significación semejante; pues después del “reinado” de Ciro es cuando aparece la expresión en los textos sagrados. La verdad es que la Biblia tiene su *cábala*, reservada exclusivamente a los que han recibido, época tras época, la misión de saber y de no revelar ni el tiempo ni la hora en que tendrán que hacer lo que las profecías “profetizan” que sucederá.

Los lectores profanos de la Biblia, después de cierto tiempo de experimentar la diversidad de asociaciones mentales que llega a establecerse entre diferentes textos y colocados en diferentes épocas, no creo que dejen de advertir que las raíces de las palabras de Jesús, al amenazar a las mujeres preñadas y a las que están criando, si bien pueden hallarse en diferentes libros del sagrado texto, se aproximan, más que a ningunos otros, al testamento de Jacob (*Génesis*) y a las profecías de Isaías. Veamos qué hay en los dos. En el testamento de Jacob se explica, a propósito de *cómo encontrará* el día final a Judah (“cuando venga Siloé”), que esto se *hará* “atando al hijo de su asna a la vid, y su pollino a la cepa; mojando en el vino sus vestiduras, y en sangre de uvas su cobertura”, y agrega después como una pura exclamación administrativa: “Los ojos bermejos del vino, los dientes blancos de la leche.” En Isaías se habla de *leche y miel gratis* que (los convidados al festín) podrán beber y comer en abundancia, y vuelve a referirse a las mismas sustancias después, transfigurándolas, cuando menos una de ellas, en “vino que no embriagará” y si no recuerdo mal la otra en “jugo de uvas” que no provocará saciedad. Pero, ¿a quiénes invita a este festín maravilloso que se dará en Sión, la Ciudad Santa, cuando quede establecida para la eternidad?; figuraos a quién: ¡a las bestias del monte y a las bestias del campo, a quienes dirige la única invitación! Ahora bien, la relación no se oculta entre estos términos: *la vid y la cepa, el vino y la sangre de uvas, los ojos bermejos del vino y los dientes blancos de la leche, y en Isaías, la miel y la leche, el vino que no embriaga y la miel o jugo de uvas que no causan saciedad*. Por último, la sangre y la carne de Jesús, que, quienes beban y coman de ellas, hallarán la vida eterna, y que es entregada a sus discípulos en forma de *vino* y de *pan*, son otras asociaciones más que parecen estar estrechamente ligadas entre sí a través del texto sagrado con las anteriores, y que, cuando se recuerda que la mujer que está criando, está produciendo leche, y la mujer preñada, sangre, para la vida del hijo que tienen en las entrañas unas, y en los brazos, las otras, no dejan ya duda ninguna estos términos siempre aparejados, de que son los mismos que llegan a conmovier el

ánimo con esta interrogación: ¿Toda la aplicación que se puso, *desde Jacob*, a la profecía, pero mejor dicho, a la construcción del reino de los cielos, tiene una de sus finalidades, si no es que su finalidad única, en elaborar a través de las edades un estado tal en que, a partir de las mujeres que estén criando y de las que estén preñadas, pueda derramarse eternamente un vino que no embriaga y una miel que no sacia, para que sean ingeridas, aunque primero a través del Rey de los Cielos, por cierto número limitado de convidados a una congregación de... quiénes? Nada menos que las *bestias* de los montes y las *bestias* de los campos, entre quienes, con excepción de ese monstruoso *Hijo del Hombre* a quien es dedicado el convite, como “Rey de los Cielos”, no es convidado, ni podría serlo, el verdadero Hombre, ya que él allá encontrará sólo su fin, al ser desviadas de su propia vida la leche con que lo nutren y la sangre con que lo forman, y con ellos el amor y los cuidados que ponen en la vida de sus hijos las madres de la humanidad, sacrificadas en masa, como madres, para el gozo de un pequeño pero *divino* reinado.

Luis Cardoza y Aragón*

Luis Cardoza y Aragón nació en 1904, en Guatemala; estuvo en los Estados Unidos en 1920 y desde 1921 hasta 1929 en París, donde estudió la carrera de medicina durante dos años, y la abandonó para no ser infiel a su vocación literaria que es, principalmente, una vocación poética. El principio de este escritor es: “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”. En obediencia a él, se dedicó a vivir de un modo irrefutable, es decir, se dedicó a la poesía. En 1923 editó *Luna-Park*, su primer libro de poemas; en 1925 el segundo: *Maelstrom*. Sus primeros poemas llamaron la atención de Ramón Gómez de la Serna, que se hizo amigo y prologuista del autor. Sin embargo, ningún parentesco existe entre el espíritu de Gómez de la Serna y de Cardoza y Aragón; si las fantasías del primero son fuegos de artificios, la pirotecnia del segundo no admite como material sino el explosivo legítimo. La pasión que los anima es la pasión del orden poético. Su espíritu es agua regia, el más enérgico de los disolventes. Su fuerza crítica ya estaría entre los inmortales, es decir, ya lo habrían asesinado.

Por debajo de una apariencia pacífica, amable y benevolente, Cardoza y Aragón atiza un incendio en su alma. Su temperatura interior es el rojo blanco; su temperatura exterior es la del hielo. Entre estos dos extremos, su temperamento es como el de esos países que al mismo tiempo arden y se congelan. No es extraño, pues, que su naturaleza lo haya conducido al romanticismo, escuela literaria, si puede llamarse así, que en un solo temperamento junta la más exigente razón y la más desenfrenada locura, la medida pasión moral y el exceso, el amor a un orden diferente y la revolución absoluta. Si hubiera que resumir en una las emociones que hierven en sus obras, tendrá que decirse que la emoción que este escritor transmite es el escalofrío. El amor a la poesía. Cardoza y Aragón suma en su alma el amor a la pintura, aunque no pinta. Puede decirse que es la

* *México en la Cultura*, marzo 10. de 1953, p. 3.

pintura la que lo ha hecho viajar por España, Alemania, Bélgica y Austria, y estar tres veces en Italia, con residencia en Roma y Florencia. Actualmente tiene en preparación un ensayo sobre la pintura mexicana contemporánea. Como en los actos todos de su vida hay una razón poética, la cual no es la razón pura; es probable que su pasión por el arte pictórico obedezca en él a un principio como éste: la pintura es una prueba concreta de la existencia de la poesía; principio que sería en vista del anterior, una petición de principio.

Gide y el comunismo*

La conversión de André Gide al comunismo ha sido uno de los acontecimientos de mayor resonancia en las letras universales. No parece nada extraordinario que una doctrina política adquiriera un prosélito más; pero que el prosélito haya sido André Gide y el comunismo la doctrina es algo que da a este caso una significación realmente extraordinaria. Pues no sucede que Gide haya dejado el campo de las letras para actuar en el de la política, lo cual no tendría sino una significación individual; sucede que el paso de Gide al comunismo se presenta como un acto profesional, con una significación dentro del arte de Gide. Se presenta como un acto profesional, con una significación política extraordinaria, lo cual no tendría sino una significación individual; sucede que el paso de Gide al comunismo se presenta como un acto profesional, con una significación dentro del arte, lo cual parece más grave cuando se mira que es dentro del arte de Gide.

Probablemente ni la de Paul Valéry ha tenido una función moral tan importante como la que la obra artística de Gide ha desempeñado. Ninguna otra se ha aplicado como ella, de un modo magistral y casi apostólico, a hacer que se distinga en la *moral del artista* la forma admirable de un rigor superior. Y resulta desconcertante que Gide haya súbitamente encontrado necesario, para el riguroso artista que ha sido, someterse a un rigor, si éste puede llamarse también así, que no es comparable al que no sólo supo identificarse con su pensamiento, sino que su pensamiento llegó a ejercer sobre el de los demás. Esta consideración tiene por efecto que su reciente profesión de fe comunista no pueda parecer menos que una renunciación a la ética profesional a la que debía ser el escritor más admirado y más influyente de los contemporáneos; que su nueva actitud venga a mostrarse como un argumento en contra de su propia obra y en contra del espíritu de quienes la seguirán, subyugados por la libertad, por su riesgo, por su desinterés y por su fidelidad a ella misma; y que involuntariamente se pronuncie la palabra traición.

*Originalmente inédito. *Poemas y ensayos*. T. III. UNAM, 1964, pp. 384-387.

No sólo Gide, sino también otros escritores que lo acompañan en su credo han tratado de probar que no existe contradicción alguna de su reciente actitud, para la que en la obra ha mantenido, sino que, por el contrario, esa actitud, siendo su consecuencia lógica, sólo ha venido a confirmar su espíritu de siempre. Se citan sus textos antiguos, y hasta los de su primera juventud, para mostrar su conformidad con su devoción presente; se hace notar que el fondo revolucionario de su pensamiento es idéntico al sentido revolucionario del comunismo... Pero, precisamente, esta identificación es lo que desconcierta a la conciencia que no pudo preverla, ni desde el movimiento comunista, ni desde el pensamiento de este escritor.

Pues aun nada puede impedir que la misma identificación sirva para poner de manifiesto su propia artificialidad y el vicio del acto que se dedica a proteger. Ya no es posible encontrar, en el nuevo propósito de derivar el pensamiento de hoy del pensamiento de ayer, el antiguo propósito de poseer un pensamiento libre, sin derivación alguna: “La dificultad viene de que, para cada capítulo, debo volver a comenzar. *Nunca aprovechar el impulso adquirido*, tal es la regla de su juego” (*Diario de los monederos falsos*, p. 89). Esta regla es olvidada por el intento de extraer de la voluntad pasada la que hoy no quiere verse en el desamparo de “volver a comenzar”; intento en que ya tampoco se reconoce al que era para Paul Claudel *un esprit sans Pente*, lo que puede traducirse: “un espíritu sin derivación”. Por otra parte, tiene que considerarse sospechoso que el valor y la veracidad del actual pensamiento no se basten a ellos mismos, sino que deban depender del valor y de la veracidad de los pensamientos anteriores; puesto que, si no se oculta el abismo que los separa, el más reciente se vería reducido a sus propios recursos, y el hecho de que no tolere la visión de este abismo está significando que no tolera la conciencia de su propia debilidad.

Sin embargo, el verdadero conflicto no es el relativo a la sinceridad de la conversión de Gide. No veo cómo podrían resentirse su obra y su persona —con el sentido que para Gide tiene este vocablo—, por la falsedad de los actos que, debido a su accidental naturaleza, son incapaces de *durar*, acrecentando la significación de aquéllas. La falsedad del *Corydon* no ha disminuido la verdad de *Los monederos falsos* ni de *Si el grano no muere*. Pero, en cambio, qué malignamente es afectada toda persona con el interés de comprometerla en una pasajera alucinación y de ponerle como condición, para *salvarse*, la de que se haga cómplice del engaño. En esto consiste la verdadera traición de Gide, ya que condena, de este modo, a la parte de su obra que es incapaz de colaborar, aprobándola, en la acción comunista. Y nadie que haya admirado la sinceridad, el valor y la dig-

nidad de la obra puede dejar de sentirse ofendido por la insuficiencia moral que el autor le imputa al exigirle que participe en un movimiento social que es evidente que siempre tuvo el orgullo de desconocer.

Siempre he sentido desconfianza por un movimiento social que no ha podido prescindir de la aprobación del artista. Pero más desconfianza me inspira el artista que ha obedecido a esta demanda irracional y que, sin ningún escrúpulo, le presta a una acción, que debe valer por sus propios méritos, el prestigio del arte, a la vez que inflinge al arte la humillación de necesitar hacerse de los méritos que no le pertenecen.

Humanismo y naturaleza*

El significado de las palabras evoluciona tan rápidamente, que es el espíritu sutil de los filósofos el que descubre el origen de nuestras confusiones en el hecho de que estamos expresando con un mismo término dos nociones, una antigua y heredada y otra reciente y adquirida, diferentes y hasta contradictorias; de tal modo que no distinguimos el objeto designado por el término que leemos, del que designa el mismo término cuando lo decimos. Y la diferencia es tan imperceptible, pero tan suficiente para llevarnos al error, que no parece justificable recurrir a una nueva palabra, para traducir la noción antigua o para expresar la noción contemporánea. Conservamos, pues, un mismo término para designar objetos opuestos y para expresar, ya no la imagen de una certidumbre, sino la forma de una confusión. La palabra “naturaleza” es un ejemplo de este drama interior del lenguaje. Sabemos que con ella designamos algo muy diferente de lo que designaban nuestros abuelos, diferente también de lo que con ella designaban sus abuelos, a su vez, sin embargo, después de que tenemos conciencia de la variedad de su contenido, no la despojamos de lo que obscurece la imagen que mostraba clara para nosotros, y la conservamos para designar una oscuridad, en la que la filosofía encuentra su materia.

La palabra “humanismo” es una palabra nueva. Pero si su edad no se compara con la de “naturaleza”, debe decirse que en muy poco tiempo ha envejecido tanto como ella; en efecto, no se sabe cuál es dueña de una mayor confusión en nuestra conciencia. Del día 8 al 11 de junio de 1936, se reunió en Budapest el congreso a que convocó el Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, con el fin de poner de acuerdo a muchos de los más importantes doctores europeos sobre el contenido del “nuevo humanismo”. Y es significativo que haya sido escuchada con respeto la opinión del historiador holandés Joseph Huizinga, cuya comunicación al congreso comenzó con las siguientes palabras:

* [¿1936?] *Poemas y ensayos*. T. III. UNAM, 1964, pp. 388-390.

“Si se me pregunta qué es el humanismo francamente responderé que no lo sé”, y terminó con estas otras: “Trataremos, pues, de buscar un término que pueda reemplazar a humanismo y humanidades”. Esto último no lo hicieron los asistentes; seguramente por lo ocioso que habría sido transportar íntegra a otra palabra una confusión que, tan bella y tan apasionante como en el congreso mostró que poseía la noción del humanismo, era más que suficiente para provocar el apetito del filósofo; probablemente porque era extraño a los fines del congreso el llamar la atención de la filosofía hacia otra clase de confusión.

Los humanistas contemporáneos que asistieron al congreso convocado por el Instituto de Cooperación Intelectual tenían en común —y no podemos encontrar una sola excepción— la idea de que la formación del hombre de nuestro tiempo no es completa sin el cultivo sistemático de las ciencias y de las artes *que no tienen por objeto la naturaleza*. El conjunto de estas ciencias y de estas artes es lo que comprendieron en su noción del humanismo. Si no hubieran comprendido nada más, se habrían confundido menos, y su objeto se les habría presentado con una mayor claridad. Pero la imagen del antiguo humanista no pudo ser separada del humanismo que concebían, y alguna diferencia o alguna oposición existe entre los dos hechos, el antiguo y el contemporáneo, expresados por el mismo concepto, cuando éste no pudo ser sacado de la sombra en que el congreso pretendió hacer entrar alguna luz. Por el contrario, los claros espíritus que allí se reunieron sólo sumieron la cuestión en una obscuridad más profunda. Por lo que debe decirse que el congreso llegó a las conclusiones más satisfactorias.

El lenguaje de los movimientos literarios*

El principio de la literatura clásica era la imitación de la naturaleza. Para el romántico, sin embargo, la literatura clásica era el producto de una afectación, él, por su parte, se propuso llevar a la literatura la voz genuina de la vida. No pasó mucho tiempo sin que esta voz, a su vez, pareciera falsa y retórica, y sin que la naturaleza volviera a ofrecerse a los poetas como una fuente todavía virgen. Contra esta relatividad de los conceptos literarios de la naturaleza parece que reaccionaba Stendhal cuando decía: “El *romanticismo* es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que en el estado actual de sus hábitos o de sus creencias son susceptibles de darles el mayor placer posible”; por lo que juzgaba que Racine había sido un romántico en su tiempo. Y es que, en efecto, cada quien se imagina que el breve contenido de la experiencia que le proporciona su época y sus circunstancias es *la naturaleza*. Hubo un público a quien el lenguaje de Racine le pareció natural. Más tarde hubo otro a quien le pareció esforzado y artificial. Y a éste se dirigieron los escritores románticos para hacerle gustar la voz *natural* de la vida, el lenguaje *natural* del hombre del pueblo... que pasó a la historia de la literatura como una creación literaria más. En nuestros días, la naturaleza parece agotada. Se habla con desprecio de las obras naturalistas, se inventan términos para expresar que no está en la naturaleza el objeto del arte. Por ejemplo: *Sobrerrealismo*, que se ha derivado del adjetivo *real*, en la misma forma que *natural* se hizo el término *sobre-natural*. Se entiende por ello un arte que tiene su objeto por encima de la realidad. De tal modo que, si no dejamos de juzgar que es una realidad la que el arte descubre, podemos decir paradójicamente que el arte sobrerrealista se propone crear o descubrir una realidad que está por encima de la realidad. La paradoja resulta de darle un sentido absoluto a la realidad que le sirve de dato, de punto de partida. Que si adoptamos el relativismo de Stendhal, tenemos que pensar que, por la superación de la realidad que encontró en su

* *Poemas y ensayos*. T. III. UNAM, 1964, pp. 391-394.

origen, el arte de cada época ha sido surrealista a su manera, es decir, de conformidad con sus circunstancias. Y el arte surrealista contemporáneo no podrá evitar que sea una realidad la que obtenga como fruto, tan superable como la que cada época sintió antes como definitiva.

El romanticismo francés fue definido por Brunetiére —a quien se debe, si no el más profundo, uno de los más comprensivos estudios de este movimiento literario— como “una emancipación del *yo* individual”. Sabemos en lo que esta emancipación consistió: en llevar a la literatura el lenguaje *llano* de la vida. ¿Y qué es un lenguaje *llano*? Es un lenguaje sin alturas, tal como lo siente natural una voz sin alteraciones de una pasión lírica o dramática. Es el lenguaje que hablaban los estados de ánimo en vez de las pasiones. Y es, por esta razón, un lenguaje que en cierta forma se independiza del objeto del sentimiento, lo libra de seguir a sus objetos, de ser fiel a sus sentimientos, de dejarse llevar a las alturas de la pasión, “*Un mal vivo y bien acabado* —dice Paul Valéry en un famoso soneto— *es mejor que un suplicio latente*”. Y éste es el principio clásico que el romanticismo substituyó por el culto del suplicio latente y que no se acaba nunca.

Los simbolistas, a la zaga de Baudelaire, llevaron a cabo otra “emancipación del *yo*”, al descubrir la poesía que reside en las vacilaciones, en las indecisiones del lenguaje, que son, como no se podría desconocer, las vacilaciones y las necesidades del alma. Tal parece que los poetas simbolistas lograron que una indecisión, que una vaguedad del lenguaje fuera una expresión, un molde de sentimiento, pero más bien descubrieron que había un sentimiento oculto en esas indecisiones, en esas lagunas, en esos defectos de la expresión, como Cézanne descubrió una corporeidad, un acto oculto en las indecisiones, en los defectos de los contornos de las formas.

Si examinamos a la *libertad* de cada uno de estos movimientos literarios, vemos que consiste en la expresión de algo que tiene originalmente la forma de una vaguedad, de una oscuridad. La diferencia entre el lenguaje culto de una obra clásica y el lenguaje de la vida que emanciparon los románticos es una diferencia de claridad; desde el punto de vista de aquél, éste es torpe y oscuro. Y lo es todavía más el lenguaje de un poeta simbolista. Y no mencionamos a Mallarmé, que “añadía” oscuridad a sus poemas antes de entregarlos a la impresión. Henri de Régnier, poeta simbolista, pero a quien no ha faltado crítico que considere “clásico por la perfección formal”, recomendaba al Viandante, esto es, a sí mismo: “que tu pensamiento lleve —en su curso en que un día tú mismo has de beberlas— tus aguas *subterráneas* y tu fuente *interior*”.

¿Y qué son el lenguaje imprevisto, el lenguaje de los sueños, de la alucinación y de la locura, a que la literatura sobrerrealista pide una nueva fuente de poesía, sino otra vaguedad, otra oscuridad del lenguaje? ¿Qué son si no otra “emancipación del yo”? Pienso que si tenemos presentes los ejemplos románticos y simbolistas, podremos descubrir en las extravagancias del sobrerrealismo, aun en caso de juzgarlas así, que no son sino el producto natural de la evolución de una antigua psicología literaria.

En la vaguedad de una expresión de la vida real, tal como parecía poética a un espíritu romántico, y la vaguedad de una expresión dictada por la locura, tal como hace vibrar la sensibilidad de un poeta sobrerrealista, me parece que no cambia la materia original de la literatura y de la poesía.

La actitud del público no cambia tampoco ante la novedad. Y el recuerdo de la oposición que en su tiempo encontraron los románticos y en el suyo los simbolistas, no debe hacer considerar que la extrañeza con que el público contemporáneo recibe las obras sobrerrealistas no se funda en una realidad más firme que la que cada época ha visto desvanecerse o más bien incorporarse en otra mucho más vasta y compleja, y que, así como la irracional voz del pueblo, y las irracionales oscuridades de “la voz baja”, la oscuridad de la locura y el delirio del sueño pueden ser un legítimo y fructuoso instrumento de la sensibilidad.

Celestino Gorostiza y el teatro Orientación*

El valor de la obra de Celestino Gorostiza reside en el compromiso que ha sabido adquirir. Todo arte vale lo que vale la satisfacción que produce. Celestino Gorostiza ha encontrado su deber en atender las más nobles y las más rigurosas exigencias que acosan al teatro mexicano, y ha podido demostrar con esta actitud que la vida del teatro mexicano no es otra que la vida de estas exigencias. Merecen el aplauso pasajero de un público inconstante y que no tiene idea clara de que lo que espera del teatro no es para que el teatro mexicano vea en ello la seguridad de su existencia y de su perfección.

En cambio, el silencio y la desconfianza de los cronistas junto con la falta de un público numeroso e ignorante de su propio gusto, no puede menos que darle una magnífica oportunidad de complacer a los más exigentes y de imponer a su vida una obligación de tal naturaleza que en ella se vea comprometida su duración. Pues hay que advertir que estas exigencias que ha sabido controlar Celestino Gorostiza para fundar en ellas la vida del teatro mexicano no son ni confusas, ni caprichosas y fugaces; por lo contrario, están hechas de una clara conciencia de su necesidad y de una lealtad incommovible a ella.

La tradición es una necesidad siempre que está presente. Por reciente que sea, puede hablarse ya con justicia, en este riguroso sentido, de una tradición del teatro mexicano. Ese conjunto de exigencias que se han reunido y depurado en unos cuantos años y en unas cuantas personas son insuficientes para lograr que el teatro mexicano exista valiosamente, sólo con dedicarse a satisfacerlas; como son una necesidad que no se olvida y que no desaparece, ya puede decirse que constituyen una tradición.

A juzgar por la frecuencia con que se trata en público el tema del teatro y del favor que se muestra para este asunto en la prensa mexicana, no me parece explicable que la importancia que tiene para el teatro mexicano la última temporada del teatro de Orientación, con el estreno de dos valiosas obras nacionales,

* *Poemas y ensayos*. T. III. UNAM, 1964, pp. 395-397.

haya sido advertida solamente por muy pocos. No hay proporción ninguna entre el interés público que se ostenta sobre el arte del teatro y el interés real que se ha tenido por una magnífica manifestación de este arte. Nunca ha habido más justificación para hablar del teatro mexicano que ahora que Celestino Gorostiza lo materializa ante la crítica en la forma de una profunda responsabilidad personal. No quiero decir que otras tentativas hayan carecido de valor; quiero únicamente decir que ninguna ha tenido tanta significación. Si se me dice que en otras ocasiones se han producido obras excelentes y representaciones incomparables que para la historia del teatro mexicano no pueden dejar de ser una estimable riqueza, no me interesaré en discutirlo; lo aceptaré con gusto y no permitiré que se sienta ofendida mi memoria. Si se me dice también que la obra de Gorostiza y de quienes colaboran con él ha carecido del éxito brillante que es indispensable para que ocupe un lugar permanente en los anales del teatro nacional, no lo discutiré tampoco; pues la cualidad que distingue esta obra y por la que me parece diferente a todas las demás y personalísima, es, precisamente, que no veo que la reclame el pasado del teatro mexicano, para sumarla a su gloria; por lo contrario, veo que no puede apartarse del presente, de ese teatro, al que ya cautivó de una manera definitiva, y no ve los defectos de la obra sino para exigirle que aumente la satisfacción que ya le da con la que puede prometerle.

El materialismo de Orozco *

Frecuentemente he oído decir a José Clemente Orozco, que la doctrina estética de una pintura, que nos parece libremente aceptada, no es sino un efecto casi mecánico de sus circunstancias materiales. Él mismo emplea la palabra “materialismo” para definir la forma de su explicación del arte. Y sólo nuestras reservas la acogen, mientras no nos damos cuenta de que la materia a que se refiere, la materia a que atribuye el poder de determinar las expresiones artísticas, es una materia en el sentido físico de la palabra, es decir, una substancia desprovista de significación artística, hasta que no la imprime en ella el espíritu del pintor. No dice que la materia sea el espíritu del arte. Su materialismo se guarda muy bien, para no dejar de serlo, de dotar a la materia de ninguna propiedad espiritual.

Pero esto también nos sorprende y nos desconcierta. Pues ¿cómo puede ser determinado el arte por la materia, si no se reside en ella originalmente la significación artística? O ¿cómo puede dar al arte su sentido, si el sentido del arte no es sentido material?

Nuestra confusión disminuye cuando sabemos cuál es la materia de que habla esta extraña concepción. Es la materia del lenguaje de la pintura: los colores, los aceites, las resinas, las telas, y la técnica del arte para servirse de estos elementos. El empleo o la proscripción del negro, el espesor o la fluidez de la pasta del color, la mezcla o el aislamiento de los tonos, la gama material a que el número de los colores usuales se limita, la calidad técnica de la preparación de los fondos, los recursos del acabado, la posibilidad física de corregir sin deshacer, el límite de la dimensión de la pincelada, he aquí lo que encontramos en el fondo de la noción de materia del pintor.

Nuestra primera impresión es que el de los elementos materiales de la pintura es el campo de la fantasía y de la arbitrariedad; que es tan variado y tan extenso que cualquier concepción encuentra allí los medios de realizarse sin

* [¿Inédito?] *Poemas y Ensayos*. T. III. UNAM. 1964, pp. 404-405.

ningún límite y sin ningún sacrificio. Pero nuestra impresión es la arbitraria. Apenas ahondamos un poco en la experiencia del pintor, tenemos que reconocer la fuerza de la necesidad. Entonces comienza a aclarárenos el “materialismo” de Orozco; entonces comenzamos a comprender qué es lo que puede considerarse como determinaciones materiales del arte; entonces comenzamos a advertir que hay una física de la pintura, tan implacable o tan dócil para la fantasía del artista, como las leyes de la gravedad para nuestros deseos de flotar libremente en el espacio.

José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?*

Dice Racine en el prefacio de *Bajazet* que la tragedia debe buscar sus personajes en la lejanía del autor, distantes en el tiempo o distantes en el espacio; también es precepto clásico que debe buscarlos distantes en la sociedad: es decir, donde a ninguna familiaridad, a ningún afecto banal son accesibles. La necesidad que tiene el arte de obedecer a este rigor, la pone de manifiesto el romanticismo que acercando el arte a la vida acaba con su libertad, acaba con él. Libertad quiere decir tener una existencia propia. Libertad quiere decir poseer. Cuando el arte pertenece a la vida, carece el arte de propiedad: carece de vida. Para que ésta pueda ser poseída por el arte, es preciso que el arte no pierda su libertad, su poder. Pero, en poder de la vida ¿cuál es el poder que le queda al arte? Cuando la vida es dueña de todo, ¿a dónde irá el arte a buscar su posesión? Veamos el romanticismo acercando el arte a la vida; dándole asuntos y personajes triviales; convirtiéndolo como Nietzsche observaba, en el amor de nuestro prójimo, de lo que está cerca, ¿qué es lo que entonces sucede? El heroísmo se pone al alcance de todos y deja de ser heroísmo; las más altas emociones descienden al nivel inferior de la existencia; la dignidad se convierte en naturaleza; el orden, en la obediencia a la materia, en la tiranía de la pasión; el arte llega al pueblo y cree en la dignidad, en la libertad de todo el mundo. Se descubre un poeta, un artista en el alma de cualquiera; el arte es buscado sólo en las más instintivas reacciones, en la más elemental espontaneidad; los medios de relación vienen a substituirse por medios de contagio afectivo; las emociones vienen a habitar los silencios, las sombras, los desmayos, los huecos, los lapsos, los olvidos. El arte pierde sus recursos o, como diría Valéry, sus hechizos. El arte pierde su propiedad.

* ¿Inédito? La corrección de los errores con los que apareció este ensayo en la edición anterior, fue posible gracias a la generosa colaboración de Miguel Capistrán, quien me facilitó el manuscrito inédito de Cuesta.

Poemas y ensayos, T. III, UNAM, 1964, pp. 406-415.

Mas no todas las reacciones antirrománticas se le devuelven. Con el nombre de romanticismo se designa precisamente el movimiento revolucionario que se originó en el siglo XVIII y que tuvo su culminación a mediados del XIX, el cual en oposición al principio clásico del arte, tal como lo pensaba pretendió disipar toda actividad del espíritu a una “vuelta a la naturaleza”. Ésta es la época romántica por excelencia, pero esto no significa que los sentimientos románticos, si no la filosofía, sólo entonces hayan existido; más condenados o menos confiados, han existido siempre y nunca dejarán de existir. El hombre lleva dentro al enemigo del hombre. Y lo que hay que distinguir es que el arte es el efecto de esa rivalidad. Debe advertirse, que haya tanta ruina para el arte en la supresión de un enemigo como en la del otro. La ruina del arte está en la supresión de esa lucha. El arte necesita a su enemigo, “ama a su enemigo”, como recomienda el principio evangélico. No es menos romántico en sus consecuencias, es decir, menos perjudicial para la dignidad del hombre, que, en vez de volver a la naturaleza, el arte vuelva a su artificio y se convierta en un puro procedimiento, en una “manera”. Es cierto que se da como antirromanticismo el apego del arte a cualquier preciosismo, a cualquier artificialidad. Pero sus efectos sobre el arte son los mismos que los de la idea romántica: el arte deja de ser, deja de pertenecerse. Pues tan cercano está de su sujeto, tan idéntico a él, es decir, tan sujeto el arte por él, cuando se aproxima el arte a la naturaleza, como cuando aproxima la naturaleza a sí, convirtiéndose él en hábito, en segunda naturaleza. La naturaleza se disfraza de arte, y el romanticismo, de antirromanticismo, como el dominio reviste la apariencia de la virtud cuando quiere seducir a las personas virtuosas. La naturaleza —el diablo— sabe que su mejor recurso es agradar al “gusto de la época”.

Después del naturalismo romántico del siglo pasado, con viva reacción se resucita el culto del arte, de la forma: he ahí al diablo —al romanticismo— revistiendo oportunamente un aspecto artístico, haciendo del *arte* su condición *natural*. Después de la concepción naturalista de la sociedad, parece necesario reformar la idea de justicia *social*: he ahí al diablo —a la naturaleza— pidiendo justicia *social* para la *naturaleza*. Los gustos de la época no son el producto de la crítica, el alimento de la reflexión. Cada época tiene que dejar lugar a la siguiente, y sus gustos, para que sean suyos, forzosamente tienen que ser pasajeros y superficiales. Profundizar sus gustos es venturarse a perderlos; profundizar su carácter es quizá descubrirlo diferente de como en apariencia es. Y cada edad tiene el amor de su apariencia; sobre todo, la nuestra. Yo creo que nunca como ahora estuvo más lejos de las almas, la verdad. No porque se haya

perdido el sentimiento de ella, pero sí porque este sentimiento es tan ligero como defraudado. También el diablo reviste la figura de la ciencia, y las ilusiones, para esclavizar a las almas desconfiadas, también saben fingirse certidumbres.

Nada es más ilusorio que creernos en una época clásica, y pensar que la libertad y que el arte son un fenómeno natural de la historia. Esta creencia es lo que constituye también nuestro romanticismo; esta ilusión de libertad es lo que nos encadena. El clasicismo no está nunca en el tiempo. Decir que haya épocas clásicas es una manera de decir; debe entenderse como una figura del lenguaje. El arte clásico es el que está siempre presente, el que no pasa. Y si no pasa, es porque está hecho de una profunda reflexión, de una madura resistencia. Y es al engaño, es a la ilusión a lo que resiste. Este arte solamente cree en el rigor. Vedlo emplearse en una tenaz contradicción de los sentimientos del tiempo; en descubrir la distancia de lo que está cercano; el amor de nuestro enemigo; el odio de nuestro prójimo; la dignidad de lo que está caído; la miseria de lo que está alto; la hipocresía del afecto; la premeditación de lo espontáneo; la perversidad del niño; la parcialidad de los ojos; la desintegración del individuo. Pues la reacción del arte contra la vida que le ahoga tiene que consistir en la investigación y la conciencia de lo que es una excepción, de lo que está distante de la vida.

Baudelaire hacía notar que la literatura de Edgar Allan Poe era un cultivo, hasta sistemático, de la *excepción*; pero más bien esto debe aplicarse al mismo Baudelaire. Sin embargo, se dirá ¿no es éste un principio romántico por excelencia?, ¿no es un principio revolucionario?, y ¿no es el espíritu clásico, contra lo que nace la revolución?

No se penetrará el sentido de la rebeldía de Orozco sin aclarar este problema. Se ha identificado, en verdad, lo romántico y lo revolucionario; lo revolucionario y lo moderno, con lo cual se crean extraños compromisos. ¿Es Baudelaire un artista clásico? ¿Su modernidad es un romanticismo? Y Stendhal, Dostoievski, Mallarmé, Proust, Conrad ¿son clásicos o románticos? ¿Puede ser clásico un moderno? Existe, desde luego, una gran confusión en lo que a estos puntos se refiere. No sin razón, por otra parte, pues hasta parece ocioso meditarlos. Pero si se distingue con el nombre de romanticismo a la tendencia de las obras cuyo espíritu se presenta como esencialmente antiartístico, tengamos cuidado de no llamar romántico a un artista como Baudelaire, por ejemplo, o como Goya; estemos atentos a no llamar así a un artista como Orozco. Distingo, desde luego, que nuestro concepto común de lo clásico corre el riesgo de estar influido por el romanticismo.

Se ha comenzado por hacer que el romanticismo acapare la esencia de lo revolucionario; clasicismo y revolución han venido a ser dos extremos opuestos,

pero que no se tocan. También es posible que nuestro concepto de lo revolucionario tenga un origen o una influencia románticos. Pensamos, a las veces, por ejemplo, que lo que es revolucionario en un tiempo ya no lo es en otro. Acaso pensamos también que lo que es romántico hoy puede ser clásico mañana, que lo que es hoy revolucionario, mañana puede ser tradicional. Es un romanticismo, esto es, una falta de rigor, lo que nos hace pensar así. Pues de otro modo veríamos que son las obras clásicas las verdaderamente revolucionarias, hasta por el hecho de rebelarse contra los poderes ilegítimos, esto es, que no están fundados en la razón. Hasta por el hecho de rebelarse contra la primacía del sentimiento. Veríamos que la revolución no es un nuevo dogma, una nueva fe, sino una crítica y que esto es el arte clásico, sobre todo: una crítica radical. Y veríamos que, si el romanticismo se considera como la voz de la *excepción*, es porque clame en realidad por una eficacia mayor de la regla; porque quiere una regla sin excepciones; porque quiere que la excepción sea parte de la ley. Al espíritu clásico es completamente ajeno este sentimiento popular de la justicia. La revolución es para él la *excepción* en ella misma, y no lo que hace que vuelva la excepción a la vida.

Por eso, si digo que Orozco es un pintor revolucionario, es el romanticismo a lo que menos lo pretendo acercar. Es en espíritus clásicos donde miro el ejemplo de su rebeldía. Y por eso digo que no puede considerarse como un artista moderno, mas no porque nuestro tiempo no pueda reconocerse en él, sino por que no consume la expresión que le da; siento que esta expresión lo sobrevive. Y pienso que en cuanto los valores pasajeros del tiempo perecen, esta pintura es una excepción a estos valores, es cierto, pero también a esas muertes.

Por eso miro en la rebeldía de su espíritu su calidad revolucionaria y la garantía de su duración. Es como decir que puede haber una revolución tradicional; mas no creo que sea imposible concebirla después que se conoce una tradición revolucionaria. Por otra parte, si como clásico o tradicional se entiende, no los resultados ni los objetos, sino el ejercicio mismo de la crítica acaso parezca menos contradictorio que un moderno sea clásico.

Decía Baudelaire que en toda belleza hay algo absoluto y algo relativo y que esta dualidad del arte se debe a la dualidad del hombre. Ya antes observo que el hombre lleva dentro a su enemigo y que el arte nace de esta dualidad. Y también observo que el deseo de escapar de la vida y recluir el arte en lo *artístico*, no es sino un romanticismo disfrazado, sino otra tiranía de la vida. Claro que no podría llamarse clásica, si lo clásico fuera un sacrificio absoluto de la actualidad, a una pintura cuyo rigor no tiene otro objeto que entregar absolutamente las ideas a la pasión de su consumo natural. Ahora bien, la pintura de Orozco no es la repre-

sentación insensible de una belleza antigua, sino la conciencia, sino el sentimiento de una belleza que no por ser moderna es menos inusitada en el sentido nuestro de la palabra, personal y nueva.

Ha sido una viva preocupación de Orozco vincular de tal modo su pintura mural a la arquitectura de cuyas superficies se sirve, hacerlo penetrar tan profundamente en sus masas, que resulte inseparable de su materia como las formas de la escultura lo son del mármol que las recibe. La pintura mural es para Orozco el hallazgo del cimiento geológico que requiere.

Ella le permite que la participación de su espíritu en el mundo exterior sea una participación en la piedra. Esa preocupación nos descubre la naturaleza de la novedad de su espíritu. No que piense a la arquitectura un arte cuya sustancia es siempre la eternidad; no que la piense como la más inflexible de las bellas artes exactas y someta a sus más invariables leyes los mutables fenómenos de la pintura, para darle en ella un abstracto recinto que la aisle del mundo exterior, cambiante y caprichoso. Por lo contrario, es en la arquitectura donde busca al mundo exterior, a la experiencia que sufrirá su pintura; no lo que le abraza, sino lo que le expone; no en lo que le alimenta sino lo que le consume.

Puede verse en la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria que su concepción de los planos arquitectónicos corresponde a una idea escultórica, mejor debería decir: estereoescultórica y no una idea arquitectónica, propiamente. Esto es, la pintura no se acomoda allí a superficies abstractas y rígidas, sino a un sólido concreto y tangible, como si lograra penetrar dentro de la naturaleza física y espacial de su cuerpo, a fin de encadenar al alma incierta de aquélla a las vicisitudes reales de éste.

Esta misma pasión por consumir su materia aparece en sus óleos, en sus acuarelas y hasta sus litografías y dibujos. También allí se ve como una pintura corrosiva. Se asiste en ella a la oxidación, a la combustión de lo que se goza, de lo que se mira. La primera impresión que me da es la de que las telas, el papel, los pigmentos, el aceite, las piedras, se gastan; miro sensibles y vivientes a su materia inorgánica, quemándose en la producción de su alma. Se ve la luz, al calor, a la humedad, a la fuerza mecánica, como a dioses que habitan y que disfrutan esas ruinas, haciendo sensible en ellas la huella de su vida invisible.

Es rara la pintura que me da, como ésta, la impresión de estar a la interperie; de no tener más atmósfera que la que el espectador respira; de no alumbrarse con una luz ideal, sino con el fenómeno de la luz; de sentir la noche, el calor, la sequedad, el frío, que lo envuelven. No es difícil advertir las causas de tal impresión: los movimientos de la pintura que, en vez de terminarse en el seno de

su composición ideal, penetran en la *realidad de la pintura* o son resultados de ella. Es como si la pintura estuviera presente en la pintura con todos sus elementos reales; como si estuviera desarrollada y viva, contemplando el trabajo de sus entrañas espasmódicas; viéndose latir el corazón, viéndose circular la sangre, viéndose hincharse y deshincharse los pulmones.

No puede señalarse aquí una idealización de lo artístico, ningún misticismo del arte; el arte está en su más estricta y fría realidad; en la sobria y lúcida experiencia de su poder.

Ya dije por qué no podemos esperar que esta pasión analítica sea “moderna”, por más que la encontremos en admirables espíritus contemporáneos, con los que la obra de Orozco inevitablemente se compara. Pienso, especialmete, en esta novela de André Gide; *Los monederos falsos*, en la cual la acción más viva y más significativa es la de la persona y la conciencia del mismo autor de la obra, que aún más actual se vuelva hacia el presente, en los recursos y en el desarrollo de su arte, en las notas (*Diario de los monederos falsos*) donde Gide hace el registro del progreso mental del libro. Acción, caracteres, situaciones, de lo que están inmediatamente conscientes es de la conciencia del novelista; de esta conciencia es de lo que son: acción, caracteres y situaciones; los personajes respiran el mismo aire que el escritor respira; se mueven en su misma actualidad, en su mismo ambiente; la imaginación no tiene otro efecto que conocer y sentir la realidad de la imaginación; no hay fantasía que no esté consciente de su realidad propia. El arte está presente, no a su producto, sino a su producción. Y es la creación, no lo creado, a lo que el espectador, a lo que el lector tiene acceso.

De una manera semejante asistimos, en la pintura de Orozco, a la pintura misma, a su realidad desnuda y viviente. No nos oculta ni nos falsifica el poder de su artificio, de sus recursos, pero es como el prestidigitador que todavía prefiere cegar; el instrumento que permite a un hombre prevalecer sobre los demás, tiranizándolos; es el instrumento por medio del cual una voz acalla a las otras convirtiéndolas en oídos, es decir, en esclavos.

Índice

Nota a la segunda edición de los <i>Ensayos críticos</i> de Jorge Cuesta	7
Nota a la tercera edición de los <i>Ensayos críticos</i> de Jorge Cuesta.	9
Estudio introductorio de María Stoopen	11
Nómina de escritores incluidos en artículos de los Contemporáneos	43
Bibliografía y hemerografía	45

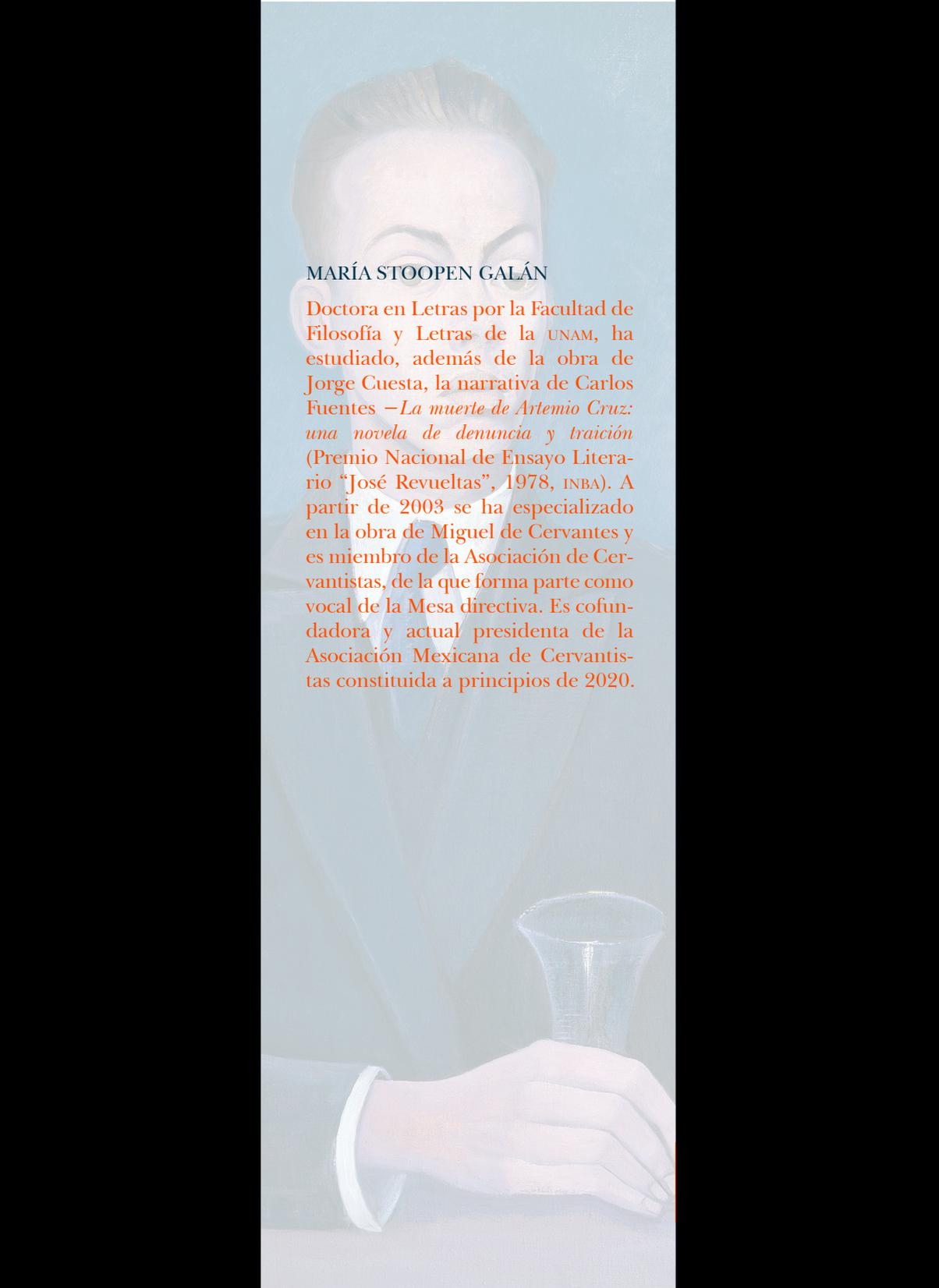
ENSAYOS

La <i>Santa Juana</i> de Shaw	49
<i>Canciones para cantar en las barcas</i> de José Gorostiza	53
Carta al señor Guillermo de Torre	57
La pintura de Agustín Lazo	61
<i>Reflejos</i> de Xavier Villaurrutia	65
<i>El resentimiento en la moral</i> de Max Scheler	67
Un pretexto: <i>Margarita de niebla</i> de Jaime Torres Bodet	71
Antonio Caso y la crítica	79
Carta a propósito de la <i>Antología de la poesía mexicana moderna</i>	83
La poesía de Paul Eluard	87
Robert Desnos y el sobrerrealismo	89
El teatro universitario	93
Una teoría sexual: Bertrand Russell	97
<i>La rebelión de las masas</i> de José Ortega y Gasset	103
Carta a propósito de la nota preinserta	109

¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?	111
La literatura y el nacionalismo	115
El vanguardismo y el antivanguardismo	119
Conceptos del arte	123
La pintura superficial	127
<i>L'URSS sans passion</i> de Marc Chadourne	133
Música inmoral	137
La política de la moral	141
La consignación de <i>Examen</i>	145
El arte y la decencia del periodista Elguero	149
La política de altura	153
La pintura de María Izquierdo	157
Diego Rivera	159
Un mural de Diego Rivera	161
Un poema de León Felipe	165
La cultura francesa en México	169
Una mujer de gran estilo: Mae West	175
La pintura de José Clemente Orozco	179
La exposición de carteles comunistas	183
El diablo en la poesía	187
El arte moderno. La crítica del señor Thomas Craven	191
El clasicismo mexicano	195
La música proletaria	207
La mujer en las letras: Margarita Urueta	211
Miguel Jerónimo Zendejas	217
La nacionalidad mexicana	219
La crítica desnuda	223
El compromiso de un poeta comunista	227
El escritor revolucionario	231
Arte moderno	235
La provincia de López Velarde	245
Ramón López Velarde	249
Prólogo a dos obras teatrales de Celestino Gorostiza	251
La decoración interior y el mueble de acero	255
José Clemente Orozco	259
Carlos Mérida	261
<i>Ulises Criollo</i> de José Vasconcelos	263

Nicolás Maes	267
La enseñanza de <i>Ulises</i>	269
<i>Raíz del hombre</i> de Octavio Paz	279
<i>Camino de perfección</i> de Rubén Salazar Mallén	281
José Clemente Orozco	283
Alfonso Gutiérrez Hermosillo	285
La lección de Ansermet	287
Apuntes sobre André Breton	297
La poesía francesa	301
Literatura y guerra	305
Nietzsche y el nazismo	309
Nietzsche y la psicología	313
<i>Muerte sin fin</i> de José Gorostiza	317
La Fontaine	321
Salvador Díaz Mirón	325
Montaigne y Gide	335
<i>Español de éxodo y del llanto</i> de León Felipe	339
Una poesía mística	343
Contestación a la encuesta de la revista <i>Romance sobre arte</i>	347
Encuesta sobre la poesía mexicana	351
Crítica del reino de los cielos	355
Luis Cardoza y Aragón	359
Gide y el comunismo	361
Humanismo y naturaleza	365
El lenguaje de los movimientos literarios	367
Celestino Gorostiza y el teatro Orientación	371
El materialismo de Orozco	373
José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?	375

Ensayos críticos de Jorge Cuesta fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2020 en Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección  así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, la familia tipográfica Devaganari en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Editora Seiyu y de María Stoopen.



MARÍA STOOPEN GALÁN

Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ha estudiado, además de la obra de Jorge Cuesta, la narrativa de Carlos Fuentes —*La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición* (Premio Nacional de Ensayo Literario “José Revueltas”, 1978, INBA). A partir de 2003 se ha especializado en la obra de Miguel de Cervantes y es miembro de la Asociación de Cervantistas, de la que forma parte como vocal de la Mesa directiva. Es cofundadora y actual presidenta de la Asociación Mexicana de Cervantistas constituida a principios de 2020.

