

## LIBROS

## LA CRÍTICA QUE PERDURA

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, *Estudios de poesía española contemporánea*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1965, 235 pp.

Si se redujera a dos especies —cosa que puede hacerse— a los críticos de poesía, éstas serían: la de los analistas y la de los comentaristas. Aquéllos, los que detenida, pormenorizadamente, valiéndose de una técnica rigurosa, persiguen en un texto el andamiaje sutil de su construcción para acercarse, al cabo de la laboriosa tarea, a vislumbrar el fenómeno poético que en él se realiza (creo que hoy por hoy Dámaso Alonso sería el maestro insuperado en este terreno entre los críticos de lengua española). Los comentaristas, quienes sin tiempo para organizar definitivamente ni perseguir hasta las últimas consecuencias sus atisbos críticos, ofrecen éstos con mayor espontaneidad y holgura. Maestro insuperable en este terreno lo fue don Enrique Díez-Canedo.

Fuera del breve espacio de una reseña cabe el discutir la supremacía de una u otra forma de crítica. Ambas tienen, lógicamente, pros y contras dignos de debatirse. Pero, desde luego, hay algo que conviene afirmar ahora: Toda crítica literaria, sea de la índole que fuere, ha de partir de una intuición primera del crítico, que, como el olfato de su canecillo al cazador, le servirá a aquél para seguir el rastro de la pieza, con más o menos paciencia, con más o menos fortuna. No hay crítico auténtico sin esa facultad intuitiva muy agudizada como fundamento de su quehacer, el cual ha de apoyarse además en otras bases: cultura, inteligencia, claridad, etcétera.

Esas bases consolidaban desde luego muy sobradamente la formidable intuición crítica de Díez-Canedo, el cual era además excelente poeta. Quiere decir esto último que su crítica tenía dos ingredientes capitales nacidos de su condición de poeta: una penetrante percepción de la materia de análisis, puesto que él mismo la manejaba como creador, y una prosa viva, rica, para expresar su pensamiento (los poetas suelen, en efecto, ser grandes prosistas: baste recordar entre los clásicos a San Juan y a Fray Luis; entre los contemporáneos, a Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez).

Tras de la lectura de este libro, al lector le queda la impresión de que los artículos contenidos en él tienen una lozanía como de recién aparecidos en el periódico o en la revista. Y si tenemos en cuenta que algunos son de los muy primeros años del siglo, y tenemos en cuenta también la caducidad que de suyo posee este género literario, hemos de convenir en que la lozanía significa en este caso excepcional calidad. Y como si el artículo hubiera aparecido en el periódico de esta mañana, aceptaremos o nos opon-

dremos a juicios tan inmediatos como éste: "Sobra intimidad en la poesía de hoy", o como este otro: "Los mozos que hoy empiezan a rimar —si es que el verbo rimar no ha perdido ya toda significación— ven a esos poetas..." Pero será siempre una aceptación o rechazo de una cuestión que sentimos del todo vigente. Éste es mérito notable de Díez-Canedo: haber sabido deslindar los aspectos esenciales que el entendimiento del fenómeno poético plantea, de los aspectos ocasionales y perecederos, para, desdiciendo éstos, no subrayar y discutir más que aquéllos; lo que, en consecuencia —independientemente de las discrepancias de opinión que se produzcan entre el crítico y su lector— dota a la obra crítica de Díez-Canedo de esa calidad de excepcional vigencia, de magistral autoridad que tiene.

Pero no olvidemos tampoco que estamos frente a un hombre de agudísima intuición, de sagacidad perceptiva extraordinaria; y esto da por resultado que al lector le parezca la mayor parte de sus juicios sorprendentemente certera; y más todavía, que muchos de éstos hayan sido repetidos por otros críticos y sigan siéndolo aún en nuestros días, tal vez sin que se sepa que proceden de Díez-Canedo. Para no citar más que un nombre —y lo hago por ser éste también muy ilustre— de crítico sobre el cual influyeron definitivamente los juicios de Díez-Canedo acerca de varios poetas, escogeré el de Federico de Onís, autor de la más prestigiada *Antología* que existe de poetas españoles e hispanoamericanos contemporáneos, quien no duda, en dicha publicación, de escribir que Díez-Canedo, en lo que respecta a su labor como crítico, "es la figura capital de toda la época".

Algunas ideas suyas sobre los precursores del *Modernismo*, sobre la importancia de cierta poesía regional en la evolución de la poesía contemporánea, etcétera, han pasado a constituir bases hasta ahora inamovibles sobre las que se sustentan la mayor parte de los estudios que sobre el tema aparecen de continuo.

Como ejemplo de la capacidad de síntesis perfecta que como crítico tuvo Díez-Canedo, no me sustraigo a la tentación de copiar estos renglones suyos acerca de Campoamor, en los cuales está contenida una percepción integral, profunda y diáfana de la personalidad y del estilo del poeta asturiano:

"En Campoamor, nacido a las letras en pleno romanticismo, se ha de ver un brote del siglo XVIII, en reacción contra el ambiente: es un aficionado a la filosofía, un creyente en el progreso científico; muy poco más y hubiera sido un enci-

clopedista. La poesía se le contagió de los románticos. Puso en ella su buen sentido del vivir, su conocimiento de las gentes, su elegante escepticismo; por elegancia quiso quitarle toda afectación, y se pasó de la medida. Hay que examinar de nuevo a Campoamor y verle buscar la expresión directa, dar el salto por encima de la palabra, que es, no más, para él, un instrumento sin valor en sí, útil sólo para el objeto pretendido."

Y tan expresiva resulta la crítica de Díez-Canedo cuando se fija en un pormenor de la obra de un poeta, para, estudiando con lupa su composición, deducir de él toda una permanente actitud frente al

problema de la creación artística (v. gr., al comentar —aislándolos del resto del poema— los dos versos de Antonio Machado, que dicen: Un golpe de ataúd en tierra es algo / perfectamente serio...), como cuando traduce rápida y metafóricamente la impresión total que el acento de dos poetas, en cierto modo paralelos, le producen, diciendo: "Alberti (...) canta al son de un clavicimballo, y García Lorca al de una guitarra."

En pocas ocasiones como en ésta, quien escribe una reseña bibliográfica ha de sentir el agravio que la forzosa limitación del espacio le hace a la obra reseñada.

LUIS RIUS.

## ESQUEMA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

ÁNGEL MARÍA GARIBAY K., *Teatro Helénico*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1965.

Hay pocas dramaturgias tan asediadas como la griega: especulaciones sobre su origen, análisis de textos, reconstrucción de escenarios, analogías filosóficas, claves religiosas se nos brindan en profusión para que exploremos su misterio; sin embargo, este volumen que inicia la colección de teatro del INBA, establece únicamente una síntesis esquemática y, como todo esquema, es sólo una aproximación, un ensayo periférico.

Para el Padre Garibay, el siempre alabado misterio griego es más bien un enigma que aparenta descifrarse en las dos realidades más acabadas que nos brindó Grecia: la escultura y el drama. "En la estatua han cristalizado un drama en mármol. En el drama han hecho viviente una estatua que funde en sí misma lo humano y lo cósmico."

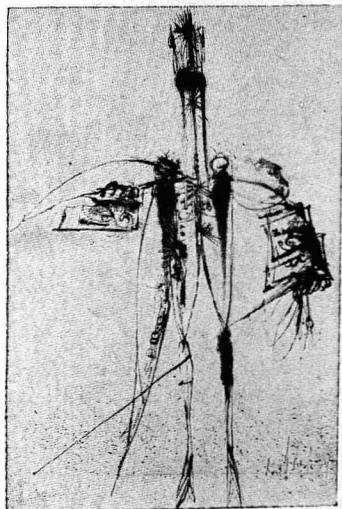
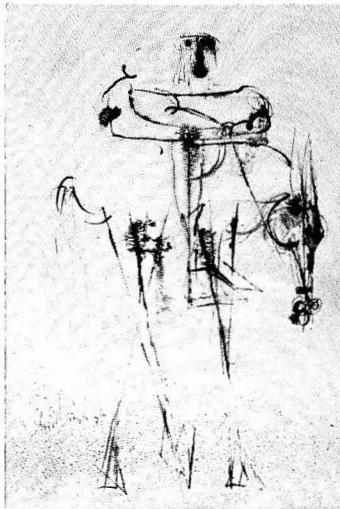
Hipótesis sobre los orígenes de este teatro que se pierde en la noche indoeuropea y amanece en Homero; clasificación y número de obras que aún perduran; estructura externa (trilogía y drama satírico); estructura interna (contraposición de actores y coros, estructura métrica del coro: estrofa y antistrofa, épodo o sistrofa y la llamada catástrofe que suele aparecer en los momentos convulsivos y violentos del drama); sentido colectivo del teatro helénico y aspectos escenográficos del mismo, son algunos de

los temas que analiza brevemente el autor en la primera de cinco pláticas que constituyen el libro.

Las conferencias siguientes están dedicadas a los grandes dramaturgos griegos: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes. Sistemáticamente se nos presentan sus biografías, se enumeran sus dramas principales y se analizan sus obras.

Apenas si han sobrevivido algunos fragmentos de los dramas satíricos que hicieron famoso a Esquilo entre sus contemporáneos; en cambio, conservamos algunas de sus tragedias y el único modelo existente de trilogía. Sin tomar en cuenta la corriente crítica que pretende ver en *Las Suplicantes* una de las obras póstumas de Esquilo, el padre Garibay la cataloga como la primera; revisa luego las otras obras arcaicas —*Los persas*, *Siete contra Tebas*— para terminar con *Prometeo* y la *Orestíada*, trilogía donde "juntaba el poeta lo nuevo con lo viejo. Tradiciones remotas, bajo un manto de gloria moderno... La dominadora pesadumbre del Cosmos comenzaba a aligerarse bajo las alas de lo humano. Nacía una nueva era: en esta tragedia se preludeaba ya la tragedia netamente humana, perennemente valedera de Eurípides".

Así, la concepción esquiliana presupondría la humanización de los dioses: Prometeo, antecedente de



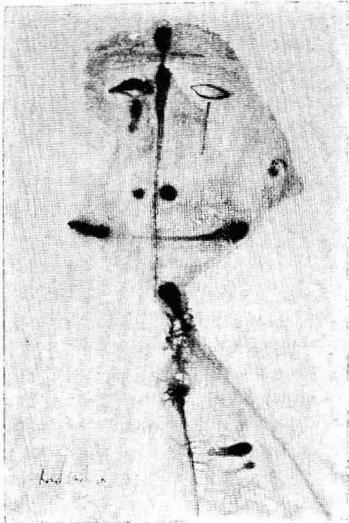
Cristo, es ya una muestra clara de esta idea, pero su máxima expresión está dada en la Orestíada, porque la interrelación de los valores humanos y divinos se presenta en un marco activo, en el de una sociedad en vías de transformación, una sociedad que vivió las guerras médicas y que, en fin, vio desaparecer la tiranía e implantar la democracia.

Con Sófocles, la tragedia político-social alcanza su apogeo, porque en él "la comunidad tiene la primacía. Es la ciudad la que centra y concentra los pensamientos, más que la persona". Premisas que aclaran la función del coro en su dramaturgia, coro-individuo que comenta, juzga, actúa y resume la posición del ciudadano: el hombre vale sólo por los demás.

Eurípides es el más criticado de los trágicos —y al parecer el preferido del autor—, el trágico que marca el sentido del teatro por milenios, el que perfila la individualidad como máxima dimensión dramática.

Visión que apunta en Esquilo y que adquiere su fuerza definitiva en Eurípides. Antes centrado en lo religioso, llevado luego a la Polis, el drama refleja ahora las pasiones humanas y los dioses mismos ya no se humanizan: son nada más hombres.

La quinta plática rompe un poco el esquema ya trazado. Para exami-



nar el drama aristofánico, es necesario incluir un panorama de la comedia griega y esta exigencia va en detrimento de la profundidad del capítulo.

Con todo, la índole del libro —publicación de cinco conferencias— nos da la pauta: obra de divulgación, a veces retórica, pero que explica con claridad los aspectos más destacados del teatro helénico y que puede ser más útil que otros manuales —incluyendo el de Bowra— para iniciar a los estudiantes en los postulados esenciales de esta dramaturgia.

MARGO GLANTZ

## EL ARTE COLONIAL COMO PASIÓN

MANUEL TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*. Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, 308 pp. + 415 fotografías en blanco y negro y 23 láminas en color.

Manuel Toussaint fue un hombre prodigioso. No solamente se le puede considerar el creador de la historia sistemática del arte colonial mexicano, sino que además sus investigaciones en este campo no han sido aún superadas. Se descubren datos nuevos aquí, se rectifican algunos allá, mas en lo fundamental el mejor apoyo que tiene el investigador tanto como el aficionado a las expresiones plásticas de la Nueva España sigue siendo esa obra ya clásica de Toussaint que es el *Arte colonial en México*. Esta obra, junto con la de prosa fresca y encantadora, los *Paseos coloniales*, fue reeditada en 1962 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM como homenaje al que había sido durante dos decenios su director; y el mismo Instituto había prometido publicar el manuscrito inédito que completaría la magna trilogía de Toussaint, su *Pintura colonial en México*. Sale ahora a la luz pública este volumen, impresionante por todos conceptos. La presentación gráfica es excelente y llama la atención la calidad de las reproducciones a color. El editor, Xavier Moyssén, tuvo además cuidado en poner al día el texto, y no se escatimaron esfuerzos en la preparación de índices de nombres y de obras, de notas eruditas y de bibliografía, así como en la transcripción de importantes documen-

tos, con lo cual el tomo que comentamos viene a ser tan útil y básico como el *Arte colonial* mencionado. Insistimos en estos detalles porque, aunque detalles, resultan imprescindibles para todo lector serio, que rara vez se da cuenta del trabajo, tiempo y paciencia requeridos para ellos, pero que mucho lamenta su ausencia en casos como, por ejemplo, la *Historia del arte mexicano* de la editorial Hermes, tan excelente en otros aspectos. Veamos qué nos ofrece Toussaint *post mortem* con su *Pintura colonial*: en primer término, una apretada revisión de las principales obras (opúsculos, más bien) que han tratado el tema, las critica en lo que tienen de censurables, y nos hace saber que todos los datos comprobables y juicios bien aquilataados han encontrado cabida en su propio libro. En un breve capítulo trata la pintura indígena —códices y murales— con que se encontraron los españoles a su llegada, para describir en seguida la pintura europea —flamenca y española, principalmente— que trajeron y desarrollaron los conquistadores espirituales, o sea los frailes, en sus conventos: frescos y lienzos para los retablos. Una segunda parte se dedica a la época de apogeo de la pintura, el siglo XVII, con los Echave Orío, Juárez, López de Arteaga, Villalpando; y la tercera presenta

el complejo siglo XVIII, con algunas luminarias como Correa, Ibarra y Cabrera, e infinidad de artistas menores que forman propiamente escuelas regionales. Se completa el texto con un capítulo sobre la pintura popular —exvotos, cuadros costumbristas, santos y retratos— y la historia del origen y la evolución de la Academia de San Carlos hasta 1821, fecha que marca el fin de la época colonial y el auge del estilo neoclásico. La visión, pues, es exhaustiva; lo que queda por

hacer es ante todo trabajo de detalle, especialmente monografías sobre cada uno de los pintores de valía, como las realizadas hasta ahora por Francisco de la Maza sobre Villalpando y por Camelo-Gurría-Reyes sobre Juan Gersón, por ejemplo. Lo que sin embargo podrá decirse por muchos años es que el presente libro constituye la obra fundamental sobre la materia.

JASMIN REUTER

## EL CINE EN DISCUSIÓN

JOSÉ REVUELTAS, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Colección Textos de Cine, núm. 1, Departamento de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 184 pp.

Conocido como uno de los más importantes novelistas mexicanos, José Revueltas se ha destacado también como uno de los más prestigiosos argumentistas y adaptadores del cine nacional así como autor de ensayos y artículos críticos y teóricos sobre diversos problemas de la estética cinematográfica. El presente libro reúne algunos de estos últimos textos: *Lugar del cine en el arte*, *Problemas del guión cinematográfico*, *Cómo procede la película*, *La integración cinematográfica en el montaje a partir del fotograma*, *El guión cinematográfico y los actores*, *Las categorías de la construcción dramática en el libreto de cine*, *Problemas del análisis cinematográfico*, más dos ensayos sobre *El autoanálisis literario* y *Libertad del arte y estética mediatizada*, incluidos a modo de apéndice, como "una aportación teórica al conocimiento de los problemas del arte desde el punto de vista del materialismo dialéctico".

Revueltas entiende el cine como una "síntesis dialéctica", tanto en el plano meramente mecánico ("inmovilidad-movilidad") como en el estético (según la idea eisensteiniana del choque y la conjunción de imágenes, que lleva a "nuevas categorías de síntesis, nuevas categorías de condensación"). Buscando el lugar del cine en el arte, lo relaciona con las otras artes (la poesía, la pintura, etcétera) y halla un mismo principio: yuxtaposición, encuentro, síntesis de los elementos, cuyos valores por separado se resuelven en el sentido total de la obra. La dirección de este ensayo ilustra así la idea clásica del cine como un arte de *montaje*, según lo establecieron hace tres décadas los cineastas soviéticos, Kulechov, Eisenstein, Pudovkin; todo el libro está presidido por esta concepción.

Sin embargo, la evolución estética del cine ha sobrepasado estas primeras bases teóricas, a tal grado que podría decirse que ha ido estableciendo, y a la vez sustituyendo, unas nuevas bases. Por ejemplo, André Bazin exponía en un artículo ya célebre, *La evolución del len-*

*guaje cinematográfico*, el desarrollo, desde los comienzos del cine, de dos tendencias paralelas que vinieron a definirse netamente con la aparición de la cinta sonora: el cine que "cree en las imágenes" y el cine que "cree en la realidad". Según esta esquemática pero inteligente distinción Bazin mostraba la coexistencia de dos maneras de ver el cine: una (la del montaje) que lo concebía como composición a partir de diferentes elementos; y otra (que no toma por unidad el plano, sino la *secuencia*) que lo entendía como una forma de mirar. Es evidente, a estas alturas, que los cineastas han abandonado, o lo están haciendo, los moldes que se forjaron dentro de las limitaciones del cine silencioso, y que la aparición del sonido, del color y de la pantalla ancha les permitió una nueva manera de ver, menos fragmentaria, menos analítica si se quiere, y dirigida hacia una captación unitaria, fluida, del hecho real o virtual al que se enfrenta el realizador.

El principal defecto del libro procede de esta falta de atención al desarrollo del cine, fuera ya de aquellos principios teóricos asentados en un momento de su evolución. Revueltas parece ignorar u olvidar la existencia de nociones conocidas y usadas por los actuales cineastas, como, por ejemplo, la de *plano-secuencia*, muy distinta e incluso contraria a la del famoso encuentro dialéctico de dos o varios planos preconizado por Eisenstein y Kulechov. Por eso el libro enfoca el cine desde puntos de vista un tanto académicos, ya superados en el terreno factual, y este enfoque, en consecuencia, invalida o hace discutibles los análisis de problemas generales o de films en particular que Revueltas ofrece en el mismo volumen. El libro, por lo demás, está escrito con claridad y con frecuentes disquisiciones polémicas que justifican su lectura, si quiera sea para entrar en desacuerdo con el autor.

JOSÉ DE LA COLINA