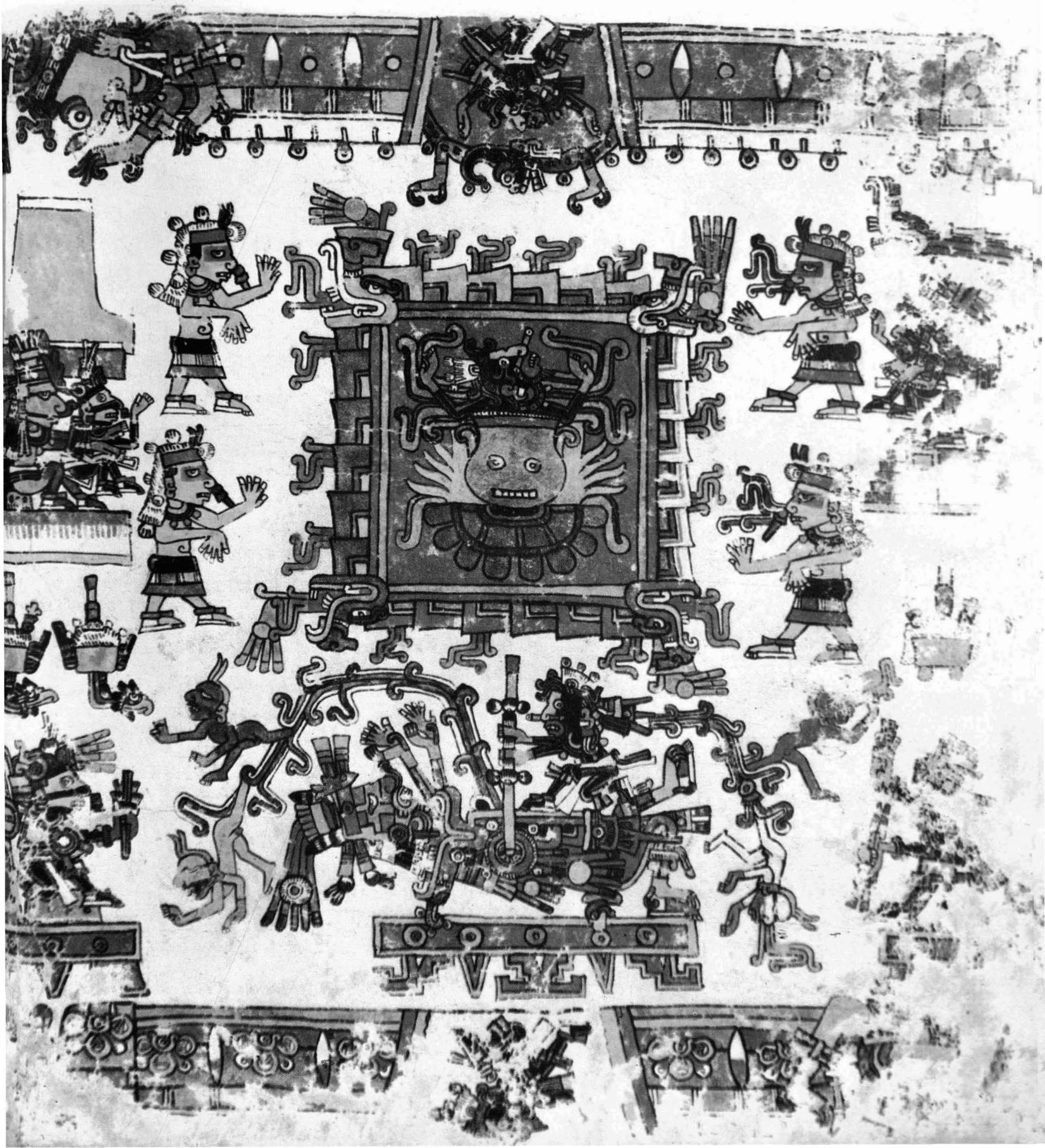


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

ENERO 1966

UN POETA NÁHUATL
QUIÉN ES BARNABOOTH
PRESENCIA DE PAVLOV
LA VIII RESEÑA DE CINE



Volumen XX, Número 5

México, enero de 1966

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:

Luis Villoro

Jefe de Redacción:

Juan García Ponce

Secretario de Redacción:

Alberto Dallal

Administrador:

Rodolfo Roiz

Oficinas:

Torre de la Rectoría, 10º piso
Ciudad Universitaria
México 20, D. F.

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual „ 30.00

Extranjero Dls. 5.00

Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo año

LA REVISTA NO SE HACE RESPONSABLE
DE LOS ORIGINALES QUE NO HAYAN
SIDO SOLICITADOS.

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

TEMILOTZIN DE TLATELOLCO UN POEMA DE TEMILOTZIN	<i>Miguel León-Portilla</i>
¿QUIÉN ES BARNABOOTH?	<i>Álvaro Mutis</i>
LA OBRA CIENTÍFICA DE PAVLOV	<i>José Joaquín Izquierdo</i>
TRAS LAS FUENTES DE DANTE	<i>Alfredo de Micheli</i>
CORRIENTE ALTERNA	<i>Octavio Paz</i>
EL CINE	<i>Alberto Dallal y Juan Guerrero</i>
TEATRO	<i>Margo Glantz, Héctor Mendoza, Amancio Bolaños Islas</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Jorge Alberto Manrique, Beatriz de la Fuente</i>
LIBROS	<i>Víctor Flores Olea, Isabel Fraire, Hugo Padilla, Alberto Dallal, Jasmin Reuter, Santiago Genovés, Vera Yamuni</i>
PORTADA	<i>Códice Borgia, Lam. 46</i>

NUESTROS COLABORADORES

JOSÉ JOAQUÍN IZQUIERDO. Director del Departamento de Fisiología de la Facultad de Medicina en la UNAM. Sus investigaciones en el campo de la fisiología del sistema nervioso son conocidas internacionalmente. También es autor de varios ensayos y libros de historia de la ciencia; el último: traducción e introducción al *De motu cordis* de Harvey.

MIGUEL LEÓN-PORTILLA. Director del Instituto de Historia y subdirector del Seminario de Cultura Náhuatl en la UNAM. Especialista en estudios de cultura antigua de México. Ha publicado varios libros, entre ellos *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*.

ALFREDO DE MICHELI. Cardiólogo, de origen italiano, es investigador en el Instituto Nacional de Cardiología. Ha publicado trabajos científicos sobre su especialidad, en revistas americanas y europeas y también es autor de varios ensayos sobre temas culturales.

ÁLVARO MUTIS. Poeta. Nacido en Colombia, reside en México desde hace varios años. Ha publicado un libro de relatos, *Diario de Lecumberri*, y varios de poemas; el más reciente: *Los trabajos perdidos*.

Temilotzin de Tlatelolco

Por Miguel LEÓN-PORTILLA

Capitán famoso fue Temilotzin. Contemporáneo de Cuauhtémoc, y sobre todo amigo y compañero suyo, habría de desempeñar a su lado brillante papel en los días de la conquista. Oriundo de Tlatelolco y más tarde señor de Tzilacatlan, como lo refieren los informantes de Sahagún, Temilotzin se adiestró desde los primeros años de su juventud en el arte de la guerra, sin que esto amenguara la que parece haber sido espontánea afición suya por la poesía.

Probablemente su deseo de llegar a ser forjador de cantos nació en sus años de estudiante en el *Calmécac* de Tlatelolco, cuando pudo adentrarse en el conocimiento de las antiguas tradiciones, de los himnos sagrados y del simbolismo del pensamiento preservado en los libros de pinturas. El hecho es que hoy podemos afirmar que Temilotzin fue guerrero extraordinario, que alcanzó el alto grado de *tlacatécatl*, "comandante de hombres" y llegó a ser al mismo tiempo poeta, cantor de la amistad. Si como poeta afirma que su más hondo deseo es "hacer amistad con los humanos en la tierra", como guerrero tiene que hacer frente a la más imprevista de las agresiones, la que provino de forasteros misteriosos llegados de más allá de las aguas inmensas.

El recuerdo de Temilotzin se conserva en las crónicas indígenas y también en las palabras que en más de una ocasión pronunciaron acerca de él otros poetas amigos suyos. Así, evocando su actuación, cuando defendió a la metrópoli azteca, exclama uno de los poetas sobrevivientes de la conquista:

¡Esfuézate,
entrégate a la guerra,
tlacatécatl Temilotzin,
han salido de sus barcas los hombres de Castilla!¹

Hasta donde sabemos por los testimonios históricos, la actuación de Temilotzin se dejó sentir principalmente durante los días del sitio de Tenochtitlan. Por su rango de "comandante de hombres", ejerció entonces, en las más difíciles circunstancias, las funciones correspondientes a esta elevada dignidad. Atribuciones suyas fueron, según el texto en el que se describe la figura del *tlacatécatl*, actuar como:

Jefe de águilas...
cuyo oficio es la guerra que hace cautivos.
Gran águila y gran tigre,
águila de amarillas garras
y poderosas alas,
rapaz,
operario de la muerte...
Instruido, hábil,
de ojos vigilantes, dispone las cosas,
hace planes, ejecuta la guerra.
Distribuye las armas,
dispone y ordena las provisiones,
señala el camino,
inquiérese acerca de él,
sigue su paso al enemigo.
Dispone las chozas de guerra,
sus casas de madera, el mercado de guerra.
Busca a los que guardan los cautivos,
escoge a los mejores.
Ordena a los que aprisionan a los hombres,
disciplinado, consciente de sí mismo,
da órdenes a su gente,
le muestra por dónde saldrá el enemigo..."²

Por los mismos informantes que conservaron esta imagen ideal del *tlacatécatl*, conocemos la forma como hizo honor a su rango Temilotzin, luchando contra los hombres de Castilla. Cuando en los días del sitio, con sus bergantines y con frecuentes desembarcos los conquistadores hacen repetidos intentos de adueñarse de la capital azteca, Temilotzin, al lado de Cuauhtémoc y de otros capitanes, intenta lo imposible por salvarla.

Al restringirse ya la defensa al antiguo islote de Tlatelolco vemos a Temilotzin que, en compañía de otros guerreros, sale

al encuentro de los conquistadores para cortarles el paso. Escuchemos las palabras del testimonio indígena:

"Entonces se pusieron en pie dos caballeros águilas y dos caballeros tigres... el primer tigre era Temilotzin y el segundo el mismo Coyohuehuetzin. En el momento para atacar a los hombres de Castilla se ponen en marcha. (Con otros muchos entran en sus barcas.) A todo remo remaban, casi volaba su barca... Cuando todos hubieron partido, entonces se tañen las flautas. Muchos pobres han sido robados. Los guerreros mexicas salen al frente a los saqueadores. Cuando vieron esto, nuestros enemigos intentaron huir. Muchos murieron en el agua, se anegaron, se ahogaron... En verdad muchos murieron allí... Una vez más lo digo: allí murieron muchos de nuestros enemigos... Al día siguiente todo estaba en calma..."³

La imagen final de la conquista recuerda una vez más como un símbolo la resistencia del "comandante de hombres":

"El *tlacatécatl* Temilotzin aún en vano se puso en guardia contra el enemigo. Se resguardó en una muralla, estaba ataviado como águila y llevaba una macana en la mano con la cual intentaba cerrarles el paso. Pero al ver que ya no era posible, luego se echó en el agua, por ella se fue..."⁴

Como prenuncio de la rendición de Tenochtitlan precedieron momentos de calma oprobiosa. Los informantes testigos lo recuerdan: "De golpe acabó la batalla. Todo quedó en calma... Nadie hablaba siquiera. Los nuestros estaban replegados. Nada hacían los hombres de Castilla. Sólo estaban en sus posiciones. Nos observaban constantemente..."⁵

Entonces Cuauhtémoc y Temilotzin con otros capitanes, viendo que todo estaba perdido tras ochenta días de sitio, se pusieron a deliberar "en qué forma habríamos de someternos a los hombres de Castilla, cómo se haría y qué tendríamos que dar como tributo..."⁶

Ni por un momento se pensó en huir. Acordes están en esto los testimonios netamente indígenas en los que se conserva la "visión de los vencidos". Temilotzin, junto con los otros jefes, estuvo al lado de Cuauhtémoc y compartió su decisión. Dos textos, hondamente dramáticos, preservan el recuerdo del postrer momento:

"En una barca llevaron a Cuauhtémoc... Entonces lloró la gente del pueblo, decían: ya se va el joven príncipe Cuauhtémoc, ya se va a entregar a los hombres de Castilla..."⁷

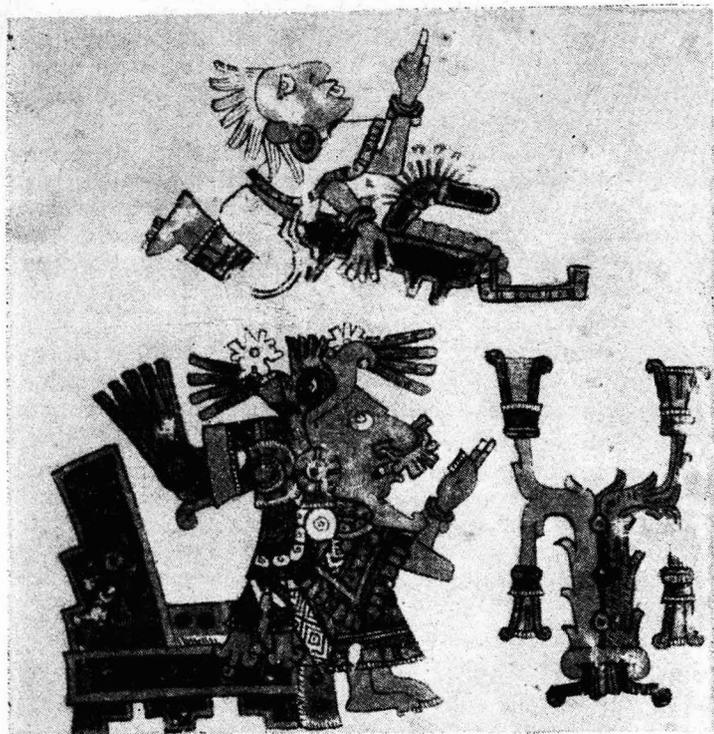
Y ya en la otra orilla:



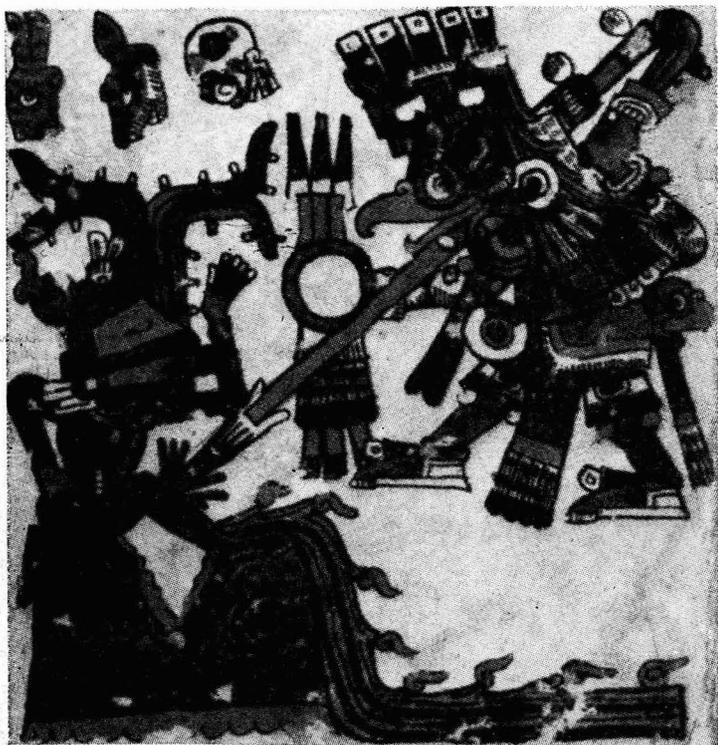
Retrato de Temilotzin. Códice Florentino, libro XII, lámina CLVIII



Perdida la antigua grandeza



"De golpe acabó la batalla"



"Ni por un momento se pensó en huir"

"Cuando salieron del agua, ya van Coyohuehuetzin, Tepanemotzin, Temilotzin y Cuauhtémoc. Acompañaban a Cuauhtémotzin a donde estaba el Capitán y don Pedro de Alvarado y doña Malintzin..."⁸

Y si a Temilotzin, le tocó compartir con Cuauhtémoc la suerte del vencido cuando sucumbió Tenochtitlan, igualmente habría de ser destino suyo acompañar hasta el fin al último señor de los aztecas. En 1525, camino de las Hibueras, Temilotzin se halló también en Hueymolan Acallan, cuando Cortés hizo ahorcar a Cuauhtémoc. Por los *Anales de Tlatelolco* sabemos que él y otro noble llamado Ecatzin fueron testigos de su muerte.

El antiguo "comandante de hombres" y sobre todo el cantor de la amistad que perdía así al más grande de sus amigos, no quiso soportar más su condición de prisionero. Si Cuauhtémoc había muerto, no le importaba ya continuar sobre la tierra.

Los mismos *Anales*, haciéndose eco de una versión tal vez en parte legendaria, refieren la desaparición de Temilotzin. Después de la muerte de Cuauhtémoc, tanto él como el noble Ecatzin que habían tratado de ocultarse, fueron llevados a la presencia de Cortés y de Malintzin que se encontraban a bordo de una embarcación. Malintzin aparece allí interrogándolos con dureza:

"—Tú, Temilotzin, pregunta Malintzin, confiesa con verdad: ¿A cuántos de los señores mataste al tiempo de la guerra?"

Temilotzin, que al parecer ya tenía decidido cómo habría de escapar, le responde sin conceder grande importancia a sus palabras:

"—Escucha, Malintzin, es lo mismo que Ecatzin te ha dicho, ¿cómo podía yo ocuparme en contarlos? He luchado, he herido, he acabado con no pocos sin tener cuidado de ellos."

Malintzin, quizás con intención de amedrentar a los prisioneros, añade entonces:

"—Ahora visitaremos al gran soberano, al que vive en Castilla. Allá pereceréis, allá vais a morir."

Sin inmutarse, Temilotzin cierra lacónicamente el diálogo:

"—Que así sea, vayamos allá; señora Malintzin."

Según los *Anales* el barco en que estaban se dirigía supuestamente a Castilla. Se dice incluso que estaba ya en alta mar. Temilotzin habló por última vez a Ecatzin su compañero y amigo: "Oh Ecatzin, ¿adónde vamos? ¿dónde estamos? ¡vayámonos a nuestra casa!"⁹

Perdida la antigua grandeza, Tenochtitlan destruida, muerto Cuauhtémoc, desaparecida la antigua hermandad, Temilotzin, que había dicho como poeta que su más grande anhelo era "entrelazar con plumajes de quetzal la hermandad y rodear con cantos la comunidad de los amigos...", hasta que todos nos hayamos ido a la región de los muertos...", decidió entonces intentar la evasión. No sabía él hacia dónde habría de escapar, en todo caso llegaría a la región donde de algún modo se existe. El texto indígena nos da este cuadro de verdad extraordinario:

Temilotzin no quiso escuchar ni ser retenido... lo vieron cómo se arrojó al agua. Va nadando en el agua hacia el rumbo del sol. Malintzin le llama y le dice: ¿Adónde vas Temilotzin? ¡Regresa, ven! El no escuchó, se fue, desapareció. Nadie sabe si pudo alcanzar la orilla del agua, si una serpiente lo devoró, si un lagarto se lo comió o si los grandes peces acabaron con Temilotzin... En esta forma acabó consigo mismo, nadie le dio muerte..."¹⁰

Esto es lo que sabemos acerca de la vida y desaparición del célebre comandante de hombres Temilotzin. Cantor de la amistad le hemos llamado porque se conserva de él un poema, bella afirmación de lo que significa en la tierra la hermandad, la comunidad y la entrega del propio corazón. Paradójica aparece así, como la de otros forjadores de cantos, la vida de Temilotzin. El hombre que tuvo por destino combatir a los forasteros de rostro desconocido y ver morir al último señor de los aztecas, nos dejó acerca de sí mismo el más humano de todos los testimonios: "Yo Temilotzin vine a la tierra para hacer amigos aquí..."

NOTAS

¹ Ms. *Cantares Mexicanos*, fol. 54 v.

² Informantes de Sahagún, *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*, vol. VIII, fol. 115 v.

³ *Códice Florentino*, lib. XII, cap. XXXVIII.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Ibid.* cap. XXXIX.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Anales de Tlatelolco*, fol. 35.

⁹ *Ibid.*, Ms. Mex. 22-bis, fol. 10.

¹⁰ *Ibid.*, *Loc. cit.*

Un poema de Temilotzin

He venido, oh amigos nuestros:
con collares ciño,
con plumajes de tzinitzcan doy cimientos
con plumas de guacamaya rodeo,
pinto con los colores del oro,
con trepidantes plumas de quetzal enlace
al conjunto de los amigos.
Con cantos circundo a la comunidad.
La haré entrar al palacio,
allí todos nosotros estaremos,
hasta que nos hayamos ido a la región de los muertos.
Así nos habremos dado en préstamo los unos a los otros.

Ya he venido,
me pongo de pie,
forjaré cantos,
haré que los cantos broten,
para vosotros, amigos nuestros.
Soy enviado de Dios,
soy poseedor de las flores,
yo soy Temilotzin,
he venido a hacer amigos aquí.

(Ms. náhuatl en *Romances de los Señores de la Nueva España*, Colección de la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Texas, fol. 2 r.)

Traducción de Miguel León-Portilla

¿Quién es Barnabooth?

Por Alvaro MUTIS

Vamos a evocar esta tarde* la figura, hoy casi por completo olvidada, del rico amateur, del multimillonario peruano, hijo de americano y australiana, A. O. Barnabooth. Nos ocuparemos también de sus obras: un cuento corto con mucho de fábula moral y un breve número de poemas. Las circunstancias de la aparición en el mundo de las letras del personaje, la razón de su existencia, pertenecen tan por entero al mundo particular de las preferencias, al marco de la vida de su autor y artífice, que ambas se mezclan y confunden en muchos puntos, cuando no van paralelas por larguísimo trecho. No faltan antecedentes de este fenómeno en la historia de las letras: todo lo que de Hamlet tenía "el viejo Will", lo quijotesco de don Miguel de Cervantes, la identidad de Julian Sorel con Henry Beyle, el Lucien de Rumbempré que escondió siempre en su obesa humanidad el sufrido Balzac, todo lo que de Wolkonski había en Tolstoi y la sorprendente mas harto comprensible aclaración flaubertiana sobre aquello de que "Madame Bovary soy yo". Los ejemplos podrían multiplicarse en inmenso número, tantos como obras perdurables tiene la literatura universal. Pues bien, la identidad existente entre A. O. Barnabooth, el rico amateur y Valery Larbaud, el amable erudito y hombre de letras por excelencia, heredero de ricos manantiales y vastos hoteles en Vichy y dueño de una gran fortuna, esta identidad sólo deja de existir cuando el personaje cumple con ciertos dictados del destino que le es imposible atender al autor. Y esto es natural si se tiene en cuenta la ilimitada libertad de que gozaba Barnabooth en manos de quien tuvo tan poca en la infancia y casi ninguna en los sombríos años en que la parálisis lo dejara inmóvil y mudo hasta el día de su muerte.

Hablemos un poco de Larbaud, de Valery Larbaud — siempre con la mente puesta en Barnabooth, que cuando lo hagamos con éste será en Larbaud en quien tengamos que pensar.

Descendiente de una severa familia protestante del bourbonais, Larbaud vive su niñez y su infancia bajo el dominio implacable de la voluntad materna. De niño viaja a España, aprende el español hasta escribirlo correctamente —más tarde, autor famoso, publicará en *La Nación*, de Buenos Aires, largos artículos escritos en un castellano fluido y eficaz—, en otras vacaciones viaja a Italia, un nuevo idioma se suma a su acervo lingüístico que cuenta ya también con el inglés — una buena parte de su *Diario íntimo* lo escribirá en este idioma. Visita Alemania. Vive largas temporadas en Suiza. Conoce la tranquila modorra de los grandes Palace, el ocio lujoso de los hoteles con liftier de librea y cuyos amplios comedores con mucho de invernadero y profusa escultura en yeso fin de siglo, se llenan a las horas de comida de parejas de distraídos ingleses con anteojos de armadura de oro y manos temblorosas; de prusianos de mirada intensa y hábitos preciosos y de sudamericanos de voz lenta y cabellos oscuros impecablemente peinados, que gastan las inmensas fortunas de las chacras de las pampas, de las salitreras chilenas, del guano del Perú y del café de Colombia.

Una salud endeble lo libra del colegio y su educación corre por cuenta de institutores que lo preparan en su casa durante las largas convalecencias. Llega la época del colegio y es internado en el de Sainte-Barbe des Champs, allí descubre dos elementos que serán fundamentales en su formación: el cosmopolitismo de un colegio en donde estudiaban hijos de ricos armadores ingleses, de industriales de Pittsburg, jóvenes suramericanos multimillonarios y los hijos de los maharajas indúes que buscaban en Francia un barniz occidental que molestaría particularmente a los amos ingleses: Este cosmopolitismo será un rasgo definitivo y definitorio de la obra larbaudiana. El otro elemento es la religión católica, que atrae poderosamente a este hijo de severos protestantes y que muy pronto abrazará cuando llegue a la mayor edad. Estudiante modelo, sus estudios progresan y se amplían y como premio de su esfuerzo en las vacaciones le esperan nuevos viajes. He aquí algunos de sus itinerarios que luego serán los mismos, o casi, de Barnabooth: en 1898, a los 17 años: Burdeos, San Sebastián, Burgos, El Escorial, Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla, Ronda, Algeciras, Gibraltar, Tanger, y de regreso por Granada, Zaragoza y Barcelona. Al año si-

guiente, en compañía de su mentor Monsieur Voldoir —que luego será el Jean Martin de Barnabooth— visita Lieja, Colonia, Berlín, San Petersburgo, Cronstadt y Moscú. En 1900, luego de purgar en su tierra natal de Valbois un fracaso en el Liceo Louis le Grand, va a París a presentar sus exámenes para el bachillerato, fracasa también y se consuela con un viaje a Italia: Génova, Pisa, Roma, Nápoles, Florencia, Boloña, Rimini, San Marino, Venecia, el Lido, Milán y Turín.

Tras dolorosas crisis interiores, logra independizarse de su familia y el manejo autónomo de su fortuna. Hace varios viajes a Inglaterra en donde vive largas temporadas. Comienza a hacerse conocer en las letras e inicia esa incansable labor de traductor y descubridor de valores extranjeros desconocidos o mal difundidos en Francia. En mengua de su propia obra de creador originalísimo, se ocupará por años en traducir al francés la obra completa de Samuel Butler, de hacer conocer a Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró, Walt Withman, José Asunción Silva, Mariano Azuela, Gerard Manley Hopkins, James Joyce, Ricardo Güiraldes, Alfonso Reyes y muchos más. Dos tomos de su obra están consagrados a revaluar o descubrir nuevos nombres, el título que comparten es bastante larbaudiano: *Ese vicio impune, la lectura*, un tomo se subtitula *Dominio Francés* y el otro *Dominio Inglés*. El material de un *Dominio Ibérico* quedó desparramado en otros libros. Asombra hoy día contemplar ese gigantesco trabajo, que le dejó tiempo todavía para seguir viajando, leer sus clásicos latinos preferidos, reunir la colección más completa que se conoce de soldaditos de plomo y ocuparse largamente de esos países minúsculos de Europa que tanto le atraían: San Marino, Andorra, Lichtenstein, Montenegro. En agosto de 1935, cae fulminando en el jardín de su casa por una congestión cerebral que lo priva de la palabra y del movimiento. Durante 22 años arrastrará una existencia casi vegetal, con pequeños intervalos de alguna lucidez, hasta morir tranquilamente en 1957, en medio de una Europa, de un mundo que se había esmerado en destruir torpemente todo lo que fuera para Valery Larbaud la única razón de existir: el culto sereno y agudo de la belleza, el respeto a la persona como individuo y como misterio insondable, el confort de los grandes expresos, un cordial humanismo paneuropeo y un perpetuo homenaje sin medida hacia las mujeres hermosas o dignas de serlo.

He querido pasar fugaz y sucintamente por esta vida llena de esencias y de riqueza cordial, precisamente para dejar que sea A. O. Barnabooth quien nos diga, a través de esa pudorosa tercera persona que son los personajes, cómo pensaba, cómo vivía o hubiera querido vivir y cuáles fueran las pasiones confesadas y secretas de Valery Larbaud.

Hagamos primero una breve incursión bibliográfica a fin de podernos escapar luego tranquilamente por el mundo y los días del que llamara una picante muchacha de su fantasía: "cet imbecile de Barnabousse".

Cuando en 1908 hace Barnabooth su entrada en el mundo literario, Valery Larbaud traía consigo la efigie desde hacía muchos años. Una idea vaga del personaje parece ser que nació en los tiempos de su infancia con la lectura del libro de Louis Bousсенard *El Secreto del Señor Síntesis*, cuyo personaje principal es un hombre tan rico que puede de un día para otro comprar toda "la propiedad raíz del globo". Valery Larbaud leyó este libro cuando tenía nueve años y le llamó la atención el poder ilimitado del personaje. Igual sensación de sorpresa iba a tener a los quince años con la lectura de *La historia romana* de Victor Duruy, al descubrir la vasta omnipotencia de los jóvenes emperadores de la decadencia cuya extrema juventud disponía ya de un poder absoluto.

Por los mismos años un asunto aparecido en los periódicos vino a contribuir a la cristalización de sus reflexiones sobre el destino de ciertos seres al parecer privilegiados. El hijo de un petrolero multimillonario, Max Lebaudy, por no haber sido tratado a tiempo y dispensado del servicio militar, muere a los 23 años en el cuartel. El destino lamentable de este adolescente, víctima de su inmensa fortuna —la opinión de entonces hubiera tachado de favoritismo y corrupción cualquier esfuerzo por librarlo del servicio— impresionó vivamente a Larbaud, quien inclusive pensó en dedicar un poema al asunto.

Un viaje a Londres hecho por Larbaud en 1902, en compañía de un amigo que acababa de heredar varios millones, viene a

* Conferencia dictada en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México.

madurar por completo el personaje. Es entonces cuando Barnabooth adquiere presencia definitiva en el espíritu de este precoz turista de 18 años. El nombre del personaje resulta de combinar el de una localidad cercana a Londres, Barnes, y la marca Booth que distingue un consorcio farmacéutico ampliamente difundido en Inglaterra. Larbaud comenzó entonces a escribir sus *Charlas de sobremesa y anécdotas de A. O. Barnabooth*, texto del que casi nada permanecerá en las publicaciones posteriores y que corresponde más bien a un primer bosquejo necesario para la elaboración de un personaje definitivo. También en 1902 escribe un cuento que titula *El Pobre Camisero*, especie de parodia modernizada de los cuentos morales del siglo XVIII, en donde se fija ya la personalidad de Barnabooth. De 1902 a 1908, al abrigo de su gira por Europa entera y de sus largas estadas en el extranjero, Valery Larbaud madura casi todos los materiales que le servirán para componer la *Biografía*, el *Diario* y los *Poemas* de Barnabooth.

El 4 de Julio de 1908 aparece, en una edición privada de cien ejemplares, un volumen en el que Larbaud reúne las que llama "obras francesas del Señor Barnabooth" y que son *El Pobre Camisero* y los *Poemas*. A estos textos les precede una *Vida de Barnabooth* atribuida a X. M. Tournier de Zamble. En este libro no aparece nombre alguno de otro autor. La biografía utiliza los borradores antiguos a los que aludimos antes y en ella Barnabooth aparece como un "encantador joven de 24 años, de talla pequeña, vestido siempre con la mayor sencillez, delgado, de cabellos tirando a rojos, ojos azules, piel blanca y que no lleva ni barba ni bigote". Había nacido, dice Tournier de Zamble, en América del Sur en 1883 y adquirido la ciudadanía norteamericana en el estado de Nueva York. Larbaud mismo nació en 1881 y si la vida novelesca de Barnabooth no presenta ninguna analogía con la suya, no puede decirse lo mismo del carácter de este joven millonario igualmente apasionado por el arte, la literatura, los viajes y las mujeres. Barnabooth, citado por Tournier de Zamble, declara: "... Yo tengo todas las virtudes con excepción de la hipocresía" ... "Soy un patriota cosmopolita" ... "Es lástima para un poeta francés como yo el no saber francés. Bien sé que no soy el único, pero eso en nada me consuela" ... Este humor cercano al cinismo es un trasunto, amplificado, del espíritu irónico de Larbaud. En cuanto a los poetas preferidos por Barnabooth son los mismos que prefiere Valery Larbaud: entre los extranjeros Walt Whitman, José Asunción Silva, James Withcombe Riley, Hugo von

Hoffmansthal, y entre los franceses Rimbaud, Viéle-Griffin, Henri de Regnier, Francis Jammes, Claudel y Maeterlinck.

Los *poemas de un rico amateur*, como se titulan en esta primera edición, son en número de cincuenta y están divididos en dos partes: los Borborignos y Ievropa. Representan el resultado de las búsquedas de Larbaud hacia su intento de dar a conocer una obra que no sea una verdadera confidencia y que le permita crear un tipo de poeta exterior a sí mismo, por intermedio del cual expresará sus estados de alma permanentes, algunas de sus reacciones de viajero mezcladas con sentimientos e impresiones de su invención. El hombre de letras cosmopolita que escribe en francés, utiliza una manera prosódica hartamente libre y no teme mostrarse como discípulo entusiasta de Withman y de Wordsworth, así como de Rimbaud, de Corbière, de Laforgue y también de Ronsard.

La crítica recibe el libro con entusiasmo. Gide anota en su diario "Divertidos estos poemas de Valery Larbaud. Leyéndolos he comprendido que en mis *Alimentos terrestres* hubiera debido ser más cínico." Hablando de Valery Larbaud, Philippe decía a Ruyters: "Siempre es un placer leer a alguien junto al cual Gide parece pobre". En la *Nouvelle Revue Française* Gide hace el elogio del libro y critica la biografía por encontrarla un poco larga y sin embargo insuficiente.

Esta biografía desaparecerá en la siguiente edición y será reemplazada por un *Diario* que Valery Larbaud compone entre 1908 y 1913. Es ese año cuando aparece la nueva edición y esta vez la definitiva bajo el signo de la NRF y con título de *A. O. Barnabooth. Sus obras completas, o sean un cuento, sus poemas y su Diario íntimo*. Para seguir fiel con la ficción nacida en el libro anterior, Valery Larbaud se hace aparecer en éste como ejecutor testamentario de Barnabooth. Convención inútil por lo demás.

Barnabooth surge en este diario más humano, menos obviamente excéntrico. Sus poesías han sido sometidas a una poda rigurosa. Quedan reducidas a quince y muchas de ellas aparecen generosamente recortadas.

Hasta aquí la que pudiéramos llamar ubicación bibliográfica del personaje.

Ahora, para transitar por su vida y por los meandros complicados y a veces oscuros de su carácter, ningún guía más indicado que su propia obra. En ella hay un poema, a mi modo de ver el más eficaz en cuanto a la manifestación de sus principales claves. Se titula *Europa* —en la primera edición el título



"Este cosmopolitismo será un rasgo definitivo y definitorio de la obra larbaudiana"

había sido esclavizado como *Ievropa*— y tras una graciosa dedicatoria a su biógrafo Xavier Maxence Tournier de Zamble, Barnabooth describe cómo desde el trasatlántico que se aproxima al continente descubre el primer faro, girando como un demente:

Gira su cabeza flamígera en la noche, derviche gigante,
Y en su vértigo de luz
ilumina los caminos del campo, los setos de flores,
la cabaña,
el retardado ciclista, el coche del médico por las landas,
y los abismos desiertos que cruza el paquebote.
He visto el fuego girante y he callado.
Mañana al desayuno las gentes del salón, subiendo al puente
exc'amarán con entusiasmo "Tierra"
y se extasiarán tras sus binóculos.
Europa ¡entonces, eres tú! Yo te sorprendo en la noche,
vuelvo a encontrarlos en vuestros lechos perfumados.
¡Oh mis amores!
He visto la primera y la más avanzada de todas tus luces.
Allá, en esa breve esquina de la tierra
roída toda por el océano que abraza islas inmensas,
en los millares de repliegues de sus abismos incógnitos,
Allá están las naciones civilizadas,
con sus enormes capitales, brillando en la noche
hasta teñir el cielo de un color rosa,
aún sobre los jardines en sombra.
Los suburbios se prolongan hacia las ralas praderas,
los faroles alumbran las rutas que parten de la ciudad;
los trenes iluminados se deslizan sobre sus rieles;
los vagones restaurantes están llenos de gente a la mesa;
los coches esperan en oscuras hileras
la salida de los teatros, cuyas blancas fachadas se yerguen
bajo la luz eléctrica, que silba en la lechosa
incandescencia de los bombillos.
Las ciudades manchan la noche como constelaciones.
Las hay en la cima de las montañas,
en el nacimiento de los ríos, en medio de las llanuras,
y en las aguas mismas en donde reflejan sus fuegos rojos...
"Mañana todos los almacenes estarán abiertos, alma mía!"

Europa ¡tú satisfaces esos ilimitados apetitos
del saber, y los apetitos de la carne,
y los del vientre y los apetitos indecibles
y más que imperiales de los poetas,
y todo el orgullo del infierno,
(me he preguntado a menudo si no serías tú uno de los escalones,
un cantón adyacente al infierno).
¡Oh musa mía!, hija de las grandes capitales, tú reconoces tus
(ritmos
en el ronroneo incesante de las calles interminables.
Ven, quitémonos nuestros trajes de noche y vistamos,
yo este usado abrigo y tú un traje de lana,
y mezclémonos con el pueblo que ignoramos.
¡Vamos a los bailes de los estudiantes y las modistillas!
¡Vamos a encanallarnos al café-concert!

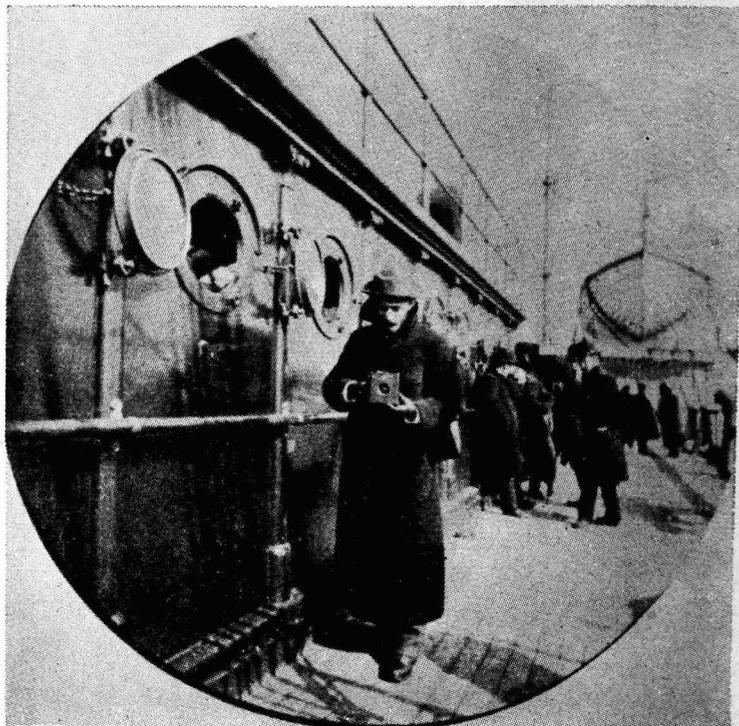
Esta nostálgica evocación de Europa y de los lugares que alberga amorosa la memoria del rico "amateur", junto con otras que veremos más adelante, nos revelan algunos de los más secretos resortes de Barnabooth. Se trata evidentemente de un americano, un americano que lleva en sí todas las sangres y la carga de todos los paisajes del nuevo continente; su padre era oriundo de Oswego, en un estado de la Unión Americana, su madre una bailarina australiana con la que casó en Chile el viejo Tycoon. Barnabooth nació en Campamento, cerca de Arequipa, en donde tenía su padre inmensos depósitos de minerales. De joven recibió esa educación tan característicamente americana en la que las humanidades, enseñadas por preceptores traídos de Europa, se combinan con la vida dura de la cordillera, el llano o la pampa y la fraternidad democrática con los peones y caporales. Europa será siempre para estos ricos herederos de América, que traen los sentidos despiertos y aguzados hasta el dolor, un denso y apacible recinto cargado de luces, de confort en donde la belleza se acumula metro a metro, a diferencia de las vastas extensiones americanas vacías, solitarias y, a la larga, tóxicas en su poder de disolver en el agua gris de sus grandes cielos los más sólidos puntales de la persona. Todo en Europa está a la mano, desde una catedral gótica hasta una finísima encuadernación en piel, desde un ávido lector de Teócrito, hasta la "poule de luxe" que conoce a fondo los impresionistas y los mejores vinos. Esta Europa que a la gran masa de sus habitan-

tes le es algo natural, vedado a menudo en sus más refinados placeres, es gozada en toda su intensa y capitosa esencia por estos americanos del sur y del norte que la invaden a fines de siglo. Entiéndase, de paso, que no hay referencia posible en todo esto a los días actuales, hablamos de un pasado hace tiempo enterrado, de un pasado que sepultó sus últimos testigos en el barro del Marne y entregó sus entrañas a la metralla de Verdún. No hay paralelo posible, ni comparación que valga con los días que siguieron.

Decíamos que Barnabooth ve a Europa como un extranjero que la ha hecho suya ("vuelvo a encontrarlos en vuestros lechos perfumados. ¡Oh, mis amores!") hasta conocerla como no pueden hacerlo ya sus cansados habitantes confundidos entre un lumpen-proletariat que crece y muere de hambre y una burguesía desaforada que no encuentra salida ni razón a su existencia. Hay en Barnabooth otro rasgo enteramente americano; definitivamente criollo, su debilidad por los objetos de lujo, su sensibilidad desaforada por lo muelle, por lo probado por los siglos, por la luz tamizada ya sea de Londres o Florencia, un agarrarse a las cosas como tablas de salvación de la memoria, como faros que luchan contra la oscura invasión de la tumba. Las cosas se convierten en testigos permanentes de un pasar de los días, que saben guardar un cierto aroma peculiar, un determinado juego de luces y, que los hace memorables. Pero este que pudiéramos llamar fetichismo estético, no tiene límites y cuando se tiene el poder ilimitado de un Barnabooth que todo puede comprar y hacer suyo, que tiene su vagón de lujo uncido a los grandes expresos europeos, se llega entonces a encontrar en las cosas que nos sirven, esas secretas voces que los europeos de otros tiempos escucharon en la armonía de la piedra, en el ritmo mesurado y desvaído de un paisaje o en la palabra escondida con sabiduría milenaria; es por eso que Barnabooth puede escribir esta Oda a los trenes de lujo:

Prés'ame tu fuerte ruido, tu viva marcha tan suave,
tu deslizamiento nocturno a través de Europa iluminada,
¡oh tren de lujo! y la angustiada música
que zumba a lo largo de tus pasillos de cuero dorado,
mientras detrás de las puertas laqueadas, con picaportes
de macizo cobre, duermen los millonarios.

Recorro canturreando tus pasillos
y sigo tu carrera hacia Viena y Budapest,
mezclando mi voz a tus cien mil voces,
¡oh Harmonika-Zug!
Por primera vez sentí toda la dulzura de vivir
en una cabina del Nord-Express, entre Wirballen y Pskow.
Nos deslizábamos a través de praderas donde pastores
al pie de grupos de grandes árboles, semejantes a colinas,
estaban vestidos con pieles de corderos saladas y sin curtir...
(Las ocho de la mañana en otoño, y en la cabina de al lado
cantaba la hermosa cantante de ojos violeta).



"que alberga amorosa la memoria del rico amateur"

Y vosotros, anchos ventanales, a través de los cuales vi pasar
Siberia y los montes del Samnium,
Castilla áspera y sin flores y el mar de Mármara bajo una lluvia

(tibia,

prestadme, oh Oriente Express, Sud-Brenner-Bahn, prestadme
vuestros maravillosos ruidos en sordina y
vuestras vibrantes voces de prima de violín;
prestadme la respiración ligera y fácil
de las locomotoras altas y esbeltas, con movimientos
tan fáciles, las locomotoras de los rápidos,
que preceden sin esfuerzo a cuatro coches amarillos,
con letras de oro,
en las soledades montañosas de Serbia
y, más lejos, a través de Bulgaria llena de rosas.

¡Ah! es necesario que esos ruidos y ese movimiento
entren en mis poemas y digan
para mí mi vida indecible, mi vida
de niño que no quiere saber nada,
s'no esperar eternamente cosas vagas.

Barnabooth lleva a Europa, además, otra noción absoluta y por entero nueva para los europeos: su conducta democrática, semejante en mucho a la de los antiguos griegos, esa noción Withmaniana de fraternidad que le permite alternar con la más exclusiva nobleza serbia o prusiana con una naturalidad y un señorío que esta clase va perdiendo, a tiempo que comparte sus placeres con el pueblo y aprende a vivir en su entraña con la misma espontánea sencillez. Un día —y esta anécdota pertenece al primer borrador de Barnabooth— un actor en desgracia acude a él, diciéndole: “Yo soy un artista”. “Y yo —contesta Barnabooth— yo soy un burgués”, y ordena que le pongan en la puerta. Otro día le pregunta a la sobrina del administrador y curador de sus bienes, una bella rubia de 16 años: “¿Eres honesta?” — “¡Señor, por favor!”, contesta la muchacha. — “Hacemos Hamlet, ¿no lo ves pequeña?”, responde el millonario riendo y agrega: “No quiero las mujeres honestas, sólo los hijos de... valen algo”. Es por eso que no hay snobismo cuando Barnabooth frecuenta príncipes, ya que para él sólo interesan como seres, desde luego, dueños de un poder y de una educación que le atraen por su propia virtud y no porque estén unidas al prestigio de un nombre. De la misma manera cuando trata burgueses o gentes humildes va con ellos al grano, sin afectada sencillez y sin condescendencia. Pero no debe confundirse jamás este aspecto democrático en la relación personal con el que cunde y se desprestigia hoy miserablemente en la política. Barnabooth es democrático cada vez que entra en contacto con otro ser. Cuando se trata de la multitud, de la opinión pública, del bienestar de la mayoría, Barnabooth, un buen americano nacido cerca del Ecuador, evita de inmediato a la bestia de mil cabezas, la teme y la desprecia y se convierte en el más aislado y aristocrático de los solitarios.

Otro aspecto enteramente americano de Barnabooth es su desmesurado sentido del espacio, su conocimiento, dominio y provecho de las grandes extensiones. Recorrer en su vagón de lujo unido al Orient-Express el camino de Estambul hasta Estocolmo, viajar en su yate desde Valparaíso hasta Cádiz o desde Kopenhavn hasta Bangkok, no es para él el periplo desmesurado y novelesco que sería para cualquier europeo, sino un viaje más para calmar sus nervios, olvidar una irascible amante toscana o devolver la visita de un amigo. No olvidemos que el gaucho que viaja desde el interior de la Pampa hasta Buenos Aires, o el sembrador de Matto Grosso que va hasta Río, o el llanero que viaja hasta Caracas o Bogotá, o el *bussinesman* que va de San Francisco a Chicago, recorren un espacio en el que caben tres o cuatro países de Europa. En otro fragmento de su poema “Europa” el millonario peruano rumia sus itinerarios:

En Colombo o en Nagasaki yo leo los Baedekers
de España y Portugal o del Imperio Austro-Húngaro

Y más adelante:

Y vosotros puertos de Istria y de Croacia
costas dálmatas en verde, gris y blanco puro...

Sólo los grandes espacios pueden apaciguar algo la sangre contradictoria y las noches de insomnio de este “buscador de lo absoluto”, que urge en Europa como quien busca de prisa, en un cofre que guarda los antifaces de una fiesta olvidada, aquel que va a cubrirle esa parte del rostro por donde se le están



“un cierto aroma peculiar, un determinado juego de luces”

revelando los lentos desgarramientos interiores que nunca le permitirán paz ni sosiego.

Y es que hasta aquí hemos evocado únicamente algunos atributos exteriores, los más evidentes y los que forman la armadura circunstancial del personaje y a los que él mismo alude cuando se ofrece como esposo a la muchacha inglesa que bailaba en el Savonarola y llevaba una vida algo más que escandalosa: “Mi nombre es Archibaldo Orson Barnabooth, de Campamento; tengo veintitrés años y una renta anual de cerca de diez millones ochocientos sesenta mil libras esterlinas. Mi familia, originaria de Suecia, se estableció a principios del siglo XVIII a orillas del Hudson. Mi padre, aún joven, emigró a California, luego a Cuba y finalmente a Sur América en donde hizo fortuna. Soy huérfano, sin hermano ni hermana, absolutamente libre de vivir donde y como quiera. Gozo, por lo tanto, de amplios medios de vida, de una absoluta independencia y pertenezco a una familia honorable...” Sobre tan escuetos datos Larbaud ofrece la historia de un hombre. Hubiera sido un pasatiempo literario muy ingenuo para tan avisado conocedor como él dejar a la fantasía tejer sobre las posibilidades de la inmensa fortuna de Barnabooth y el cruce pintoresco de sangres y paisajes que chocaba en sus venas. La otra cara, el hondo pozo sin esperanza por el que se precipitan los días del hombre, se nos revela desde las primeras páginas del diario del rico “amateur.” Ha llegado a Florencia desde Berlín. “Estoy hace cuatro horas —anota en la primera página— en esta curiosa ciudad americana, construida en el estilo del Renacimiento Italiano y en donde hay demasiados alemanes”. Barnabooth acaba de vender todas sus propiedades, incluido su yate, sus automóviles, sus villas. A los 23 años desea ya ser eso que con tanta intención llama “un hombre libre” y su inmensa fortuna es el primer obstáculo que se le presenta para lograrlo. En Inglaterra ha vendido sus caballerizas y lo esperan en vano, en las verdes praderas de Warwick sus compañeros de polo, los Santa Pau, Pablo Barnero, Ladislao Sáenz, José María O'Rourke, los Peña-Tarrat. Barnabooth ha roto con su pasado de suramericano multimillonario y mundano y está tratando de cumplir con la experiencia de ser un hombre, desasido del asfixiante tejido de compromisos en que lo tuviera preso su clase, su civilización y su juventud. Y a medida que avanza el diario vamos asistiendo a este encuentro del joven peruano con su propia y temprana madurez. Poco a poco nos vamos dando cuenta de que Barnabooth “ya sabe”. Ya sabe que las grandes pasiones desembocan y se esfuman en

ese usado y variable instrumento que es el hombre; ya sabe que detrás de toda empresa al parecer perdurable, de toda obra nacida del hombre, está el tiempo que trabaja tenaz para llevarlo todo al único verdadero paraíso posible: el olvido; sabe que nunca podrá comunicarse con otro ser, ni esperar de persona alguna esa compañía que tanto anhela, porque cada uno lleva consigo su propia, incompatible y turbulenta carga de sueños. Barnabooth ya sabe todo esto y cuando accede al diálogo lo sostiene a sabiendas de que es un juego con cartas marcadas, en el que cada uno juega su propio juego sin querer ni poder parar mientes en el de su contrario.

Entonces el *Diario* es simplemente el testimonio de cómo, a medida que ese conocimiento de Barnabooth va haciéndose más sólido y va penetrando zonas más profundas de su conciencia, en igual medida va él desligándose del placer superficial y exquisito de gozar esa Europa que se precipita hacia Sarajevo con sus complicados juegos mundanos y sus grandes expresos de lujo. Oigámoslo increpar al viejo continente:

“Yo soy un colonial. Europa nada quiere conmigo nunca será en ella otra cosa que un turista. Tal es el secreto de mis iras. Porque todavía hay en Europa países en donde la riqueza, que es una fuerza respetable, es respetada, y en donde los empleados de las tiendas en plan de estetas y de ruskinismo, no se befan aún de los ricos. Tenemos nuestra antigua casa, con su humilde fachada blanca dividida en cuadros por las viejas vigas oscuras: Inglaterra. Y existe la santa España de grandes iglesias doradas. Y a ellas venimos, nosotros los coloniales, como si el descubrimiento hubiera ocurrido hace unos días. Venimos plenos de recuerdos de las guerras indígenas, de la llegada de los Padres Peregrinos, del desembarco de Villegagnon en la bahía de Río y de los ‘Old Thirteen’. Todo esto ayer.

“¡ Ah!, sentarse a la mesa de la gran civilización; ver al Papa, a los Reyes, a los Obispos asistir a la ceremonia de creación de nuevos caballeros, a las misas pontificias, a la entrada del Lord Alcalde de Londres!, y tocar las columnas del Partenón, las ruinas romanas de Nimes y de Pola, los pilares de las catedrales góticas, los tréboles emplomados de los vitrales de las casas Tudor!

Después del episodio con Florrie Bailey, la bailarina de café concert a quien se ofrece en matrimonio y ante el asombro de ser rechazado por la vigorosa razón y buen sentido de la joven prostituta, averigua que ella forma parte del grupo de espías que vigilan cada paso suyo por instrucciones de su curador Cartuyvels. Barnabooth deambula por las calles de Florencia noches y días, sin regresar a su hotel, hasta que topa de manos a boca con su automóvil de lujo que vendiera hace un año a su amigo el marqués de Poutuarey. Sube al coche y cuando va a arrancar, el marqués sale de una casa galante y estrecha en sus brazos al amigo que se desmaya de hambre y cansancio en los mullidos cojines de la Vorace. Al día siguiente parten hacia San Marino. El retrato que hace Barnabooth de Poutuarey indica ya cómo ha aprendido a juzgar a los hombres sin rencor, pero sin esperanza. Ante la expresión de amistad cordial que le depara el marqués en un momento del diálogo, Barnabooth anota: “Poutuarey piensa que es halagador poder tratar de ‘mi querido amigo’ al hombre más rico del mundo. Me gusta esta vanidad humilde de las gentes que se muestran orgullosas de sus relaciones, de su dinero, de sus títulos nobiliarios, de su saber, de sus talentos. Lo encuentro conmovedor, yo que sufro por haber alcanzado el centro de la indiferencia y ver que las gentes gustan dejarse engañar por las apariencias de la vida. ¿ Hay, pues, hombres lo suficientemente ingenuos como para, siendo nobles, despreciar a quienes no lo son? ¿ Siendo sabios, creerse superiores a los ignorantes? ¿ Siendo ricos, creerse por encima de los pobres? ¿ Quién tuviera, ¡ ay!, la frescura de alma de estos inocentes! Ser el abarrotero que detesta de todo corazón al abarrotero de enfrente, o el rico negociante retirado que se muere de ganas por ser recibido en casa de su vecino el hidalgo, o el hombre de letras que se cree importante porque hablan de sus libros. Pero, por otra parte, ¿ no es también conmovedora la gran vanidad del orgullo que me invade al sentirme superior a todas estas pequeñas vanidades?” Estas o iguales reflexiones se irán sucediendo, cada vez más a menudo, en el diario del rico *amateur*. Su viaje con el marqués a San Marino y a Venecia. Su visita luego a Moscú, Sergio y San Peterburgo. Su paso por Copenhague y su estancia en Londres, son un lujoso peregrinaje por gentes, ciudades y paisajes que fueron todo para él y de los cuales se va despidiendo para siempre, con anticipada nostalgia de quien no volverá a verlos nunca. En Londres, Barnabooth se casa con una paisana suya, Conchita Yarza. Ella y su hermana habían sido educadas en los mejores colegios de



“cometo un error al condenar en bloque todo mi pasado”

Inglaterra, por un capricho y un romántico impulso del joven multimillonario, que había recogido las dos huérfanas y se hiciera cargo de ellas, con el secreto designio, confiesa, de casarse con una de las dos. Y llegamos a las últimas páginas de su *Diario*, que nos muestran en toda su evidencia los secretos resortes de Barnabooth: Dicen así:

“Londres 8 de Enero.—Me doy cuenta de que cometo un error al condenar en bloque todo mi pasado. Aun en los años peor empleados, encuentro algunas acciones de las cuales aún puedo felicitarme. Por ejemplo: Cuando, habiendo recogido a las señoritas Yarza, me propuse que fueran instruidas y educadas con todo cuidado, ya entonces pensaba que una de ellas pudiera ser para mí una agradable compañía.

“Es más, había contemplado la posibilidad de mi matrimonio con Concha. Pero ora lo consideraba como una derrota, ora como una solución extrema. Yo era el típico hombre que se resigna a carse con su amante. El mundo no iba a examinar si Concepción Yarza era o no mi amante.” Se casó con una de esas muchachas a quienes sostenía: “Escuchaba ya decir a uno de mis conocidos, con ese tono artificial de ciertos grupos. Era precisamente una de esas cosas que no debían haberme sucedido. Mi matrimonio, por el contrario, debía ser un golpe maestro que superase todo lo que la gente de mi mundo pudiera prever. Me colocaría definitivamente en la gran aristocracia europea. Yo soñaba con la corona de Lady Barnabooth de Briarlea. En otras ocasiones mi matrimonio con Concepción Yarza adquiriría un valor simbólico. La antigua idea pueril, la necesidad de ‘reparación social’, entraba en juego. Qué desafío lanzado a mi mundo, ¿ cómo explicar mejor a todas las jóvenes de la aristocracia de sangre y de dinero, el caso que yo hacía de ellas?

“Cuán tímido era entonces, cuán preocupado por la opinión, aun en mi propia rebelión contra ella. El gran signo por el cual conozco que me he despojado de la antigua tontería, es que cuido —al fin— de gustarme primero a mí mismo. Presiento que voy a ser feliz; ¿ debo confesar que aún vacilo en serlo?

“No continuaré con mi *Diario*, lo escrito hasta aquí estará mañana en la noche en París, en donde será publicado, poco me importa cómo y cuándo, con una nueva edición de mis *Borborgmos*. Es el último capricho que me pago. Mis amigos de Chelsea, me habían pedido, a manera de recuerdo, esas que llaman, sin reír, mis obras completas. Pues bien, las van a tener: desde Francia les enviarán el volumen. Pero lo que ellos piensen... eso me es igual. Publicando este libro me desembarazo



"vivirá la secreta miseria del exilio"

de él. El día en que aparezca será el mismo en que dejaré de ser autor. No reniego de él por entero: él termina y yo comienzo. No me busquéis en él; yo estoy en otra parte; estoy en Campamento, América del Sur.

"Acabo de levantar la cortina y de mirar a la noche. He visto el square que duerme, entre las rejas, sin movimiento ni color entre la bruma. He aquí las casas respetables que no abandonan jamás su dignidad, ni aun en su sueño. Y detrás de ellas la falsa jerarquía del viejo mundo, sus pequeños placeres sin variedad y sin peligro, cuántas emboscadas miserables me ha tendido, las brillantes carreras que ha propuesto a mi actividad: negocios, políticas, literatura... Me imagino si continuará escribiendo poesías en versos libres franceses, publicando de tiempo en tiempo una colección de pastiches del género de la Oda a Tournier de Zamble: *Ievropa*, o diluyendo mis impresiones de Italia.— Gracias a Dios ya no estoy enfermo y nadie me obliga a guardar cama. Otros poemas no aparecerán jamás.

"Pequeña feria de vanidades, dulzuras de Europa, muy pronto tomariais todo de mí, todo excepto lo que ofrezco con tanto amor: la sabiduría adquirida tan penosamente y mi espíritu de aplicación y obediencia. Qué bella calma en las pálidas fachadas con las cortinas corridas. Pero bien pronto habrán de despertar a su fea existencia: servidumbre y patrones. Y su respetabilidad considerará, con aire de altiva desaprobación, el desorden de mi partida. ¡Ah! cómo comprendo ese reproche: viejo mundo, nos separamos enojados. Y me siento tan ajeno a todo lo que aquí se hace, que bien pudiera quedarme si no hicieran tanta falta a mis ojos los Andes y las pampas. Viejo mundo, ¡olvidame como yo te olvido! comienzo a perder el hábito de pensar en francés. Mi lengua natal, poco a poco, al hablarla todos los días en familia, torna a ser mi lenguaje interior. Una a una se reaclimatan en mi espíritu esas palabras castellanas que me traen tantos recuerdos, los más oscuros y los más queridos, de los confines mismos de mi vida. Olvidame, Europa; arrastra mi nombre y mi recuerdo por el lodo. Ahí tienes tus monedas, recógelas, ¿quieres mi espolio, quieres mi honor? Me despojo como si fuese a morir y me voy, desnudo y contento...

"Cuatro de la mañana. Esperaré el alba. He encendido todas las luces de la casa y el papagayo al que la claridad ha despertado y que se agita en su jaula en la cumbre de una pila de valijas no cesa de hablar: "Loro... lorito. Lorito real..."

El Diario termina con un poema titulado *Epílogo*, que cierra para siempre la vida europea de hombre libre y las obras del rico amateur, dice así:

EPÍLOGO

Con el blanco barniz de los estrechos pasillos,
los techos bajos, el dorado de los salones,
el piso que vibra en un secreto temblor
y la oscilación del agua en las garrafas,
comienza ya, aquí,
antes de la partida y del oleaje, la nueva vida.
Me acordaré de la vida europea:
del pasado que sonríe recostado en los tejados,
las campanas, el camposanto, las voces tranquilas,
la bruma y los tranvías, los bellos jardines
y las lisas y azules aguas del Sur;
recordaré los veranos, las tormentas,
el cielo malva con pozos de sol y el viento tibio,
escortado de insectos, que pasa violando
la tierna desnudez de las hojas,
y al atravesar todos los setos y todos los bosques,
canta y silba y en los parques reales, consternados,
retumba,
mientras que sobre la floresta, el árbol vampiro,
el cedro, alzando sus negras alas, ladra.
Recordaré ese sitio en donde el invierno
se refugia en los meses de estío:
esa morada de hielo y rocas negras y negros cielos,
donde en medio del puro silencio
se encuentran Germania y Roma.
Ya sé que en breve
volveré a ver ese otro lugar de aguas nuevas
donde el Mersey, limpio al fin de ciudades,
inmenso, lentamente ola por ola,
se vacía en el cielo y en donde,
primera y última voz de Europa, en el umbral de los mares,
sobre su cuna de madera, en su jaula de hierro,
una campana desde hace cuarenta años habla sola.
Así mi vida, así el grave amor sellado,
y la paciente plegaria, hasta el momento
en que la muerte, con su mano de huesos
ha de escribir... FIN

Y así se despiden Barnabooth de Europa y de sus lectores y torna para siempre a la vasta y virgen extensión de su patria andina. ¿Qué moraleja, si es que alguna hay, cabría deducir de esta historia? Muchas, tal vez tantas como lectores recorran sus páginas, como es el caso de todas las historias memorables. Permítaseme, entonces, enunciar la mía: Yo veo en la vida y las obras de Barnabooth un agudo tratado sobre el exilio. No valen al rico "amateur", ni la inmensidad de su fortuna, ni la agudeza de su ingenio, ni los goces que ambos le proporcionan al combinarse infinitamente en las sabias encrucijadas europeas. Siempre será Barnabooth un exilado, siempre lo hubiera sido, a no ser por el advenimiento de su madurez y con ella el descubrimiento de una verdad esencial: sólo podemos ser nosotros, sólo tienen nuestras palabras y las voces más secretas del alma una respuesta cabal y apaciguadora, en la tierra y entre las gentes que tejieran con nosotros los largos sueños de la infancia, allí donde al agua es el agua y en modo particular a nosotros nos habla, allí donde las altas montañas enredan el viento y lo precipitan en las grandes tormentas del trópico, allí donde una mirada es un diálogo permanente y nunca truncado, sólo allí nos será dado vivir sin la contradicción dolorosa de una sangre que reclama su suelo. Quien pretenda, por otros caminos, buscar en lo ajeno a su ser una razón permanente de vida, vivirá la secreta miseria del exilio. Barnabooth regresa a Campamento con una dulce y anticipada nostalgia de Europas, de la Europa de los grandes expresos, las altas catedrales y las ciudades iluminadas, pero sabe que esa nostalgia le hará más grato el encuentro y rescate de su tierra, la cual quiso olvidar y negar un día vanamente. Descubre que toda la fuente de su angustia insatisfecha, paseada por los grandes Palace y los mullidos cojines de su yate o de su vagón uncido a los expresos de lujo estaba en ser y permanecer un extranjero, en ser, como dijera Perse:

Gente de poco peso en la memoria de estos lugares.

La obra científica de Pavlov

Por José Joaquín IZQUIERDO

Hijo del párroco de un pequeño pueblo de campesinos, cercano a Riazán, en el centro de Rusia, Iván Petrovich Pavlov nació el 14 de septiembre de 1849, si nos atenemos al antiguo sistema calendárico ruso, o el 26 del mismo, si preferimos el nuestro.¹ En cumplimiento de la tradición familiar fue enviado al seminario local, para que siguiera la carrera eclesiástica, pero hizo desistir de hacerla la lectura que, cuando cumplía los veinte años, hizo de una traducción rusa de la obra *The Physiology of Common Life*, publicada originalmente en 1859 por Gorge Henry Lewes (1817-1878), que sin haber aceptado del todo la tesis positivista de Auguste Comte (1798-1857), estuvo tan fuertemente influido por él, como en Francia lo estuvo Emile Littré.

Trasladado a San Petersburgo en 1870, inició y continuó allí, hasta terminarlos al cabo de 9 años, los cursos de la carrera de medicina, y durante ellos supo beneficiarse grandemente con el trato del talentoso químico Mendeleef de Afanasiev, bajo cuya dirección hizo en 1874 una temprana investigación acerca de los nervios pancreáticos; de su gran precursor en el estudio del sistema nervioso central, I. M. Setchenof; de Cyon, técnico experto y pensador brillante de la metodología fisiológica, de quien fue ayudante en 1875, de S. P. Botkin, famoso internista de cuyo laboratorio de fisiología, anexo a su clínica, quedó encargado al recibir su título profesional. Desde 1871, su casamiento con la educadora Serafina Karchevocaya, quien desde luego se encargó de todo lo concerniente al hogar, permitió que desde entonces pudiera entregarse de lleno a las labores de investigación, y preparar su famosa tesis acerca de los nervios del corazón, con la cual obtuvo en 1883 el grado de doctor en medicina.

En 1877, durante una breve estancia en Alemania, inició al lado de Heidenhain su futura línea de investigaciones acerca de las glándulas digestivas que, después de doctorado, y ya con nombramiento de *Privat-dozent* de su Academia, se dispuso a continuar.

De 1885 a 1886, volvió a Alemania para perfeccionarse en aquel famoso Instituto de Leipzig, que el gran fisiólogo Karl Ludwig (1816-95) había convertido en centro del progreso de la fisiología en Europa. Vuelto a Rusia en 1886, reanudó sus tareas, primero como *Privat-dozent* y ayudante de Botkin, y desde 1891 como director de la sección de fisiología del Instituto Imperial de Medicina Experimental, recién fundado en Petrogrado. En 1895 recibió la cátedra de Fisiología, que seguiría sirviendo durante casi 30 años.

Preocupado desde un principio por estudiar los fenómenos fisiológicos tan sólo en animales que estuviesen en condiciones lo más cercanas posible a la normalidad, y nunca en las condiciones más o menos anormales de las vivisecciones de uso corriente, para las cuales se les tenía amarrados e inmovilizados sobre una mesa, y sometidos a la acción de anestésicos y drogas de acción con frecuencia poco conocida, desde 1890 se aplicó a dar cumplimiento a este doble propósito, para investigar las actividades de las glándulas digestivas. Ideó técnicas para que después de operar delicadamente y con rapidez a los animales, pudiera observarlos cuando ya estuviesen recuperados, tranquilos y en las condiciones más normales posibles. Ideó métodos que sin causarles dolor o molestias le dieran acceso directo a glándulas y segmentos del aparato digestivo. Hizo construir salas que le permitieron operar a los perros con técnicas que además de merecer el calificativo de fisiológicas estuvieran ajustadas a las nuevas normas de la asepsia, y les agregó una verdadera clínica quirúrgica, en la cual los animales operados eran conservados con gran limpieza y recibían cuidados superiores a los ministrados a los operados en los hospitales contemporáneos. A esto y a su extraordinaria habilidad de operador ambidiestro, que en sus técnicas rivalizaba con los mejores cirujanos de su tiempo, debió lograr hacer preparaciones diversas para recoger y estudiar los productos puros de las glándulas digestivas, e idear su "pequeño estómago", para estudiar más fielmente la secreción del jugo gástrico en el perro. De sus novedosísimos resultados dio cuenta, en 1897, en su clásica monografía sobre el trabajo de las glándulas digestivas (salivales; del estómago; del páncreas; del hígado y del intestino), con la cual dejó elevado al rango de ciencia a tan importante sector de la fisiología, y que en años ulteriores sería recordada como "El Antiguo Testamento" de la fisiología digestiva.²

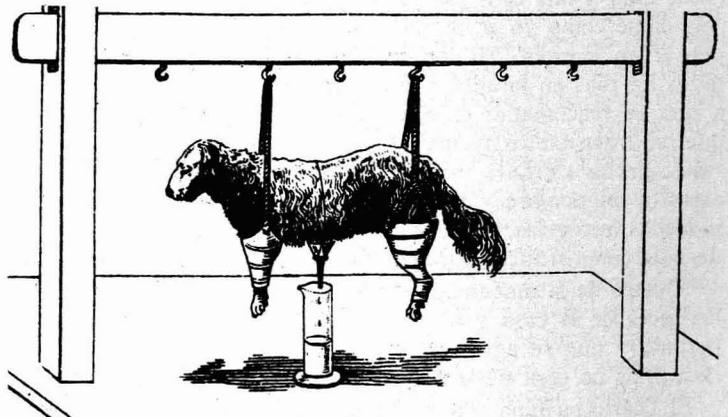
Pero entre tanto, pese a que sus trabajos habían sido reali-

zados con vistas a la patología y a la terapéutica, los clínicos no querían saber nada de ellos, porque habían sido hechos en perros, y una legión de gratuitos enemigos lo criticaba y vituperaba. Hasta que en 1898 apareció su monografía en alemán (*Die Arbeit der Verdauungsdrüsen*); que en 1900 dio cuenta de sus trabajos en la obra *Das Experiment als Zeitgemässe und einheitliche Methode Medizinischer Forschung*, y de que en 1902 su *Cirugía fisiológica del tubo digestivo* reapareció en forma mejorada, fue cuando la fama internacional de Pavlov como fisiólogo empezó a extenderse y a dar lugar a que en 1904 le fuese otorgado el Premio Nobel para la fisiología, y a que en 1907 lo llevaran a su seno la Academia de Ciencias, de Petrogrado, y la Royal Society, de Inglaterra.

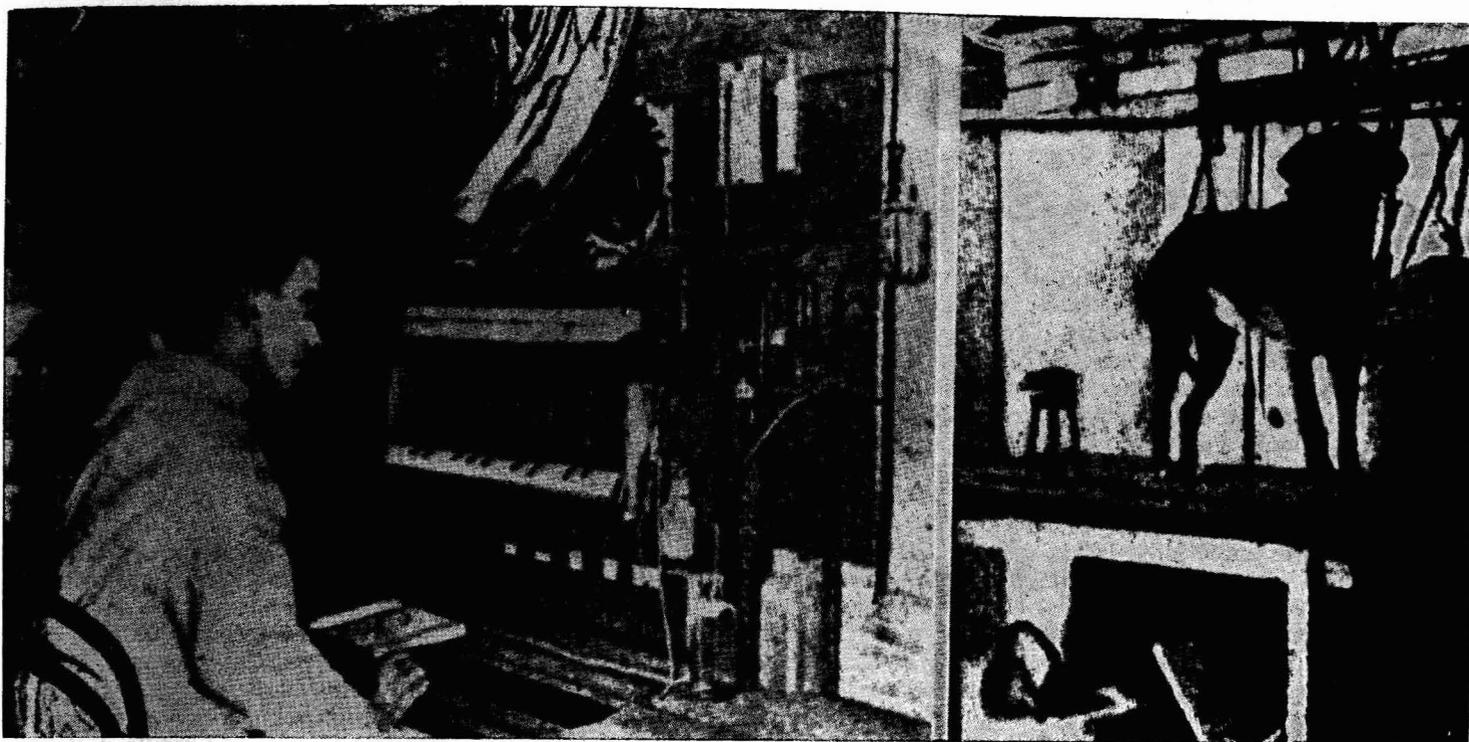
Por haber observado que las glándulas digestivas a veces empezaban a secretar sin que los perros hubiesen oído, gustado, visto o ingerido alimento, cuando sólo habían percibido algo relacionado con su administración (plato empleado, voz del cuidador, etc.), así como que una vez iniciada su secreción, la cólera, el temor o la simple llegada de un ruido de la calle, ejercían el efecto opuesto, Pavlov empezó por calificar a tales reacciones de psíquicas; después las llamó "pseudo-psíquicas", y acabó por considerarlas como de índole puramente refleja y por lo tanto susceptibles de ser estudiadas objetivamente por los métodos de la fisiología. Y como luego comprobó que después de extirpar los hemisferios cerebrales, dejaban de producirse, pensó que su estudio permitiría empezar a comprender los procesos mentales.

Para entonces los fisiólogos ya habían logrado, ciertamente, significativos progresos acerca del funcionamiento de los segmentos inferiores del sistema nervioso central. Con Sherrington y sus colaboradores, acerca de la acción refleja y sus aspectos antagónicos, lo cual ya había permitido trazar algunos esquemas funcionales de los segmentos inferiores del sistema nervioso. Pero basta hojear cualquiera de los tratados de fisiología del primer cuarto de este siglo, para convencerse de que la información que ofrecen acerca de los segmentos superiores del sistema nervioso es principalmente acerca de las estructuras que los componen, y sólo muy escasa acerca de su función.

Hizo notar Pavlov el hondo contraste que se descubre entre un animal reducido a la condición medular, cuyas reacciones son predecibles según la índole, la intensidad y el sitio en que se les apliquen diversos estímulos, y que de no aplicarle ninguno permanece inerte, y un animal libre y normal de la misma especie, en el cual, las reacciones de continuo se suceden en forma e intensidad tan variables y al parecer sin repetirse ni ser evocadas por estímulos, que por ello los psicólogos las califican de "voluntarias". Pavlov, por considerarlas como meros reflejos de tipo superior, se dedicó a elaborar métodos adecuados para estudiarlas de modo puramente objetivo e independiente de los puntos de vista subjetivos de psicólogos y anatómicos, cuyos datos sólo aceptó como complementarios. Hizo construir para ello novedosas cámaras de observación, divididas en dos partes: Una para mantener a un perro al abrigo de cualquiera influencia extraña, perturbadora, para lo cual tales cámaras quedaron en el interior de un pesado edificio de aspecto medieval, con gruesas paredes, pequeñas y muy contadas ventadas, circundado por un foso para que ni por el suelo pudiesen llegar los ruidos



"la recolección del jugo gástrico en el perro, según la vio el doctor Vergara Lope en 1897"



"una doble cámara para la observación de los reflejos condicionados"

del exterior ("Torre del Silencio"). La otra para que desde ella, sin que el perro lo notara, un experimentador pudiera estarlo observando y por medio de dispositivos varios, ofrecerle alimento, o hacerle estimulaciones diversas (luz, sonido, contactos, temperaturas diversas, etc.). De las reacciones provocadas, motoras y sobre todo secretoras (número de gotas) obtenía registros que permitían cuantificarlas.

Ayudado por grupos hasta de 50 colaboradores, Pavlov fue consolidando las diferencias entre los *reflejos fisiológicos o incondicionados*, provocados por las comidas, y los *reflejos psíquicos o condicionados*, originados por estímulos de algún modo relacionados con éstas. De entre los últimos, prefirió para su estudio los artificialmente creados por el experimentador, por la aplicación asociada con el alimento, de estímulos (presentación de un objeto; encendido de una luz; cosquilleo en la piel, etcétera), que si en un principio eran señales *indiferentes*, después de asociarlos con otro que fuese para el animal señal de alimentación, acababan por provocar la acción refleja. Vio en ésta la demostración objetiva de la capacidad del cerebro para establecer nuevas conexiones entre sus partes, y como le parecía que su ocurrencia era paralela al cambio psíquico, en vista de su relativa sencillez y de la facilidad con que lograba reproducirla, decidió utilizarla como medida de los más complejos, fugaces y misteriosos fenómenos psicológicos. Y así fue como se lanzó al atrevidísimo intento de estudiar sistemáticamente las funciones cerebrales de modo puramente objetivo.

Logró ir dejando puntualizadas las condiciones y la diferente rapidez con que se establecen los reflejos adquiridos; señalar sus propiedades, de ser específicos, estables y susceptibles de suma y de irradiarse; demostrar los de carácter inhibitorio y su capacidad discriminativa, que analizó de modo muy original, en términos de su concepto de los analizadores sensoriales. Su temporal supresión, consecutiva a las extirpaciones parciales de corteza cerebral, lo hizo pensar en la existencia de acciones vicariantes. Los efectos de las drogas sobre los reflejos, y la inestabilidad nerviosa por predominio de uno de los dos tipos de reflejos que había estudiado, lo llevaron a distinguir, desde el punto de vista funcional, "tipos nerviosos diferentes", a los cuales atribuyó las diferencias más corrientemente referidas a temperamentos y a neurosis. Para él, si las funciones cerebrales aparentaban ser de complejidad mucho mayor que la que hacía esperar su índole refleja, debido era a que de modo incesante las modifica la intrusión de una gran variedad de inhibiciones de origen externo. Sus interpretaciones, pese a su meritoria índole fisiológica, hay que reconocer que fueron de carácter parcial y en buena parte esquemático. Pero también que con ellas contribuyó a que empezara a ser edificado el nuevo edificio de la fisiología objetiva del cerebro y de los órganos de los sentidos.

Las críticas de los envidiosos enemigos, pasajera y acalladas por el otorgamiento del Premio Nobel, habían renacido con brío; dado lugar a que la Academia rechazara muchas tesis elaboradas en los laboratorios de Pavlov; asegurado que los resultados de que daban cuenta no eran sino los de sobra ya sabidos por los amaestradores de perros, y logrado que hasta discípulos y

admiradores tan destacados como R. Tiegerstedt, pidieran a su maestro que abandonara la que calificaban de descarriada senda que había escogido.

La profunda desorganización social y ruina económica vividas por Rusia a la terminación de la guerra mundial, que obligaron a Pavlov a casi suspender sus trabajos, lo deprimieron grandemente y lo hicieron temer que por largos años quedara paralizado todo progreso de su ciencia. Pero pronto reaccionó, no sólo para reanudar sus tareas en cuanto le fue posible, sino para, en momentos en que era en extremo peligroso hacerlo, criticar a gritos, en el laboratorio y aun públicamente, los errores de los políticos del tiempo, presentar su renuncia y tratar de emigrar al extranjero. Pero sus apasionadas actitudes parecieron tan sinceras y tan por encima de todo fin político, que no sólo se le dejó decir y actuar como quiso, sino que el gobierno soviético, y Lenin en particular, por decisión del *Sovnarkom*, de 24 de enero de 1921, decidió proporcionarle cuantos medios pudiera necesitar para continuar sus trabajos.

La verdad es que hasta 1924, lo que había hecho acerca de reflejos condicionados seguía siendo punto menos que ignorado, debido a que sólo lo había dado a conocer ante auditorios muy diversos. Por ello, su discípulo G. V. Anrep, para remediarlo, con la ayuda de Lovatt-Evans, hizo de ellos un importante resumen, por el cual quien esto escribe pudo conocerlos durante su estancia en Inglaterra, en 1929. Obtuvo entonces de Pavlov la promesa de que lo admitiría a trabajar con él durante una temporada, pero esto no fue posible debido a que por entonces quedaron suspendidas las relaciones diplomáticas entre México y la Unión Soviética. Pero esto no fue obstáculo para que ya de regreso en México, desde 1931 empezara a incluir en sus programas de enseñanza lo relativo a reflejos condicionados, que durante dos décadas siguieron sin ser tomados en cuenta en otros cursos nacionales de fisiología.

Cumplidos ya los 85 años; tenido ya en calidad de romántica y legendaria figura, presidió Pavlov en 1935, en Leningrado y en Moscú, las labores del XV Congreso Internacional de Fisiología, para poco después sucumbir, el 27 de febrero del siguiente año, a una de esas neumonías de evolución solapada en los ancianos. Cuando no hacía mucho que con el carácter de su *Testamento Científico*, había dirigido a los jóvenes universitarios de su patria un valioso documento, que de modo tan compendioso como fiel, reflejó las cualidades del hombre extraordinario que durante medio siglo y con energía y perseverancia inagotables, había estado desarrollando tan meritorias tareas.

¹ Para más amplia información, sobre la vida y obra de Pavlov véase el *Elogio* que publicó el autor en las *Memorias de la Academia de Ciencias* (México), tomo 56 (1959), páginas 551-587, con amplia bibliografía complementaria.

² Como al visitar a Pavlov, en 1897, el profesor mexicano de fisiología, don Daniel Vergara Lope (1865-1898), comprendiera estos progresos, al regresar hizo que nuestra Sociedad "Antonio Alzate", el 5 de enero de 1898, lo hiciera su socio honorario, "en reconocimiento de su trabajo acerca de la digestión, por medio del cual reformó esencialmente y ensanchó el conocimiento científico en ese campo". Tal distinción fue la primera que Pavlov recibió de una sociedad científica del extranjero.

Tras las fuentes de Dante

Por Alfredo de MICHELI

Los filósofos estoicos de la antigüedad predicaban la doctrina de la repetición de los acontecimientos históricos, teoría defendida por Averroes y sus seguidores. En la época moderna, Nietzsche habla del eterno retorno de lo idéntico. Según Juan Bautista Vico, máximo exponente del historicismo latino, el progreso de la civilización describe una espiral, en la cual se repiten puntos en posiciones análogas pero a niveles distintos.

En la gran espiral de la historia, se encuentran varias épocas de transición, cada una con su peculiaridad e importancia, dominadas todas por una visión ecuménica y por la búsqueda afanosa de valores universales. Tales periodos, señalados impropriadamente como épocas de decadencia, representan en realidad momentos de recogimiento interior, de elaboración de ideas, de meditación de los problemas contemporáneos. Son los eslabones que reúnen y preparan los grandes momentos estelares de la humanidad, asegurando la continuidad de su progreso. En otras palabras, corresponden al concepto de la dinámica potencial, que Mirón expresó de manera admirable en el mármol. Así se explica el medioevo de los chinos, de los indús, de los egipcios, de los griegos. Aunque para fines didácticos se acostumbra considerar separadamente los ciclos históricos de pueblos y naciones, la historia de la civilización en su unidad esencial puede considerarse como una corriente vital que brota y se enriquece de múltiples manantiales para fluir, a través de infinitos canales intercomunicantes, hacia las orillas de la eternidad.

Cada época debe juzgarse en función de las reservas de energía vital (del *supplément d'âme*, diría Bergson), es decir, según la relación existente entre las posibilidades técnicas y el alcance espiritual. Los periodos de mayor cultura no son aquellos en los que la producción artística y literaria es más abundante; son aquellos en los que el sentido de la existencia es más intenso. Bajo esta luz, bien puede entenderse la aseveración de que la Edad Media no constituyó un atraso en el camino del hombre occidental (¿podría esto ser compatible con el continuo devenir del espíritu humano?), sino una fase de transición. Ésta preparó, en el silencio y en la humildad, las etapas sucesivas del Renacimiento y de la moderna civilización occidental, que floreció al oeste del antiguo *limes germanicus*. Tal civilización se caracteriza por el hecho de que su íntimo devenir histórico es originalmente "filosófico", herencia fundamental del mundo helénico adaptada y transmitida a nosotros por el pensamiento medieval.

El Medioevo no fue por lo tanto un invierno escuálido y torpe, sino una temporada de otoño, como la define Huitzinga, con sus nieblas y sus luces, con sus colores pardos y sus tintas leonadas, con sus notas sollozantes y sus "andantes" vivaces. El espíritu de la civilización medieval no pereció; ninguna civilización desaparece completamente; se transforma en otra distinta. La íntima esencia del espíritu medieval está incrustada en nosotros mismos. Según la expresión acertada de Etienne Gilson, no podríamos eliminarla tan sólo con renegarla, así como un hombre no puede liberarse de su vida anterior al olvidar su pasado.

La Edad Media se desprende de las convulsiones del occidente, debidas a choques violentos de pueblos y naciones en las postrimerías del Bajo Imperio Romano. Se divide convencionalmente entre grandes periodos.

El primero dura desde el derrocamiento de Rómulo Augústulo por el jefe bárbaro Odoacro (476 de la era cristiana) hasta la coronación imperial de Carlomagno en Roma (800 de nuestra era). En esta etapa, en la que se produce la fusión de elementos humanos tan discrepantes (nórdicos, asiáticos, mediterráneos), se produce una verdadera revolución del pensamiento. La filosofía cristiana de la libertad se impone sobre las antiguas filosofías griegas de la necesidad. No faltan las grandes figuras de maestros y organizadores del orden social. Cuando Roma ya no es la capital del mundo occidental y en vísperas del cierre de las escuelas de Atenas, se levanta la voz inspirada de Severino Boecio, hombre de pensamiento y de acción, que transmite la cultura clásica a la Edad Media. Magno Aurelio Casiodoro, tras de haber propiciado la fusión de los Ostrogodos con los Romanos, elabora en la paz de Vivarium las bases del sistema de enseñanza medieval (aprendizaje de las siete ar-

tes liberales). Benito de Nursia, heredero de la tradición oriental de Pacomio, redacta y vive su regla religiosa fundada en la oración y en el trabajo. Más tarde, Isidoro de Sevilla en España y el venerable Beda en Inglaterra, rehacen la obra enciclopédica de Varrón para utilidad de todos los cristianos.

Durante el largo periodo en que las invasiones bárbaras devastan el continente europeo, particularmente en el siglo séptimo, la cultura latina se conserva en el sur de Italia y en las Islas Británicas. Los monjes basilianos y los benedictinos salvan el patrimonio de la antigüedad greco-romana para las generaciones futuras. A través de las cabezas de puente bizantinas en la península italiana, el mundo occidental recibe la influencia benéfica de la cultura y de la civilización de Bizancio, la "segunda Roma". Para subrayar tal continuidad, el emperador bizantino lleva el título de rey de los Romanos. Los fastuosos templos de Ravena, así como los florecientes centros culturales de Italia meridional, son testigos de los intercambios activos de ideas y de influencias entre el Oriente y el Occidente.

En esta primera etapa, a la sombra de las catedrales romano-barbáricas y en el silencio de los claustros aislados, se realiza la síntesis prodigiosa de los factores básicos de la civilización occidental: romanidad, germanismo y cristianismo. Los Romanos aportan una larga tradición de sabiduría y de equilibrio; los Germanos, el vigor de una raza joven y fuerte; el Cristianismo, un ideal de amor fundamentado en la fraternidad de todos los hombres. No tardan en producirse los primeros frutos de la benéfica reacción, catalizada por la continua mezcla de sangre entre razas tan diferentes. Se afianzan las escuelas conventuales y episcopales (capitulario de Carlomagno en 789), núcleo primitivo de lo que serán más tarde deslumbrantes centros de estudios. Se comienzan a codificar las normas y las tradiciones jurídicas de los bárbaros, rectificadas y humanizadas por la influencia del derecho romano. Se promulgan en Italia los edictos de Rotari (643) y de los otros reyes lombardos, en los cuales el principio de la justa reparación de una ofensa (*Wehrgeld*) substituye al de la venganza (*faida*). Al mismo tiempo se recopilan las leyes visigodas en España. Por otra parte, en Inglaterra nace una verdadera literatura nacional: las primeras poesías anglosajonas de Coedman (680), el poema épico de Beowulf (700), las baladas de Aldhelm de Malmesbury (709). Más aún, el misionero Bonifacio —un sajón del Wessex— abandona su isla natal para desparramar los tesoros de la sabiduría antigua y de la espiritualidad cristiana entre los germanos del continente. En la escuela episcopal de York, el joven Alcuino se prepara para la noble y fecunda labor que desarrollará más tarde como ministro de Carlomagno y que le valdrá el título de "Praeceptor Galliae".

Hacia el final de la época, las victorias de Poitiers en occidente (732) y de Akroinon en oriente (740) alejan de manera definitiva la grave amenaza árabe. Como consecuencia de tales acontecimientos se inicia la "Reconquista" de la península ibérica que en algunas fases, con la participación de toda Europa occidental, asume un aspecto de verdadera Cruzada. El espíritu de la "Reconquista" se proyecta sucesivamente en la hazaña de América.

En los siglos noveno y décimo, el anhelo agustiniano de la "Ciudad de Dios" es finalmente una realidad: la doctrina cristiana se impone como filosofía oficial del Sacro Imperio romano-germánico. Nace un humanismo cristiano auspiciado por la corte imperial de Aquisgrán. Alcuino, el español Teodulfo, Pablo Diácono de Monte Casino y Rábano Mauro "Praeceptor Germaniae", inician el renacimiento de la pedagogía antigua. Aparecen, en el continente, los primeros documentos redactados en los idiomas nacionales o populares "vulgares": las cartas de población para los idiomas hispánicos, la Plegaría de Wessobrunn (800) y la Heliand o Vida de Cristo (825) en Alemania, el juramento de Estrasburgo (842) y la cantilena de Santa Eulalia (880) para el francés, la escritura notarial de Capua para el italiano y la Bogurodzica en Polonia (siglo X). En Inglaterra, se producen auténticas obras maestras como la versión anglosajona del *Liber regulae pontificalis* por el rey Alfredo y, más tarde, las homilias del abad Aelfric. La artesanía recibe

mayor incremento (recuérdense las hermosas miniaturas carolingias: por ejemplo, la Biblia de Carlos el Calvo y el Salterio de Utrecht) y se esbozan las primeras reformas sociales (constitución de los gremios artesanales hacia 852). Se edifican las grandes catedrales romano-carolingias (San Filiberto de Grandlieu, San Filiberto de Turnus, etcétera); florece el arte mozárabico (San Miguel de Cuxa), San Quirce de Pedret, etcétera). A través de la marca hispánica, llegan al occidente las influencias de la civilización árabe. Ésta, habiendo recibido de los sirios y profundamente asimilado el patrimonio substancial de la cultura greco-romana, lo enriquece de nuevos elementos vitales y lo difunde por los refinados centros ibéricos de Córdoba, Sevilla y Granada.

Persiste la estructura feudal de la sociedad y predomina el tipo de economía cerrada o local, es decir, el intercambio de productos agrícolas y artesanales limitado a los habitantes de una ciudad o de un feudo determinado. Sin embargo, el poder central comienza a regularizar de manera más directa y eficaz la actuación de los feudatarios. De hecho, son nombrados los "Missi dominici", funcionarios del gobierno encargados de ejercer el control administrativo en las provincias. Se esboza así el conflicto entre monarquía y potentados, que alcanza su máxima intensidad en el siglo décimoséptimo con los disturbios de la Fronda, en Francia, con la lucha civil entre "cabezas redondas" y "caballeros", en Inglaterra, y con la guerra de Treinta años, en Alemania. Se realizan las primeras reformas agrarias, como la introducción del sistema de la "participación" en las tierras de las abadías benedictinas de Nonantola, cerca de Modena, y de Santa María de la Pomposa, cerca de Ferrara (el sistema mencionado sigue aplicándose todavía en estos pueblos italianos). Además, se constituyen los alodios, pequeñas propiedades sin vínculos de dependencia feudal, en Italia, en Flandes, en Cataluña.

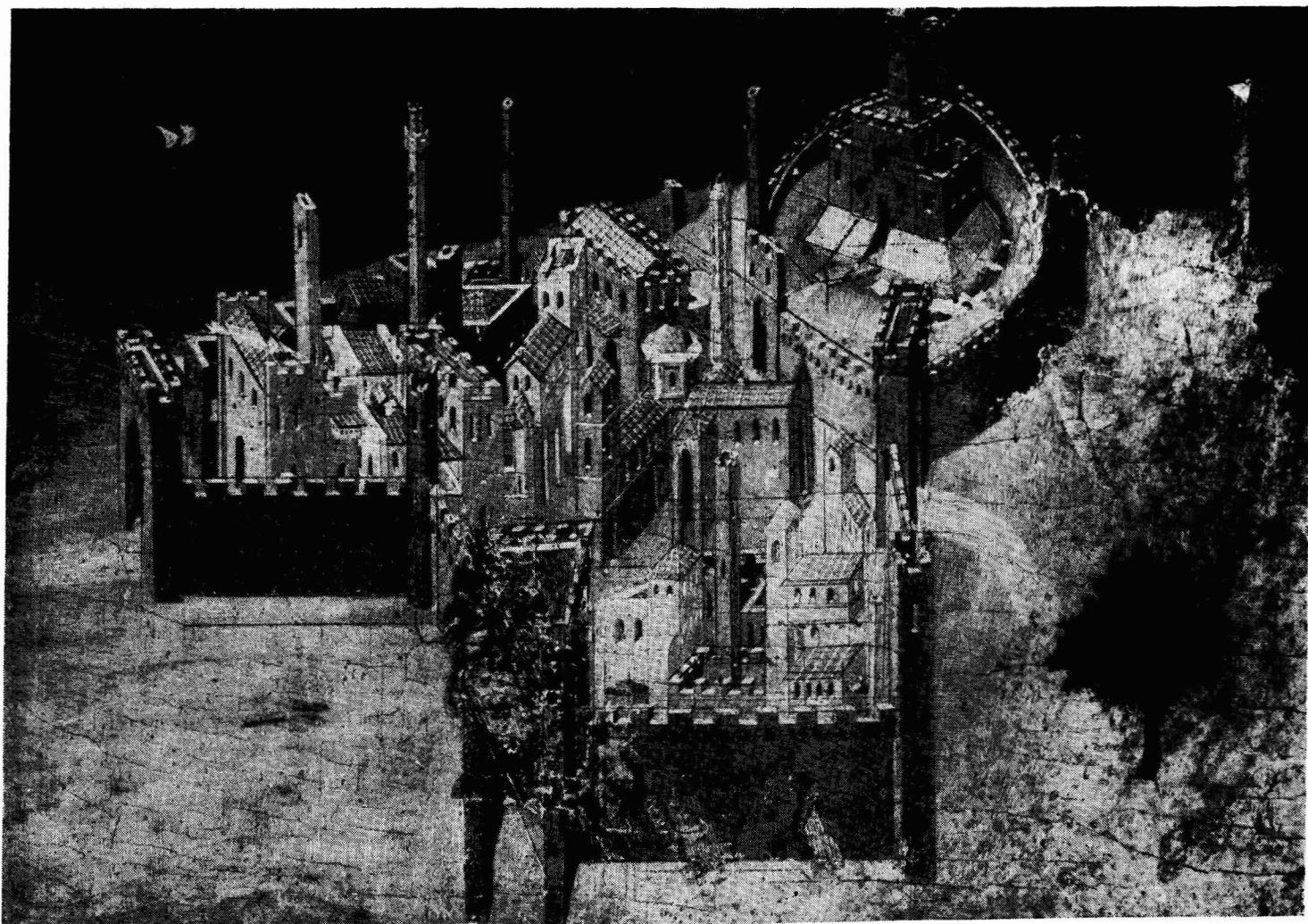
A lo largo del siglo décimo, pese a la nueva ola de invasiones bárbaras —las normandas—, la cultura latina se mantiene viva en las grandes escuelas episcopales y conventuales de Inglaterra (York, Canterbury, Wearmouth), de Francia (París, Laon, Reims, San Martín de Tours, Cluny, Fleury-sur-Loire), de Alemania (Fulda, San Gall), de Italia (Monte Casino, Farfa, Nonantola, Bobbio). Florecen poetas delicados, como Notker de San Gall, y hombres de ciencia como los maestros de las

escuelas de medicina de Salerno y de Córdoba. La cultura enciclopédica se reanima gracias a la enseñanza y a la obra de Gerberto de Aurillac, intermediario entre la ciencia árabe y las escuelas de occidente. Aparecen los gérmenes de un teatro cristiano, que evoluciona desde las sagradas representaciones de carácter popular hasta las comedias religiosas de Hrotsvita de Gandersheim.

El tercer periodo, que principia en el año mil y se extiende hasta el siglo décimocuarto, sella la época gloriosa de los Municipios libres. Estos pueden constituirse en Italia gracias a Otón el Grande; en Flandes, a Thierry de Alsacia; en Francia, a Luis X. Determinados burgos y ciudades consiguen privilegios y franquicias, como lo recuerdan sus nombres: Villafraanca, Villefranche, Freiburg, etcétera.

Con las Cruzadas, cambia el sentido de las grandes migraciones de masas humanas. En la alta Edad Media, hubo un movimiento continuo de pueblos desde el oriente hacia el occidente; a finales del siglo undécimo, comienza a fluir una corriente migratoria en dirección opuesta. En este brote general de entusiasmo y de fuerzas nuevas, florecen la cultura, el arte, las ciencias. Alfonso VI de Castilla funda en Toledo la escuela de Traductores que, impulsada sucesivamente por Alfonso VII y por el arzobispo Raimundo, recoge la brillante herencia espiritual de los califatos de Córdoba y de Sevilla y representa la confluencia de oriente y occidente a través de las culturas griega, árabe, judía y cristiana. Se crea así aquella atmósfera tan peculiar de Toledo, que penetra más tarde en los lienzos del Greco. Asimismo, en el siglo undécimo, Constantino el africano inicia el periodo áureo de la escuela médica salernitana en donde se preparan, además de innumerables generaciones de médicos, las primeras doctoras y enfermeras tituladas de la antigüedad ("mulieres salernitanae"). Se construyen las majestuosas catedrales y abadías románicas de Espira, Lincoln, Canterbury, Conques, Manresa, San Pons, Tahull, Ripoll, Cardona. Guy de Arezzo descubre las siete notas de la escala musical.

En el siglo XII, el espíritu evangélico se renueva: brotan los movimientos religiosos populares de carácter ortodoxo o francamente herético. Se edifican las obras maestras del arte románico: Vezelay, Moissac, Souillac cuyas esculturas evocan aquellas de los templos contemporáneos de Angkor Vat. Las paredes de las soberbias catedrales románicas y romano-car-



"no fue por lo tanto un invierno escudido y torpe, sino una temporada de otoño"

lingias, cuyos motivos ornamentales se inspiran en el simbolismo de la Biblia y de la naturaleza, se cubren de murales que explican las sagradas escrituras a multitudes de analfabetos (*Biblia pauperum*). Triunfa el arte morisco en España, el árabe-normando en Sicilia. Se perfila el arte gótico en las austeras abadías cistercienses.

Los trovadores cantan el ideal del "amor cortés" en las elegantes residencias señoriales de Provenza y de Aquitania. Salen a la luz, en el continente, las primeras obras monumentales de las literaturas nacionales: el *Cantar de mio Cid* en España, el *Roman de Renard* en Francia, las baladas de la escuela poética siciliana. Nace el intelectual moderno, podríamos decir el universitario, cuyo prototipo es Pedro Abelardo, que defiende la autonomía de la lógica respecto a la teología. Honorio de Autun afirma que la ciencia es la patria del hombre; la ignorancia, su destierro. Este innovador agrega la enseñanza de las técnicas y de las ciencias naturales y políticas al programa tradicional de las siete artes liberales. Se difunde el humanismo de la escuela de Chartres, humanismo integral, no formal. Los humanistas del siglo XII, que se dedican a la enseñanza pública y participan dinámicamente en la vida social de la época, son los auténticos "chefs de file", mientras que los eruditos del siglo XVI, aislados en su torre de marfil, representan más bien los "faros".

Los estudiantes peregrinos "clerici vagantes", que siguen los cursos del *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y del *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), giran de una ciudad a otra siempre con el afán de aprender cosas nuevas y de visitar países lejanos. En Bolonia, se inicia el estudio y la divulgación del derecho romano, fundamento de una sociedad civil autónoma, con las anotaciones y los comentarios que Irnerio y sus discípulos, Búlgaro, Martín Gosía, Jacobo, Hugo, etcétera (los "glosadores") hacen al *Corpus iuris civilis* de Justiniano. Este grupo de jurisconsultos prepara las bases de la primera Universidad (*Universitas studiorum*): la de Bolonia, reconocida por el emperador Federico I de Suabia en 1158. El cabildo de Notre Dame de París funda en 1180 el "Colegio de los diez y ocho", núcleo primitivo de la futura Universidad autorizada por el rey Felipe Augusto en 1200. La Iglesia proclama el principio de la enseñanza gratuita (III Concilio de Letrán, 1179). El papa Inocencio III reconoce en sus *Diálogos* el carácter laico de la instrucción pública.

Se consolida la conciencia social del pueblo, que comienza a darse cuenta de sus deberes y de sus derechos. Los señores feudales son expulsados de las ciudades, su poderío disminuye gradualmente en las provincias. Se delinea la formación de una sociedad clasista y mercantilista primero en Italia, más tarde en el norte de Francia, en los Países Bajos, en Alemania y en Inglaterra. La unión de los libres Municipios lombardos permite humillar la jactancia de los emperadores germánicos e infligir a Federico Barbarroja la severa derrota de Legnano.

Entre los conflictos violentos que oponen el Papado al Imperio en el siglo XIII, soplan vientos de rejuvenecimiento sobre la Iglesia. Las órdenes religiosas se renuevan en un afán de apostolado social. Los monjes, que representan el eslabón entre la cultura tradicional y la moderna, se trasladan desde los antiguos monasterios, perdidos sobre montañas solitarias o dentro de valles silenciosos, hasta el corazón mismo de las ciudades. Ahí participan activamente en la vida cívica y enseñan al pueblo con la palabra y con el ejemplo. En los Municipios brotan las fuerzas vivas del pueblo, que establece una sociedad nueva y expresa en la arquitectura religiosa y civil su fe en Dios, su respeto a las instituciones cívicas, su amor de la vida. Los ciudadanos son agrupados en dos categorías: los "grandes", con derechos políticos limitados, y los artesanos, que se hacen cargo del manejo efectivo de la cosa pública (el propio Dante debe inscribirse al gremio de los médicos y farmacéuticos para tener acceso a la vida pública en la comuna de Florencia). De esta manera, se vuelven siempre más fuertes los gremios profesionales y artesanales, que reemplazan a los antiguos "Collegia opificum" de los romanos y duran hasta la revolución francesa. Dichos gremios constituyen la médula de la ciudad-estado medieval, estructurada sobre una base corporativista, bien distinta por cierto de la antigua *polis* griega y de las repúblicas marineras italianas, regidas por estrictas oligarquías. Los diferentes gremios de comerciantes y artesanos edifican las aéreas catedrales góticas con el ritmo y la gracia de un himno elevado a la gloria del Creador. Todo el pueblo participa en la intensa vida espiritual del momento acompañando en procesión a las Vírgenes de Ducio de Buoninsegna y de Simone Martini en Siena, apasionándose en las disputas filosóficas y teológicas en París. Este pue-

blo vive al unísono con su bellas catedrales, orgullo de las poderosas corporaciones artesanales de Italia, de Flandes, de Alemania y de Inglaterra.

La economía reflorece y se desarrolla rápidamente. Los bancos incrementan el comercio: en Florencia —recuérdese el Banco de los Bardi y Peruzzi para el cual trabaja Boccaccio en el siglo XIV—, en Milán, Génova, Venecia, Champagne, Flandes, Inglaterra. Muy pronto, ciertas instituciones comerciales se extienden desde Génova y Milán hasta Londres, con estaciones intermedias en París, Bruselas y Brujas. En todas estas ciudades, existe todavía una calle de los "Lombardos", como recuerdo de los banqueros y mercaderes italianos. Las repúblicas de Génova, Venecia, Pisa y Amalfi, los Catalanes y los Bizantinos intensifican los intercambios comerciales con el mundo oriental. Se efectúan los primeros viajes y las primeras descripciones geográficas en el lejano oriente. Marco Polo descubre a sus conciudadanos las maravillas del fabuloso Katay y Flavio Gioia trae al occidente los inventos de los navegadores chinos.

En el marco del movimiento gremial, se desarrolla y se afianza la Corporación universitaria. Los privilegios esenciales de la Universidad son tres: jurisdicción autónoma, derecho de huelga y de secesión, monopolio del otorgamiento de los grados académicos. Recuérdese que la Corporación Universitaria de París sostuvo la gran huelga de 1229 a 1231 y se trasladó a Orléans hasta que el gobierno de Blanca de Castilla y de Luis IX reconoció sus derechos. La estructura de la Universidad, basada en las diferentes "notiones" que la componen, y su derecho de otorgar la "licentia ubique docendi" comprueban el espíritu ecuménico de la cultura medieval, considerada como un bien común de toda la Cristiandad. La Universidad de París se impone como el centro reconocido de los estudios filosóficos y teológicos. La Universidad de Oxford, aprobada en 1214, brilla esencialmente en el campo científico. En dicha Universidad, el franciscano Rogerio Bacon elabora el concepto y acuña la expresión de ciencia experimental (*scientia experimentalis*), auspiciando el trabajo de grupo. En este periodo florecen otras Universidades: la de Palencia, fundada por Alfonso VIII de Castilla en 1208, la de Padua (1222), la de Nápoles (1224), Tolosa (1229), Cambridge (1240), Salamanca (1254), Coimbra (1290).

Se despierta el interés por las ciencias naturales y por el racionalismo griego. El saber se condensa en compendios (*summae*), que favorecen su sistematización y su difusión. Estos compendios, verdaderas catedrales de ideas, contienen las grandes síntesis cristianas que se inspiran en Aristóteles para interpretar el orden de las cosas sensibles y en Platón para comprender el orden de las cosas divinas. De hecho, en las Universidades se revive a Aristóteles, anunciado por Abelardo, introducido por los traductores españoles e italianos, readaptado en la exégesis de los comentaristas griegos, árabes y judíos, asimilado por los pensadores cristianos. En este momento crítico, el pensamiento occidental tiene que escoger entre el necesitarismo de Averroes y una metafísica de la libertad divina.

Alberto el Grande, dotado de un espíritu de observación poco común en su época, define el estado de las ciencias en el mundo cristiano. Pero solamente los nominalistas del siglo XIV, en particular Juan Buridano, Alberto de Sajonia y Nicolás Oresme, iniciarán la verdadera ciencia moderna descubriendo ciertas leyes fundamentales en el campo de la cinemática, de la estática y de la astronomía, mientras que en Oxford se elaborará la lógica matemática.

Tomás de Aquino reúne el racionalismo aristotélico y los grandes temas agustinianos para elaborar una filosofía realista, dialéctica, existencialista, que explica el destino de la humanidad en sus etapas de partida y retorno a su origen: Dios. El tomismo, que utiliza el método escolástico sin ser "la Escolástica", resalta como fuerza dialéctica y ajena del principio de autoridad en la siguiente afirmación del Doctor Angélico: "Si nosotros resolvemos los problemas de la fe por la sola vía de la autoridad, poseeremos por cierto la verdad, pero en una cabeza vacía" (*Quodlibet*, IV, artículo 16, París, 1271). La filosofía tomista interpreta el conocimiento humano como un proceso de síntesis activa a partir de los datos de la experiencia sensible ("Lo que no cae bajo la acción de los sentidos no puede ser aprehendido por el intelecto", S.c.g., I, 3). De todos modos, esta doctrina parece casi cerrar al alma los caminos directos que pueden llevarla hacia el conocimiento de Dios. Esto explica el gran auge del tomismo en el concilio de Trento y durante el movimiento de la Contrarreforma.

Paralelamente a la difusión y a la evolución de las doctrinas racionalistas aristotélicas, sigue la trayectoria continua del neo-

platonismo en occidente. Tal doctrina, en la que confluyen elementos de las Upanishadas indúes, de la tradición judía y de la más elevada especulación filosófica griega, se basa en la experiencia mística individual. Analiza las dos etapas del camino del hombre: la caída por un proceso de degradación y el retorno hacia la divinidad mediante la búsqueda afanosa del Uno en lo más íntimo del propio ser. Formulada en la escuela de Alejandría por el genio de Plotino, llegó a los Padres y Doctores de la Iglesia primitiva, fue reelaborada por el Pseudo-Dionisio y transmitida al occidente por San Agustín. Adoptada en el siglo noveno por Juan Escoto Erígena, influida por Proclo y Avicena, debía desembocar en la mística ortodoxa del Doctor seráfico, de Meister Eckhart y de Ruysbroeck o continuarse en el pensamiento de los maestros de la Reforma protestante.

Todas estas adquisiciones y motivos encuentran su expresión poética más elevada y más completa en Dante Alighieri, autor del "poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra". El florentino, que había cursado en las escuelas franciscanas de Santa

versal que anuncia a Erasmo. En la visión dantesca del Paraíso, el espíritu del averroísta Sigerio de Brabante comparte la gloria del cielo del sol con el espíritu de Tomás de Aquino, su antiguo adversario y campeón de la ortodoxia católica.

Dante sienta las bases de una concepción política moderna, basada en la independencia de la autoridad civil respecto a la religiosa y viceversa, autonomía recíproca proclamada ya por el papa Gelasio I (véase la teoría de los dos soles en el tratado *De Monarquía*). Esta doctrina prepara aquella del estado laico y nacional, defendida en el siglo XIV por Guillermo de Ockham y por Marsilio de Padua, consagrada por el cardenal de Richelieu en el siglo XVII y sintetizada por el conde de Cavour en la célebre fórmula: "Una Iglesia libre en un Estado libre".

El pensamiento de Dante alcanza la definición suprema del concepto cristiano del amor. Este último representaba una manifestación negativa en la antigua filosofía griega, en sus aspectos de pasión terrenal simbolizada en la Venus Pandemia y de amor filosófico significado en la Venus Urania. En ambos casos, se



"se educaba en la belleza, sin darse cuenta, como los perfectos religiosos deben orar sin saber que están orando"

Croce y en las dominicanas de San Marco, es recordado como teólogo antes que como poeta en el epitafio dictado por Juan de Virgilio para su tumba de Ravena. Supo Dante realizar la síntesis de todos los valores artísticos y morales o, en otras palabras, de las inquietudes y de las aspiraciones del espíritu de la Edad Media. En él se funden el racionalismo cristiano de Tomás de Aquino y la rica herencia agustiniana, el averroísmo político y el misticismo evangélico de Francisco de Asís.

Su poesía es a la vez realista ("Quando si parte il gioco della zara"...), visionaria (la alegoría del "Veltro"), soñadora ("Il vascello incantato"), anhelante hacia lo desconocido (la osada aventura de Ulises, símbolo de las audacias de la mente humana). En su obra se encuentran la pasión del hombre de partido y la visión ecuménica de su época ("nuestra patria es el mundo", afirma Dante con orgullo en el tratado *De vulgari eloquentia*), la melancolía del desterrado y la fe del apóstol, el fresco sentido de la vida y las fantasmagorías alucinantes de lo sobrenatural. Por un lado, la venganza política (episodio de Felipe Argenti y de Bonifacio VIII, en la cantiga del Infierno); por el otro, un sentido de tolerancia y de conciliación uni-

trata de algo que falta, lo cual expresa limitación e imperfección. A través de los neoplatónicos, de Agustín, de Bernardo de Claravalle, de los "Vittorini", de Francisco de Asís, esta visión del amor se transfigura. Se delinea finalmente en Dante como un concepto positivo y dialéctico, expresado con la espontaneidad y la sinceridad del "dolce stil nuovo". El amor cristiano es deseo de dar, no de recibir: corresponde a una plenitud desbordante. Es dinamismo y contemplación al mismo tiempo; así lo había sentido ya Plotino al definir el amor como "una contemplación operante" (Enn., VI, 7, 34). En Dante, el Eros de Platón, tensión inquisitiva hacia la sabiduría, se vuelve Intellecto de amor ("Donne ch'avete intelletto d'amore"). El amor es considerado como connatural y peculiar de los espíritus nobles ("A cor gentil, repara sempre Amore"; "Amor e cor gentil son una cosa").

En la obra de Dante, se reflejan la vida y los sentimientos de los hombres en aquellos tiempos incomparables — así se expresa Jacques Maritain — en los cuales un pueblo ingenuo se educaba en la belleza sin darse cuenta, como los perfectos religiosos deben orar sin saber que están orando.

CORRIENTE ALTERNA

ASIA Y AMÉRICA

Por Octavio PAZ

La civilización del México antiguo no fue enteramente original: ningún especialista niega las relaciones e influencias entre las culturas de Norte, Sur y Mesoamérica. Por otra parte, el hombre americano es de origen asiático. Los primeros inmigrantes, que deben haber llegado a Norteamérica hacia el fin del Pleistoceno, sin duda traían ya con ellos los rudimentos de una cultura. Entre esos rudimentos se encontraba, en gérmenes, una visión del mundo —algo infinitamente persistente y que, a fuerza de ser pasivo e inconsciente, resiste con mayor éxito a los cambios que las técnicas, las filosofías y las instituciones sociales. El origen asiático de los americanos explica tal vez las numerosas similitudes que se han observado entre la China preconfuciana y las civilizaciones americanas. Por ejemplo, para limitarme sólo a México, citaré unas cuantas entre las que menciona Miguel Covarrubias: la decoración abstracta que oculta casi enteramente el tema, verdadera máscara conceptual, tanto entre los mexicanos como entre los antiguos chinos; los vasos de la zona del Golfo y los de los períodos Shan y Chou; la crianza de perritos comestibles, usados también como víctimas en ciertos sacrificios funerarios. El simbolismo cosmogónico ofrece un parecido aún más notable: el dualismo (Yin y Yang entre los chinos, la divinidad dual en México); el monstruo de la tierra, la serpiente o el dragón emplumados, el calendario astrológico, etcétera. En *La pensée cosmologique des anciens Mexicains*, Jacques Soustelle presenta un cuadro comparativo de las ideas de los chinos y los mexicanos sobre los mundos y trasmundos inferiores y superiores: división del espacio en cuatro regiones, cada una dotada de una significación y dueña de un color emblemático; propiedades de cada una de esas regiones; divinidades que las personifican; pisos del mundo; interrelación de las ideas de espacio y tiempo, de modo que a cada época corresponde una orientación especial... Las diferencias son menos turbadoras que las semejanzas: se diría que se trata de versiones distintas de una misma concepción. Estas analogías no significan forzosamente que haya habido influencia directa de la civilización china en América. Las creencias chinas son anteriores a la reforma de Confucio, es decir, pertenecen a una época en la que el escaso adelanto del arte de la navegación prohíbe pensar en la posibilidad de relaciones marítimas entre ambos continentes. En consecuencia, es lícito inferir que son desarrollos independientes de una misma semilla. Así pues, cuando los historiadores hablan de la originalidad de los indios americanos debemos entender que afirman una originalidad relativa: lo que se quiere decir es que Mesoamérica no tuvo contacto con las altas civilizaciones de China, India y el Sudeste asiático. Pero aun esta opinión debe someterse a examen más detenido.

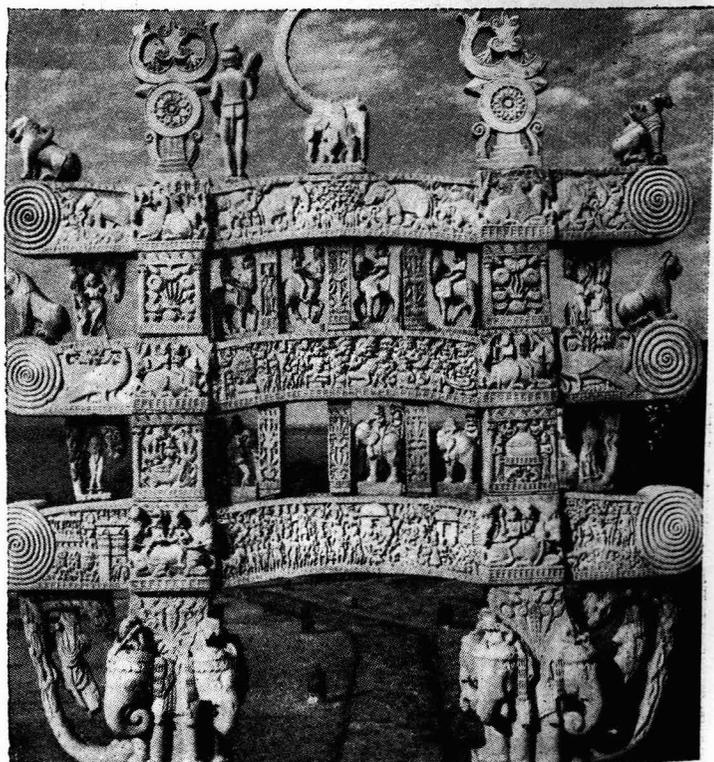
Walter Krickeberg observa que las culturas de América aparecen bruscamente, casi sin antecedentes, como Huitzilopochtli y Palas Atenea, que nacieron ya adultos y armados de punta en blanco, uno del vientre de Coatlicue y la otra de la frente de Zeus. El profesor alemán cita como ejemplos a las que podríamos llamar las matrices de las civilizaciones americanas: la cultura "olmeca" entre nosotros y la del Chavín en los Andes. Por su parte, Covarrubias subraya que es igualmente repentina la aparición de la cultura del período preclásico. En efecto, no se han encontrado restos de una época arcaica que hubiese preparado el florecimiento de Zacatenco y Tlatilco. Estos hiatos y saltos preocupan a los entendidos y no han faltado historiadores, extranjeros y mexicanos, que los atribuyan a un influjo exterior. Descartado el Occidente, desde los viajes de los nórdicos hasta el descubrimiento español, han vuelto los ojos hacia el Asia: los cambios súbitos son la consecuencia de la influencia de las altas civilizaciones asiáticas. Esta hipótesis tiene la ventaja, además, de explicar muchas analogías y semejanzas que nos intrigan, lo que no ocurre con la teoría de los contactos entre América y los pueblos del Pacífico.¹

Empezaré por decir que la explicación asiática, para llamarla de algún modo, no me parece tan convincente como

parece a primera vista. En primer término: la idea de una evolución lineal y gradual cada día tiene menos partidarios, lo mismo en la esfera de las ciencias naturales que en la del hombre. Los geneticistas piensan que la evolución no es gradual sino por mutaciones más o menos bruscas (micro-evolución). Lo mismo sucede en la prehistoria y en la historia: la revolución del neolítico fue un salto y otro salto fue la irrupción de las grandes civilizaciones en Sumeria, Egipto y el valle del Indo. La lingüística y la antropología confirman que el tránsito de lo simple a lo complejo no es un hecho constante: las lenguas de los llamados primitivos no son menos complejas que las de los civilizados; algo parecido ocurre con las instituciones sociales: el sistema de intercambio matrimonial de los aborígenes de Australia es bastante más complicado que el de las sociedades modernas. Lejos de ser algo anormal o misterioso, el salto es la forma del movimiento histórico. Yo diría: la historia está hecha de saltos repentinos y bruscas caídas en la inmovilidad.

La teoría asiática presenta otro inconveniente: explica un misterio por otro más grande. Si hubo esos contactos, ¿cómo es posible que unos y otros, americanos y asiáticos, los hayan olvidado? Se diría que la sensibilidad histórica es una adquisición relativamente moderna, patrimonio de los pueblos de Occidente. Si no hubiera sido por los historiadores griegos no sabríamos que Alejandro cruzó el Indo y llegó hasta el Panjab: no hay una sola mención india de la expedición griega. El desdén de los indios por la historia es pasmoso: inclusive olvidaron la existencia de Askoda, que ahora se ha vuelto una de las glorias nacionales del país. Sin los embajadores, conquistadores y viajeros griegos, chinos, persas, árabes y europeos nada sabríamos de lo que ocurrió en el subcontinente durante milenios. Pero los chinos no comparten esta indiferencia por la realidad. Parte de su literatura está compuesta por libros de historia y de viaje; son famosos los relatos de los peregrinos que, después de atravesar el Asia Central, descendieron hasta el Ganges y aun hasta Ceilán en busca de manuscritos budistas. Me parece increíble que el encuentro con otro mundo no haya dejado ninguna huella ni en China ni en el Sudeste asiático. Pasemos a otro punto.

Covarrubias advierte ciertas relaciones entre las pirámides mexicanas, los montículos funerarios del norte de América y las pirámides egipcias. Krickeberg destaca la semejanza entre las pirámides mesoamericanas y los edificios escalonados de Angkor —sólo que, como los segundos son posteriores en



La vida de Buda evocada

¹ Sobre la escasa influencia de las expediciones polinesias en América véase Walter Krickeberg: *Las antiguas culturas mexicanas*, México, 1964.



Una Yakshi en la Stupa de Sanchi

varios siglos a los monumentos mexicanos, extiende su comparación hasta las estupas budistas y los zigurats babilonios. ¿No es ir demasiado lejos? La analogía que destaca Covarrubias es engañosa. Los montículos funerarios, origen remoto de las pirámides egipcias y tal vez de las mexicanas, se encuentran en muchas otras partes del mundo y de ahí que el parecido no indique contacto directo o indirecto entre las de Egipto y las de Mesoamérica. Por otra parte, los monumentos mexicanos son templos mientras que los egipcios son sepulturas.² En los primeros el culto es al aire libre; en los segundos la idea dominante es la del otro mundo como algo aparte y subterráneo. En realidad, las pirámides mexicanas, como los zigurats del Asia Menor, las estupas y las pagodas, son desarrollos y versiones independientes de una creencia primitiva: ver al mundo como montaña escalonada. La verdadera semejanza no reside en las formas y estructuras arquitectónicas sino en la concepción del mundo. No se trata de una influencia sino, como en el caso de las creencias cosmogónicas de chinos y americanos, de distintos desarrollos de una idea antiquísima probablemente oriunda de Asia. En cuanto al zigurat babilonio y la estupa budista, observo lo siguiente: no está demostrado que la visión del mundo como una montaña (monte Meru), arquetipo de la estupa y del templo escalonado en India, sea de origen sumerio-babilonio; tampoco hay una relación directa entre la estupa y el zigurat. Por último, la primera es un monumento redondo que contiene reliquias; aunque sabemos muy poco sobre la función del segundo, que es una construcción cuadrada, lo más seguro es que haya sido un templo y no una tumba.

Krickeberg cita otros ejemplos pertenecientes al Sudeste asiático: balaustradas de serpientes, atlantes, medias columnas como adornos de fachadas, etcétera. Todos ellos aparecen en India y el Sudeste de Asia después que en Mesoamérica, según lo reconoce el mismo sabio alemán. Afirma, no obstante, que esos elementos tienen una mayor antigüedad en Asia sólo que, por haber sido hechos en madera, han desaparecido. De nuevo: un misterio se explica con otro. En este caso el misterio es el de los orígenes del arte indio. La idea de que la arquitectura y la escultura india en madera son el origen del arte budista se ha puesto en boga para explicar otro salto: el de la aparición súbita de la escultura de piedra en Sanchi

y Bharhut.³ Más lógica me parece la opinión de los primeros historiadores europeos del arte indio: juzgan que Sanchi y Bharhut fueron la respuesta nativa ante el estímulo del arte persa y griego. La corte de los Maurya estaba impregnada de cosmopolitismo y en ella predominaban las influencias helenas y persas. Las primeras obras del arte indio propiamente dicho, salvo las estupas, son ligeramente posteriores a las Maurya y pueden considerarse como una reacción contra el cosmopolitismo de esa dinastía. Pero la disgregación del imperio Maurya no preservó a la India de influencias extrañas sino que abrió de par en par las puertas a los griegos y, más tarde, a los escitas helenizados. Por ejemplo, Bharhut fue terminado precisamente cuando el rey griego Meneandro, hacia 150 A. C., conquistaba la región en que se encuentra esa localidad. Entre la invasión de Alejandro en el Panjab y las conquistas de Meneandro transcurrieron cerca de doscientos años: ¿cómo afirmar que el arte indio no debe nada al griego? Admito las semejanzas entre ciertas obras mesoamericanas e indias pero, puesto que los primeros no tienen nada de griegos ni de persas, no me queda más remedio que suponer algo poco creíble: las relaciones entre India y América fueron anteriores al nacimiento de la escultura en piedra en la llanura del Ganges. Pasemos.

¿No es desconcertante que los mesoamericanos se hayan apropiado únicamente de ciertos elementos decorativos de las civilizaciones del Asia y hayan desdénado los esenciales? En general toda influencia exterior afecta a la técnica y a las concepciones religiosas. Apenas es necesario recordar el punto flaco de los mesoamericanos: la existencia de una técnica relativamente primaria al lado de concepciones artísticas y religiosas de extrema complicación y refinamiento. ¿Por qué no asimilaron las técnicas asiáticas si adoptaron con tanta fortuna las formas artísticas? Resulta igualmente extraordinaria su indiferencia ante las religiones de sus visitantes. En Cambodia florecieron dos religiones que habrían servido admirablemente a los intereses de las grandes teocracias mesoamericanas: el culto del *raja lingam* y, bajo Jayarvaman VII, el budismo mahayana. Se trata, es cierto, de una época tardía. Pero si se escoge cualquier otro periodo, desde la aparición del budismo y el jainismo en el siglo VI A. C., hasta el fin del imperio Kmer, en el siglo XIII, la objeción no pierde validez: no hay la menor huella de esas religiones en América. Algo semejante sucede con las ideas y creencias de China, tratése del confucianismo o del taoísmo.

¿Cómo explicar entonces los parecidos? No lo sé. Por esto no digo que la teoría asiática es falsa: afirmo que sus hipótesis son frágiles y sus pruebas insuficientes. Confieso, finalmente, que siempre me ha maravillado precisamente lo contrario de aquello que intriga a los partidarios de las relaciones con Asia: el carácter cerrado de la civilización mesoamericana, la ausencia de cambios de orientación, el movimiento circular de su evolución histórica. Los "olmecas", cuyo pleno florecimiento se sitúa un poco antes de nuestra Era, son un repentino y brillante comienzo. Las llamadas culturas clásicas reciben esa herencia y la desarrollan, no sin interrupciones y lagunas, durante cerca de un milenio, hasta el siglo IX. Durante todo este tiempo no hay saltos ni cambios notables de dirección. Hay, sí, momentos de apogeo, caídas y rupturas. Los primeros son desarrollos y variaciones, todo lo brillantes que se quiera, de una herencia común; las segundas fueron el resultado de discordias intestinas o de la irrupción de tribus bárbaras. En el Viejo Mundo, desde el Mediterráneo hasta China, hubo un continuo intercambio de bienes, usos, estilos, dioses e ideas; en el Nuevo Mundo las grandes teocracias no se enfrentaron a otras civilizaciones sino a hordas bárbaras que, luego de asolar las ciudades-estados y los imperios, reedificaban por su cuenta la misma civilización. En América hubo cambios, algunos decisivos, pero ninguno fue comparable a los que experimentaron las civilizaciones de Asia y el Mediterráneo. Más que de mutaciones habría que hablar de superposiciones y variaciones. La gran ruptura —el fin de las teocracias y el nacimiento de Tula, que inaugura un nuevo estilo histórico— fue una transformación de primera magnitud dentro de la civilización mesoamericana, no el principio de otra civilización. Los pueblos americanos no conocieron nada que se pareciera a esa inyección de ideas, religiones y técnicas extrañas que fertilizan y cambian una civilización, tales como el budismo en China, la astrología babilonia en el Mediterráneo, la filosofía y las letras chinas en Japón, el arte griego en la India.

³ Sabemos que Megástenes —Embajador del griego Seleuco ante el rey indio Chandragupta— que Pataliputra, capital del Imperio Maurya, estaba construida enteramente en madera. Pero no sabemos cómo eran las formas arquitectónicas y escultóricas.

² Hasta ahora, que yo sepa, sólo en Palenque se ha encontrado una pirámide que sea también una tumba.

La civilización mesoamericana no sólo aparece más tarde que las del Viejo Mundo sino que su caminar fue más lento. O más exactamente: fue un constante recomenzar, un marchar en círculos, un levantarse, caer y levantarse para volver a empezar. Acepto que simplifiqué y aun que exagero. No demasiado. Entre los "olmecas" y los aztecas transcurren cerca de dos mil años; aunque las diferencias entre unos y otros son numerosas y decisivas, son mucho menores de las que dividen, en un lapso semejante, a la India védica de la budista y a ésta de la hindú, a la China feudal del Imperio Han y a éste de la dinastía Tang... Escojo ejemplos de civilizaciones más o menos cerradas y de trote pausado; la comparación habría sido más impresionante si hubiese citado a los pueblos del Oriente clásico y del Mediterráneo, con sus cruzamientos y cambios súbitos de ideas e instituciones. Si del tiempo pasamos al espacio la sensación de estabilidad se transforma en la de uniformidad: por más alejadas que hayan sido las creencias mayas de las de zapotecas o teotihuacanos, todos pertenecían a una misma civilización; en cambio, indios y chinos, sumerios y egipcios, persas y griegos constituían mundos distintos y en perpetuo choque y cruce. En suma, lo que me asombra no son los saltos de Mesoamérica sino que hayan sido saltos en el mismo sitio. El movimiento circular de esta civilización se debe, en primer término, a limitaciones de orden físico y material (la ausencia de animales de tiro, por ejemplo); en seguida, a causas de orden social e histórico bien conocidas (la primera: la permanente presión de los bárbaros). Ninguna de estas circunstancias, sin embargo, fue tan importante como su aislamiento. Podemos discutir si ese aislamiento fue absoluto o parcial; no podemos negar que fue la razón determinante de su perpetuo marcar el paso durante siglos y siglos. El Viejo Mundo fue una pluralidad de civilizaciones; en América crecieron plantas distintas pero semejantes de una raíz única. Si ha habido civilizaciones realmente originales, esas fueron las americanas. Y en esto radica su gloria —y su condenación: ni fecundaron ni fueron fecundadas. Sucumbieron ante los europeos no sólo por su inferioridad técnica, resultado de su aislamiento, sino por su soledad histórica: no tuvieron nunca, hasta la llegada de los españoles, la experiencia del *otro*.

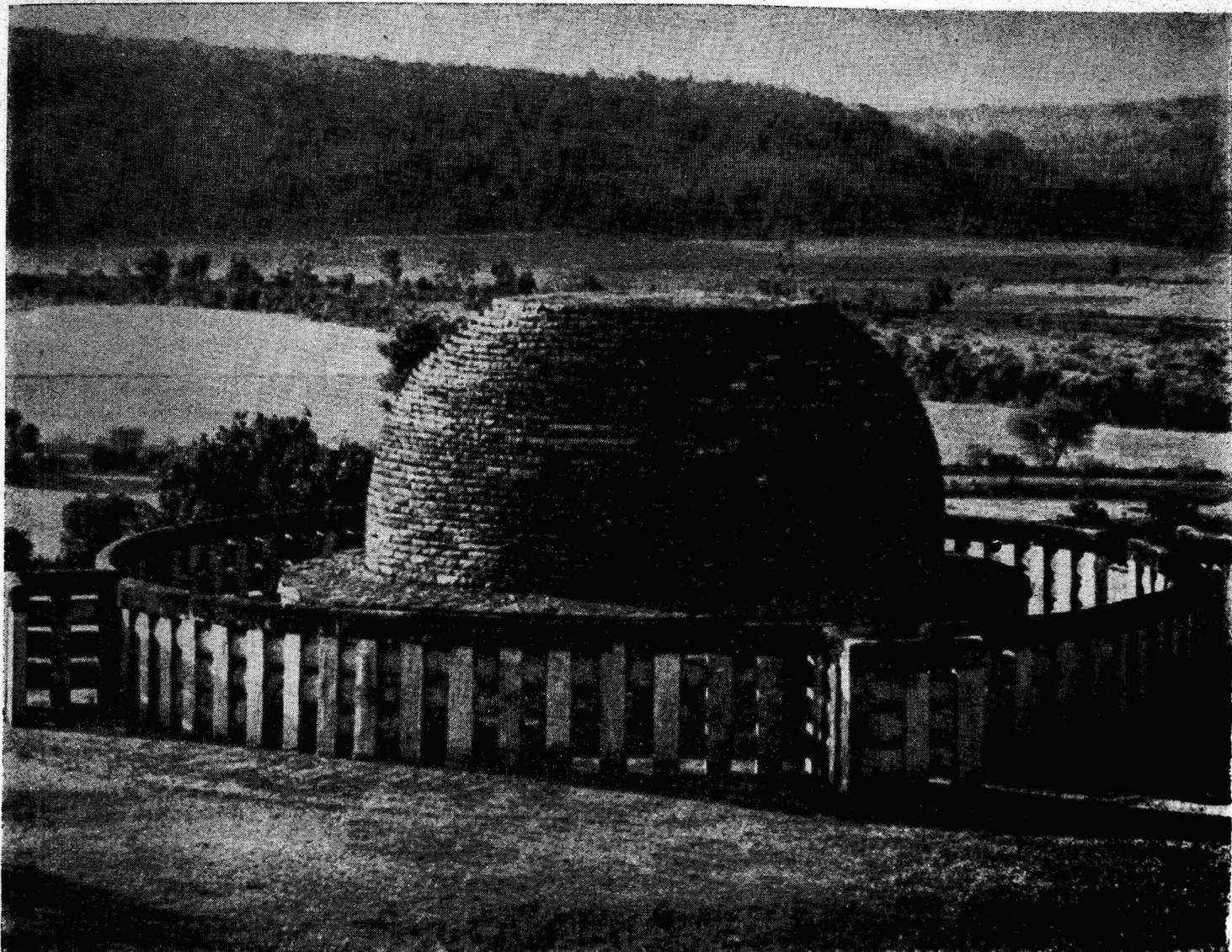
La teoría asiática no me convence pero me impresiona. Si la reprueba mi razón, mi sensibilidad la acoge. Y el testimonio de los sentidos, para mí, no es menos decisivo que el del juicio. Desde hace unos años vivo en el Oriente: imposible no ver las numerosas semejanzas entre México y la India. Muchas de ellas, como algunos guisos y ciertas costumbres, nacen de similares condiciones de vida y clima; otras son importaciones posteriores al descubrimiento de América y deben atribuirse al comercio entre Oriente y las colonias americanas de España y Portugal. Lo mismo diré del aire de familia entre las artes populares: no es exclusivo de India y México sino universal. El culto de Kali me recuerda a Coatlicue y la constante presencia de la gran diosa, bajo ésta o aquella forma, me trae a la memoria nuestra devoción por Guadalupe-Tonatzín. Nada de esto tiene que ver con el tema de esta nota. Tampoco el parentesco entre ciertos tipos físicos: es un hecho estudiado por la etnología y que no tiene relación directa con los contactos históricos entre Asia y América, que deben haber ocurrido muchísimo después de las emigraciones de la prehistoria. ¿Y el arte de la India? Lo primero que me asombra es su falta de parecido con el del Extremo Oriente. El área geográfica en que predomina —del valle del Indo a Ceilán, Indonesia y Cambodia— es un mundo claramente distinto al del Centro y el Este asiáticos. Es verdad que en algunos lugares hubo fusión o enlace; en Nepal, por ejemplo, el encuentro entre la India y el Extremo Oriente fue particularmente feliz, algo así como el abrazo de lo español y lo indígena en México, sólo que de igual a igual y en un nivel espiritual más elevado. Pero la influencia india fue mayor en el Extremo Oriente que a la inversa. En cambio, el subcontinente recibió desde el principio de su historia la influencia del Asia Menor y del Mediterráneo: la ruta de las invasiones fue también la del arte.

La presencia sumero-babilonia en Mohenjodaro y Harappa es palpable. Esas ciudades pueden considerarse una prolongación de las civilizaciones de Mesopotamia tanto o más que el lejano preludio de la India. No menos profundas, y más duraderas y decisivas, fueron las influencias persas y griegas, especialmente las últimas. Ya sé que no está de moda pensar así. Apenas si discutiré las razones de los críticos que en los últimos años han tratado de atenuarlas. En el caso de los historiadores indios es el fruto de un nacionalismo ingenuo y un poco *deplacé*. En los otros obedece a un prejuicio

intelectual: la idea de que los estilos y formas artísticas son la expresión de un alma nacional, una raza o una civilización. Sin negar la parte de la sensibilidad racial y la importancia de la tradición local, observo que los estilos, como las filosofías, las técnicas y las religiones, son viajeros. Y viajeros que se establecen en los países que visitan: verdaderos inmigrantes. La influencia del arte persa, el mismo cruzado de babilonio y griego, fue palaciega; la del griego, a mi juicio, determinante. Operó de dos maneras: como un estímulo y como un arquetipo. Ejemplo de lo primero: los relieves de Sanchi y Bharhut: son las primeras obras del arte indio y en ellas alcanza ya su perfección. Se dirá que nada tienen de griego o persa; replico que fueron hechas poco después del encuentro entre ambos mundos y *frente* a los modelos griegos y greco-persas. Todos los críticos admiten que los indios no tuvieron arquitectura ni escultura en piedra sino hasta que entraron en relación con el arte de los Aqueménidas y los griegos: ¿cómo iban a apropiarse de las técnicas sin dejarse penetrar por las formas artísticas? Un poco más tarde, en Mathura y en Amaravati, los artistas indios vuelven a responder al reto griego con creaciones espléndidas, aunque no sin antes haber asimilado aún más totalmente la lección de los extraños. La significación del arte de Ghandara es distinta; más que una influencia es la adaptación india de los modelos del helenismo.⁴ Por lo demás, en Mathura y en Amaravati coexisten, lado a lado, el estilo que llamaríamos nacional y el greco-budista.

Las influencias griegas y persas contribuyen a explicar el nacimiento del arte indio pero sería absurdo reducir una de las creaciones más originales y poderosas del genio humano a una simple derivación del helenismo oriental. A medida que se deja el noroeste de la India y se avanza hacia la costa oriental o hacia el centro y el sur, los arquetipos artísticos, sin cambiar nunca, se transforman insensiblemente y de una manera imponderable. Si la escultura de Mathura es ya una vigorosa réplica al arte helenístico, aunque se apropie de su naturalismo y haga suya la noción de movimiento, ¿qué decir de las estatuas de Orissa, el Decán o el extremo sur? No es que aparezcan nuevos elementos: surge otra sensibilidad. Es el mismo arte de la llanura del Ganges sólo que más plenamente dueño de sí. El mismo mundo y otro mundo. Pero las diferencias con el arte del Extremo Oriente, lejos de atenuarse, son igualmente acusadas y netas. En cambio, otro parecido empieza a despuntar. Muchas veces, en mis correrías por la India, los viejos templos, sus estatuas y relieves me recordaron vagamente otros, vistos en los llanos y selvas de México. Apenas los examinaba con espíritu crítico, el parecido se desvanecía. Sin embargo, algo perduraba, indefinible. Mi sensación de extrañeza —quiero decir: sorprendida familiaridad— aumentó cuando abandoné el subcontinente y me interné en las zonas marginales de la civilización india. En Polannaruwa ciertas esculturas me *obligaron* a pensar en los mayas. En Angkor la sensación se volvió obsesiva. Allí encontré un arte que tenía un indudable parentesco con el de los mayas y, en menor medida, con el de El Tajín. No pienso únicamente en la similitud de ciertos elementos —templos escalonados, serpientes, atlantes, posiciones de las estatuas— sino en la sensibilidad que modeló la piedra y en la visión que distribuyó los espacios: delirio y razón, geometría y sensualidad. Además, el paisaje. En Angkor, como en Palenque y El Tajín, la inmortalidad vegetal lucha contra la eternidad de la piedra. Al vencerla, la cambia, le da otra belleza. Bodas enigmáticas y fúnebres de la selva y la arquitectura, estatuas estranguladas por las lianas, aplastadas por las raíces enormes y, así, más hermosas, como si esas mutilaciones y cicatrices fuesen los signos de la identidad última entre las formas humanas y las naturales. Transfiguración de la piedra en dios, del dios en árbol. ¿Sólo somos naturaleza? Pensé en el poema de Pellicer. El poeta mexicano afirma, sobre la historia y la naturaleza, la primacía de otra acción, la vía de salida de Buda y, tal vez, de Quetzalcoatl:

⁴ Nuestras ideas sobre el arte greco-(romano)-budista se han ampliado considerablemente gracias a los estudios y trabajos de Daniel Schlumberger, Director de la Misión arqueológica francesa en Afganistán. El descubrimiento de Surkh-Kothal y, el año pasado, el de una ciudad griega a las orillas del Amu-Darya (Oxus), dan la razón a Foucher, que fue el primero en sostener el origen griego del arte de Ghandara. Esta tesis fue criticada por Sir Mortimer Wheeler y otros arqueólogos ingleses, que lo consideraron como una mera prolongación del arte romano de la época de Augusto, transportado al valle del Indo y al actual Afganistán por la vía marítima. Los descubrimientos de Schlumberger demuestran que el estilo nació en Bactriana, bajo la dominación griega de esa región, y que desde allí se extendió hasta Mathura, en el periodo Kuchan. Véase *Descendants non-méditerranéens de l'art grec*, Paris, 1960 (sobretiro de la revista *Syria*).



Stupa de Buda en la colina de Sanchi. Siglo II A. C.

...Las pasiones
crecen hasta pudrirse. Sube entonces
el tiempo de los lotos y la selva
tiene ya en su poder una sonrisa.
De los tigres al boa hormiguea
la voz de la aventura espiritual.

En Angkor tuve la suerte de encontrar al señor Bernard Phillippe Groslier, director de los trabajos de restauración—obra maestra de la arqueología contemporánea— y reputado especialista del arte Kmer. Naturalmente le confié mis impresiones y le pregunté si creía en la posibilidad de una relación entre el Sudeste asiático y América. En contra de lo que me esperaba, su respuesta fue dubitativa: nada cierto se podía decir pero las palpables analogías hacían vacilar las convicciones científicas más arraigadas. Me contó que varios americanistas, mexicanos y extranjeros, le habían hecho la misma pregunta. Le parecía difícilísimo probar la realidad de esos contactos, a pesar de que el descubrimiento de la dirección de los vientos monzónicos había hecho progresar muchísimo, desde una época remota, el arte de la navegación en esa parte del mundo. Le repuse que el comercio marítimo se hacía con el Mediterráneo y con China: si las fuentes históricas se refieren a ese intercambio ¿por qué no dicen nada de América? Asintió y me dijo que quizá habría que comenzar por un análisis comparado de los ritos y los mitos: “Por ejemplo, el de *El Volador*, estudiado en México por mi compatriota Strasser-Pean, y el de Krisna...” Este último es una de las divinidades más antiguas de la India y el sincretismo hindú lo ha convertido en un avatar de Visnú. En todos los santuarios en que se le rinde culto figura un columpio, a veces cuna del niño dios y otras, para mayor confusión de los misioneros cristianos, mecedora propicia a los juegos eróticos del divino adolescente. La analogía señalada por el señor Groslier me hizo pensar inmediatamente en otra: Krisna es un dios negro o azul (los primeros antropólogos vieron en su color una prueba más de su origen preario); si se recuerda que Mixcoatl es también un dios azul, como Huitzilopochtli y otras divinidades celestes, no será arbitrario inferir que Krisna fue igualmente una deidad del cielo nocturno. El columpio

y el juego ritual del Volador; dioses celestes, azules o negros, que descienden a la tierra... Mi conversación con el señor Groslier, lejos de calmar mis dudas, las avivó.

Volví a perderme entre los follajes, las terrazas y las torres del Banyon. Cada punto del espacio: una gigantesca cabeza de Buda. Los bosques de columnas y árboles poco a poco se convirtieron en una selva de semejanzas. Repeticiones, juego de espejos de los troncos y los torsos, las raíces aéreas y las balaustradas de serpientes. Juego de espejos de la memoria: todo lo que veía se parecía a Palenque y también a un antiguo cuadro de Max Ernst (*¿Europa bajo la lluvia?*). Esa tela—una de las primeras obras que me abrieron la vía hacia el surrealismo— había suscitado en mí, con la violencia de lo visto en sueños, la imagen de una ciudad sumergida en las aguas vegetales de las selvas americanas. Años después, conversando con Ernst, le confié que su cuadro me había producido una suerte de estupor verde y ocre, semejante a la impresión que tuve al ver por primera vez las ruinas de El Tajín. Rió y me repuso: “Es un *frottage*. Traté de adivinar lo que me decían las formas que me ofrecía el azar. Es una construcción imaginaria: podría estar en Asia. O aquí.” Al recordar las palabras del pintor descubrí otra coincidencia. El *frottage*, juego infantil y método surrealista, es también un procedimiento tradicional de la pintura en China y en el Sudeste asiático... En el laberinto de árboles y torres que son caras de Buda, delirio de piedra entre hojas delirantes, comprobé que el verdadero realismo es imaginario. También la selva es arquitecto y escultor y sus construcciones no son menos fantásticas que las nuestras. ¿O debo decir que nuestras creaciones más extrañas, los surtidores pasionales, los chorros de vapor de la fiebre, son tan naturales como la vegetación de los trópicos, y la geometría de las estepas? Bandadas de pensamientos y de nombres. Círculos, dispersión, reunión. Pellicer, Max Ernst, Angkor, Palenque: puentes suspendidos sobre los siglos y los mares que en un instante de exaltación se cruzaron en mi frente. Más allá de verdad o error—la discusión sigue abierta— la teoría asiática nos hace ver con otros ojos las obras de los antiguos americanos. Es un puente.

Delhi, a 29 de septiembre de 1965.

EL CINE

La VIII Reseña de Festivales

Por Alberto DALLAL y Juan GUERRERO

El sábado 4 de diciembre, con solemne ceremonia efectuada en el Fuerte de San Diego, quedó clausurada la VIII Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos. La reacción general a lo largo de los quince días que duró el evento (sobre todo de los periodistas especializados) nos hizo descubrir que la Reseña 1965 se llevó a cabo en un ambiente notablemente más serio y mesurado que en años anteriores. Los amantes del bombo y la publicidad manifestaron su descontento aduciendo algunas opiniones que pecaron de ingenuidad y de mala fe. Hablaron de "desorganización", "información deficiente", etcétera, y en el colmo del arrebato (comprensible si se tiene en cuenta que en esta Reseña trataron de evitarse, en lo posible, el cohecho y la publicidad pagada) llegaron a quejarse, en tono de protesta, de la "mala calidad" de las películas presentadas, olvidando que la Reseña es un festival no competitivo que tiene por objeto exhibir para el pueblo de México, las delegaciones extranjeras y la crítica internacional, las películas que hayan obtenido premios en certámenes celebrados durante el año correspondiente. Resultaría imposible descubrir la causa o las causas de esta actitud hostil sostenida por un reducido número de periodistas. Sin embargo, ante el estancamiento y el estado crítico que ofrecen algunos aspectos de nuestro cine, tal actitud puede significar un mínimo paso hacia adelante en la depuración y el saneamiento, en la reorganización administrativa y artística que pide a gritos el cine mexicano.

Por su misma naturaleza, la Reseña no pudo ni podrá prescindir de la presencia de algunos elementos a través de los cuales se infiltra el vetetismo, la mediocridad y la inconsistencia. Por otra parte, a organismos e instituciones extranjeros pertenece la mayor parte de la responsabilidad con respecto a los artistas, realizadores y demás personalidades que han de representar a cada país. La presencia en Acapulco de Agnes Varda, Anthony Simmons, Otakar Vavra, Luis Buñuel, Jacques Demy, Francesco Maselli, Luis Sergio Person, Liviu Ciulei y Satyajit Ray (realizadores), así como de Eva Wilma, Punya Heendeniya, Eva Limanova, Samantha Eggar, Henry Jayasena, Ana Szeles, Walmor Chagas, Keiko Kishi y Karel Höger (actores) habla mucho en favor de las películas premiadas en los diferentes Festivales y de la capacidad de selección de las autoridades a quienes correspondía hacerlo. Aparte del logro de que el público mexicano pudiera admirar sin restricciones (en Acapulco a través de la Reseña y en la ciudad de México durante las Jornadas Internacionales de Cine), fue positivo el encuentro con las delegaciones que vinieron de fuera, de las cuales también formaban parte algunos productores, distribuidores y encargados de asuntos culturales.

Además de la exhibición de las películas premiadas durante 1965 y de películas notables que no han ganado ningún trofeo, la VIII Reseña ofreció a los visitantes la oportunidad de familiarizarse con las realizaciones más importantes del cine mexicano: las películas de la etapa pre-industrial y las obras de los jóvenes directores que participaron y destacaron en el concurso organizado por Técnicos y Manuales. Probablemente fue este último aspecto el que más interesó a los visitantes, como pueden dar fe de ello las alocuciones pronunciadas por algunos miembros de las delegaciones brasileña, japonesa, italiana, rusa y francesa.

Tarahumara, *Viento negro* y *Tiempo de morir*, películas de Luis Alcoriza, Servando González y Arturo Ripstein, respectivamente, causaron comentarios y discusiones dentro de la delegación mexicana y los asistentes nacionales a la Reseña. La noticia de la exhibición de estas tres realizaciones había provocado, de antemano, una viva inquietud, sobre todo porque las dos últimas no habían sido distribuidas comercialmente. Ante la animadversión y el apoyo radicales de distintos grupos del "mundillo cinematográfico", resulta imposible prever la importancia que han de alcanzar cada una de estas producciones. Asimismo, creemos que las tres adolecen de los defectos propios de una industria cinematográfica mal organizada en la que existen obstáculos e intereses que no permiten la libre expresión, desarrollo y competencia artística de los jóvenes realizadores. No obstante, las tres constituyen intentos para corregir el anquilosamiento del cine nacional y la presencia de sus realizadores en la Reseña significó que el cine mexicano, a pesar de todo, algún día podrá superar sus enormes deficiencias.

TRES PELÍCULAS ITALIANAS

Vagas estrellas de la Osa Mayor, de Luchino Visconti, la más importante de ellas (ver crítica en el N° de octubre de esta Revista), es asimismo la más completa de todas las que exhibieron en el Fuerte de San Diego. Una obra emocionante, profunda, y técnicamente perfecta comprueba el sitio que guarda su realizador como uno de los grandes cineastas contemporáneos.

Los indiferentes, de Maselli, es la segunda en importancia de ese grupo. Basada en una novela de Moravia, ésta es, a pesar de sus grandes virtudes, una película fallida. Francesco Maselli intentó reproducir el espíritu crítico de la novela, pero a pesar del espléndido cast (Claudia Cardinale, Paulette Goddard, Shelley Winters, Rod Steiger y Thomas Milian) y de una magnífica ambientación, el film no llega más allá de relatar una confusa historia de la lucha entre tres mujeres por el único hombre fuerte de la trama. Es indudable que Maselli tiene capacidad de buen realizador, pero también es cierto que dirigió *Los indiferentes* como una obra de encargo.

Casanova 70, de Mario Monicelli, es la película más discutible de la Reseña. Se trata de una vulgar comedia de situaciones. Del Mario Monicelli de *La gran guerra* y de *Los desconocidos de siempre* se esperaba otra cosa. Esas películas, realizadas con sensibilidad, honestidad y fino sentido del humor, hacían creer en la existencia de un realizador importante o, al menos, de un buen narrador de los problemas de su época. Ya con *El escándalo* Monicelli tuvo la debilidad de hacer algunas concesiones melodramáticas, pero seguía mostrando su preocupación por los problemas sociales. *Casanova 70* decepciona: soluciones obvias y fáciles, temática absurda y barata. Un film que no representa más que una lamentable claudicación.

TRES PELÍCULAS FRANCESAS

Los tres films franceses exhibidos en el Fuerte de San Diego (*Alphaville*, de



"...Ciulei evitó el tono áspero..."

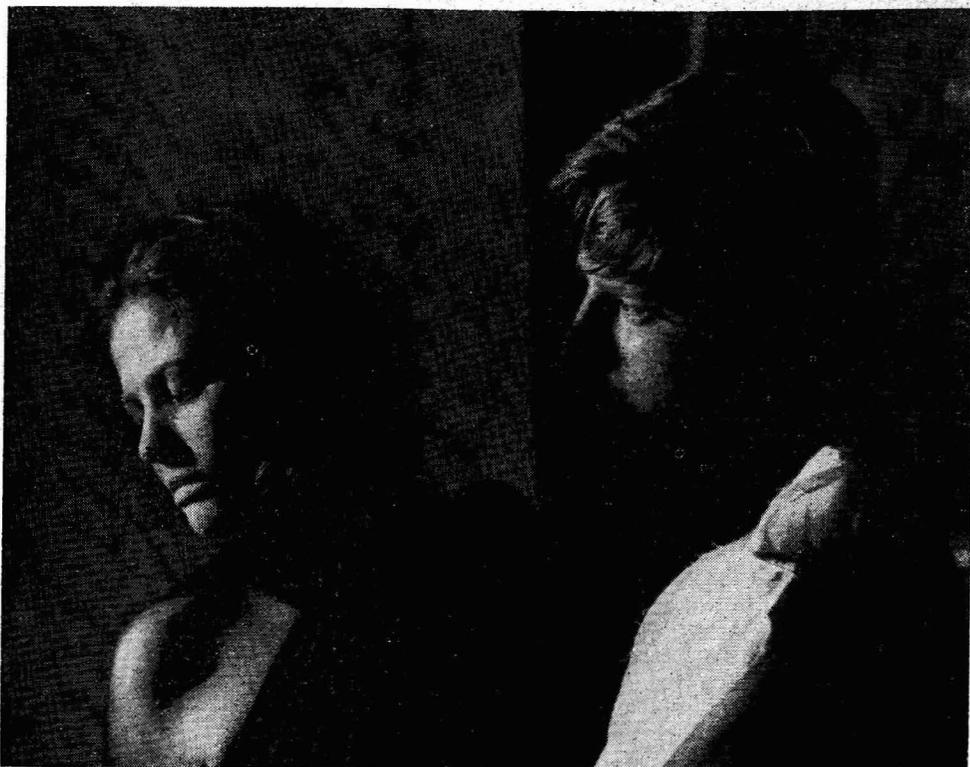
Jean Luc Godard, *La felicidad*, de Agnes Varda y *La anciana indigna*, de René Allio) venían precedidos de una publicidad quizá mayor de la que realmente merecen. *La felicidad* fue premiada con el Oso de Plata del Festival de Berlín, después de haber recibido el premio Louis Delluc de 1965, que un severo jurado otorga a la mejor película francesa de cada año. La película es un interesante ensayo sobre el amor y sus manifestaciones, así como una muestra importante de cine original, realizado con sensibilidad y buen gusto por un espíritu libre, moderno y sin prejuicios. Agnes Varda es la única mujer en el mundo que ha dirigido películas importantes, circunstancia que ha hecho dudar a algunos y protestar a otros. ("¿Por qué se extrañan de que yo me ocupe de los hombres si Antonioni se ocupa de las mujeres?", dice Agnes Varda). No obstante, *La felicidad* contiene una fuerza insólita y su argumento muestra una de las tantas actitudes del hombre frente al amor. Fina, tierna, multicolor en todos sentidos, *La felicidad* constituye una aportación al cine analítico; es una prueba de serenidad ante temas que otros realizadores prefieren esquivar.

Alphaville o una extraña aventura de Lemy Caution es una llamada de atención con respecto a lo que Jean Luc Godard advierte para el porvenir. Un verdadero "film de autor" en donde el cineasta nos trasmite, por medio del lenguaje cinematográfico auténtico, sus ideas y sus impresiones. Expone cómo el hombre es capaz de dejarse arrastrar por una idea equívoca. Jean Luc Godard habla del maquinismo que nos envuelve y de sus graves consecuencias en el futuro. Desde el principio el realizador se recrea en producirnos una tensión interna por medio de luces que se disparan de la pantalla y de música excesivamente ruidosa, logrando que el espectador se introduzca en el ambiente de un film terrorífico y desagradable. Jean Luc Godard sigue siendo fiel a su estilo y a sus ideas en una película que, a pesar de todo lo que pudiera discutirse, tiene el gran mérito de ser una advertencia personal, angustiada y definida de uno de los más peculiares realizadores contemporáneos.

Si *Alphaville* y *La felicidad* pueden ser consideradas obras de autor, *La anciana indigna* es una obra casi anónima. Del trabajo de René Allio resultó una película típicamente francesa, que nos hace recordar las producciones académicas de Carné. La interesante anécdota que proporcionaba la novela de Bertold Brecht, la notable presencia de Sylvie y un par de canciones agradables no salvan al film de su mediocridad. René Allio no muestra gran sensibilidad ni vigor narrativo y formal.

TRES PELÍCULAS JAPONESAS

El gran desarrollo de la industria cinematográfica japonesa (más de 350 películas al año) se hizo patente durante la Reseña con la exhibición de tres películas, cada una de ellas de distinto género. *El más allá* (*Kwaidan*) es una gran producción que tiene todos los ingredientes para embelesar a la mayor parte del público: colorido, sets monumentales, despliegue de técnica, escenas impresionantes. Compuesta por cuatro



"Vagas estrellas: la más completa de todas..."

cuentos, *El más allá* es un gran bosquejo, vivo y preciosista de la literatura japonesa. El argumentista, Yoko Mizuky, trasladó al guión cuatro interesantes cuentos de Lafcadio Hearn, basados en leyendas japonesas (una de ellas, la mejor realizada, épica: "El desorejado"); y el director, Masaki Kobayashi, por medio de una singular imaginación cinematográfica, usando a la perfección escenarios artificiales que aumentaron el tono de fantasía de los cuentos, las reprodujo impregnándolas de un lento ritmo descriptivo que le permitió explotar las situaciones suntuosas y dramáticas.

Película comercial por excelencia, *El más allá* es el contrapunto de *Barba Roja*, vigorosa obra que el talento de Kurosawa preparó y realizó en dos años de trabajo. *Barba Roja* es una película de contenido moral: un joven médico, ante el ejemplo y las enseñanzas de su maestro (Toshiro Mifune), se convence, tras arduas experiencias, de que sus esfuerzos deben aplicarse en bien de los pobres. El argumento resulta melodramático, pero gracias a la destreza de Kurosawa (185 minutos de encuadres perfectos y audaces movimientos de cámara) transcurre ante nuestra vista una película sin errores, una obra de arte para satisfacer a cualquier clase de público.

Las Olimpiadas de Tokio, con *El más allá* y *Barba Roja*, compone el triángulo perfecto, representativo de una industria y un arte cinematográfico que en pocos años, de la misma manera que lo hizo el desarrollo económico del Japón después de la Primera Guerra Mundial, sorprendió al mundo.

Las Olimpiadas de Tokio no es, como podría creerse, un gran documental. Camarógrafos, editores y técnicos se propusieron —y lograron— captar el esfuerzo humano no en términos de competencia sino de capacidad. Rostros y cuerpos son, ante la cámara, una realidad. Son *el hombre*, con todo lo que posee de animalidad (bocas contrahechas, venas saltadas, ojos angustiados) y de conciencia (llanto, emoción, simpatía, solidaridad).

Las Olimpiadas de Tokio describe hábil, profundamente el evento mundial más importante y desinteresado, subrayando en todo momento la *humanidad* de su naturaleza y de sus objetivos. Puede ser considerada como la manifestación cinematográfica colectiva mejor lograda hasta la fecha.

DOS PELÍCULAS INGLESA

Dos temas que siguen inquietando a los autores cinematográficos contemporáneos, uno que se refiere al contenido y otro a la forma de expresión, puede decirse que han sido dominados por Anthony Simmons en su película *A las cuatro de la madrugada* (*Four in the morning*). Son la incomunicación y la simultaneidad. Con sencillez y esmero, Simmons no hace otra cosa que relatar tres historias en una: la de un agobiado matrimonio de clase media baja, la de una pareja que no logra alcanzar el amor y la de una suicida anónima. Los personajes no establecen —ni nos hacen saber— sus conflictos por medio del diálogo. No es necesario. Simmons conoce a la perfección las posibilidades expresivas de la identificación visual y, según sus propias declaraciones, antes de ser película, *A las cuatro de la madrugada* fue un cuento que le permitió "poner en orden" las imágenes de las cuales había surgido y que posteriormente llevaría a la pantalla. Con ello, Simmons logró evitar la obviedad del "sentido" del argumento. Por otra parte, tampoco hizo alardes técnicos, pues las locaciones (Londres) permitían una que otra toma interesante, por ejemplo, el *top-shot* hacia el carro tirado por un caballo en que se traslada una de las parejas.

Tanto *A las cuatro de la madrugada*, como *El "knack" ... y cómo lograrlo* (*The Knack ... and how to get it*, de Richard Lester; ver número de octubre de este mismo volumen de la *Revista de la Universidad*) nos han hecho sentir un vivo deseo de que sean exhibidas en México. La aparición de un cine sin pretensiones, auténtico en concepción y rea-

lización, consciente de las etapas que es indispensable superar para la creación de la obra cinematográfica perfecta, constituye todo un acontecimiento, toda una enseñanza digna de ser asimilada. La agilidad y la aparente intrascendencia de *El "knack"*..., por ejemplo, significan un canto a la libertad y a la pureza, un homenaje a lo que ha sido y será el verdadero cine.

SIMÓN DEL DESIERTO

Luis Buñuel obtuvo con este film el premio especial del Jurado (Ex-aequo) en la XXVI Exposición Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia, en septiembre del presente año, y el premio André Bazin que otorga la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRECI), en la VIII Reseña de los Festivales Cinematográficos de Acapulco. En ambos casos Buñuel compitió con realizadores de diversos países y en especial, con Luchino Visconti (*Vagas estrellas de la Osa Mayor*). La decisión de los jurados puede considerarse discutible; sin embargo, *Simón del Desierto*, es una obra cinematográfica importante.

En *Simón del Desierto*, descubrimos los mejores y, paradójicamente, los peores atributos de Buñuel. Su temática general está plasmada con la misma fuerza, ironía, humor y amargura que caracterizan al realizador. Simón es uno de los típicos personajes de Buñuel: un poeta en búsqueda de lo absoluto. Pretende la comunicación con Dios e intenta la pureza y la perfección. Simón, como Viridiana y como Nazarín, se ve obligado a aceptar su realidad cotidiana para seguir luchando, por lo que desciende de su columna y se dirige a un cabaret de Nueva York; de la misma manera que Viridiana terminaba jugando al tute.

En *Simón del Desierto* encontramos esa visión severa y satírica de las debilidades y vicios humanos. La lujuria, la superstición, la gula, la ingratitud y el sentido de posesión, están retratados con gran sentido del humor. Desafortunadamente, hay pobreza en la realización y en la calidad técnica; actuaciones dudosas de las segundas partes, y falta el rigor que poseen otras películas de Buñuel.

RUMANÍA

No cabe duda, después de ver *El bosque de los ahorcados*, que fue justo el premio otorgado en Cannes a Liviu Ciulei. La dirección de esta película es impecable. La fotografía, excelente y el tema interesante. En cada una de las tomas conmueven la ambientación que, salvo una o dos excepciones, los actores supieron aprovechar con esmero. Falla, a veces, el principal protagonista (Victor Rebengiuc), no así el propio Ciulei que, sin exageraciones ni escamoteos, representa uno de los personajes de la historia. Impresionantes, por su belleza y equilibrio, las escenas del principio y del final, en las que Ciulei evitó totalmente el tono áspero, obvio y didáctico de algunas películas del cine socialista. Por sí solos, los movimientos de cámara constituyen una cátedra de técnica, cuidado y amor por lo que se hace. Naturalmente, en la descripción de las mar-



"...una enseñanza digna de ser asimilada..."

chas del ejército austro-húngaro puede descubrirse la influencia de Einstein, a la que Ciulei ha agregado notables juegos de luces.

PELÍCULAS LATINOAMERICANAS

Destacaron *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio (Argentina) y *Sao Paulo, S. A.*, de Luis Sergio Person (Brasil). Ambas representan saludables intentos de renovación en el cine sudamericano. La primera busca expresiones más realistas y sinceras. En la segunda interesa la descripción de la gran ciudad brasileña, aunque resulta demasiado obvia la exposición de la historia: el problema social y sus consecuencias en las ambiciones juveniles. De *Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes*, de Fernando Siro (Argentina); "Concha de Plata" en el Festival de San Sebastián) sólo es posible hacer un comentario: ausencia de méritos y derroche de defectos.

CHECOSLOVAQUIA Y HUNGRÍA

Sorprendió el tema psicológico en *La reineta de oro*, de Otakar Vavra. La realización, por otra parte, contiene simultáneamente las influencias del cine soviético y de la nueva ola francesa. *Veinte horas*, de Zoltan Fabri (Hungría), resulta más veraz en tratamiento y contenido: un problema social descrito con honradez, lentitud y esmero.

INDIA Y CEILÁN

El realizador de *Pather Panchali*, Satyajit Ray, nos ofrece ahora *La mujer solitaria*, película que asimila toda la exquisitez y la melancolía del argumento: rostros hermosos, voces suaves que al pasar de las hojas de un libro repiten versos, miradas, columpios, regalos, canciones. Ray, el artista, dibuja lentamente los rasgos de un joven poeta y de una de las mujeres más hermosas del cine (Soumitra Chatterjee). En *Crónica familiar* se puede apreciar, con sus defec-

tos y sus valores incipientes, el surgimiento de la industria cinematográfica ceilanesa.

DOS PELÍCULAS NORTEAMERICANAS

La asociación de productores de los Estados Unidos, envió para el Festival de Acapulco dos películas que habían obtenido premios menores en festivales europeos, lo que significa que *El coleccionista* y *Espejismo* no representan a las mejores producciones estadounidenses del último año.

El coleccionista, de William Wyler es una película correcta, pero sin llegar más allá. El interesante asunto de John Fowler hacía pensar en una realización que imprimiera al tema, características más universales. El desarrollo del personaje principal, el joven cazador de mariposas, podía haber tenido motivaciones sociológicas. Desafortunadamente, el director optó por una solución conformista; reduciendo al personaje a la situación de un simple enfermo mental. Dos buenas actuaciones (Samantha Eggar y Terence Stramp, premio de Cannes 1965), una magnífica ambientación, apropiada fotografía en color y un convincente ritmo cinematográfico hacen de *The colector* un buen ejemplo de cine comercial.

Espejismo, menos importante que la anterior, es una película difícil de clasificar, puesto que no se puede definir como un film policíaco, drama psicológico, o comedia de situaciones. El director Dmytryck se confundió: tuvo la pretensión de narrar una historia con implicaciones psicológicas. *Espejismo*, es una película falsa por el freudianismo primitivo y trasnochado que contiene.

LA GUERRA Y LA PAZ

La Unión Soviética presentó la película mejor producida, más larga y más costosa de la Reseña: *La guerra y la paz*. Una primera parte del film, con una duración de tres y media horas, fue exhibida públicamente, por segunda vez, en el festival de Acapulco. Esta película

representa el mayor esfuerzo de producción de la cinematografía soviética en toda su historia.

La guerra y la paz, es todavía una película incompleta, el director Sergei Bondarchuk filma actualmente la segunda parte que completará las siete horas de proyección de esta obra insólita. Las escenas de conjuntos son de gran calidad, miles de extras, en escenarios auténticos, perfectamente ambientados y magnifica-

mente filmados logran un gran espectáculo. Desafortunadamente, algunas escenas íntimas y de pocos personajes, son poco logradas debido a errores de buen gusto que consisten fundamentalmente en la elección equívoca de un lenguaje cinematográfico apropiado. Sin embargo, es necesario esperar hasta que *La guerra y la paz* se filme totalmente, con su montaje final, para poder emitir un juicio definitivo.

Amalgama que, según sus propias declaraciones, permite "mantener intacto el ritual y los elementos líricos de la tragedia, particularmente lo que se refiere al coro".*

Esta asimilación de valores culturales, fruto de una tradición teatral que corre a lo largo de varios siglos y que se corona con las reformas de Reinhardt, hace que la experiencia matizada del Piraikón se manifieste como una culminación que vuelve al origen. En efecto, la sabia utilización del coro, rito fundamental del teatro ateniense, le devuelve a la tragedia su dimensión más auténtica. No hay máscaras que acentúen el carácter sagrado, sólo la melopea y el murmullo del coro que acompañan al personaje en su dolor, sólo los movimientos casi estereotipados que lo definen, sólo el consejo que equilibra.

Coro y personajes en armonía trascienden el lenguaje. Y la recitación apresurada de las palabras griegas que apenas conservan su impronta original no desconcierta, antes bien nos aproxima al conflicto trágico. Conflicto trágico desnudado de lo religioso, pero renovado en su espíritu. Liturgia hierática que traducía un sentido religioso y un esfuerzo popular, ahora transformada para subrayar el lirismo de las situaciones o para atenuar los climas, pero firmemente anclada en lo dramático.

La *Electra* que nos presenta Aspasia Papathanassiou, laureada como la mejor actriz de 1960 en el Teatro de las Naciones de París, es magistral. Y valga la frase tan manida. El primer sollozo que escuchan Orestes, Píldes y el pedagogo en una escena un poco acartonada, es indicio seguro de una gran actuación. Reserva trágica que concentra el grito y no lo amplifica en alarido, recurso infalible de quienes nos ofrecen versiones contrahechas del drama clásico. El lamento, la ira, se manifiestan en justa invocación, subrayada por las actitudes li-

* *The Times*, Londres, 12 de junio, 1961.

T E A T R O

¿Teatro clásico o teatro arqueológico?

(El Piraikón en México)

Por Margo GLANTZ

Entre los estudiosos del teatro griego, algunos autores se han dedicado especialmente al problema de la representación teatral. Excavaciones arqueológicas de todos los teatros existentes y voluminosos libros muestran los resultados. Sin embargo, a pesar de los eruditos trabajos de helenistas alemanes como Dörpfeld, Reisch y Bulle, o los de sus colegas de habla inglesa, Haigh, Pickard-Cambridge, Webster o Arnott, no es posible determinar aún con precisión las distintas modalidades escénicas de ese teatro.

Las principales fuentes para lograr ese conocimiento son tres: las referencias de escritores antiguos, la documentación arqueológica y el texto mismo. La arqueología sólo ofrece un valor subordinado en materia dramática y puramente teatral; los comentarios de los escritores antiguos son importantes —afirmar lo contrario sería como desechar la Poética de Aristóteles— pero en realidad, lo esencial será siempre la obra misma.

Preocupados por minucias, los eruditos nos pierden en el laberinto escrupuloso de su conciencia arqueologizante. Pretender, por lo tanto, que un teatro —porque viene de Grecia— nos ofrezca en su prístina pureza las representaciones que conmovieron al público ateniense, es negar la imposibilidad de reproducir condiciones que en gran medida ni siquiera conocemos y cancelar los cambios que se han producido en la mente de los espectadores contemporáneos.

El teatro clásico es necesariamente moderno si quiere seguir siendo clásico y quienes —espantados ante un texto deformado que borra la sonoridad del antiguo verso para trufarlo de orientalismos —condenan las representaciones del Piraikón, intentan apresuradamente un teatro fantasma.

Dimitrios Rondiris, director de esta compañía, abogado y filólogo, fue discípulo de arte dramático de uno de los más importantes reformadores del arte teatral contemporáneo, Max Reinhardt. En 1934, llegó a ser director del Teatro Nacional Griego en donde integró un repertorio de teatro clásico universal; en 1936, organizó el primer festival de tragedia griega en el Odeón antiguo de Herodes Ático; de 1946 a 1950

tuvo el cargo de Director General del Teatro Nacional Griego y, en 1957, después de experiencias aisladas, fundó el Piraikón en su ciudad natal, el Pireo; en su repertorio había obras de Shakespeare, de Beaumarchais, *Los persas* de Esquilo. En 1959, decide dedicar sus esfuerzos a montar solamente obras de teatro griego y en 1960 inicia una serie de jiras por Europa, la Unión Soviética e Israel. Luego, los Estados Unidos y Latinoamérica.

Para Rondiris, el teatro clásico es antes que nada recreación, pero recreación que incorpore los elementos rituales característicos de la tragedia a los elementos que le brinda la cultura griega moderna: danzas y cantos populares, ceremonial y música de la iglesia ortodoxa y el lenguaje que se habla actualmente en su país. A todo esto se agrega una influencia oriental imposta por los siglos de dominación otomana. Como vemos nada nuevo: la Grecia continental, enlace de culturas.



Electra de Sófocles — "una justa invocación"

geramente escultóricas que actriz y coro desarrollan.

Quizás, la escena crucial sea aquella en que Electra recibe las supuestas cenizas de Orestes y en la que la más profunda pena va a contrastar con la máxima alegría. Pérdida y reencuentro sucesivos, dolor y alegría contrapuestos con finura, sin obstáculos que nos impidan recibirlos con plenitud. Y en esta época en que la no-comunicación es asunto traído y llevado por cineastas, literatos y cibernéticos, logramos una total comunión con un personaje que tantos han academizado o deformado.

Algunas escenas no logran alcanzar toda su fuerza expresiva y es que los actores que representan los papeles de Orestes, Clitemnestra y Crisótemis, no tienen la altura histriónica de Aspasia. Pero en lo fundamental, en el contrapunto clásico de coro y héroe trágico, la puesta es inmejorable.

Medea nos hace pasar de Sófocles a Eurípides. Y las heroínas, en franca desmesura marcan el contraste. Desmesura

acompañada en *Electra*, desmesura sin trabas en *Medea*. Y con todo lo monstruoso se refina cuando el coro entona melodías que nos integran al paisaje bizantino y a los ritmos gregorianos, cuando los movimientos gráciles de las coreutas circundan la furia de *Medea*.

Y en las dos obras sobresale el talento de la actriz, inmersa en su coro, que es su eco, su respaldo y complemento. En ambas puestas, los personajes secundarios —si Jasón puede serlo— son menores. Pero la labor de compañía, labor intercambiable, el sentido del ritmo y la concentración aguda nunca fallan. Y eso es el *Pirakón*, teatro académico quizás, pero teatro académico en el buen sentido del término, porque funda una escuela, recogiendo lo mejor de las anteriores; porque se nutre de tradición, pero también porque la rompe. Teatro vivo, no “momificado” en soluciones definitivas, pero a la vez teatro revelador de una elegancia y solidez, expresadas mediante el color y el movimiento que modelan la palabra.



“expresión lógica”

Mudarse por mejorarse

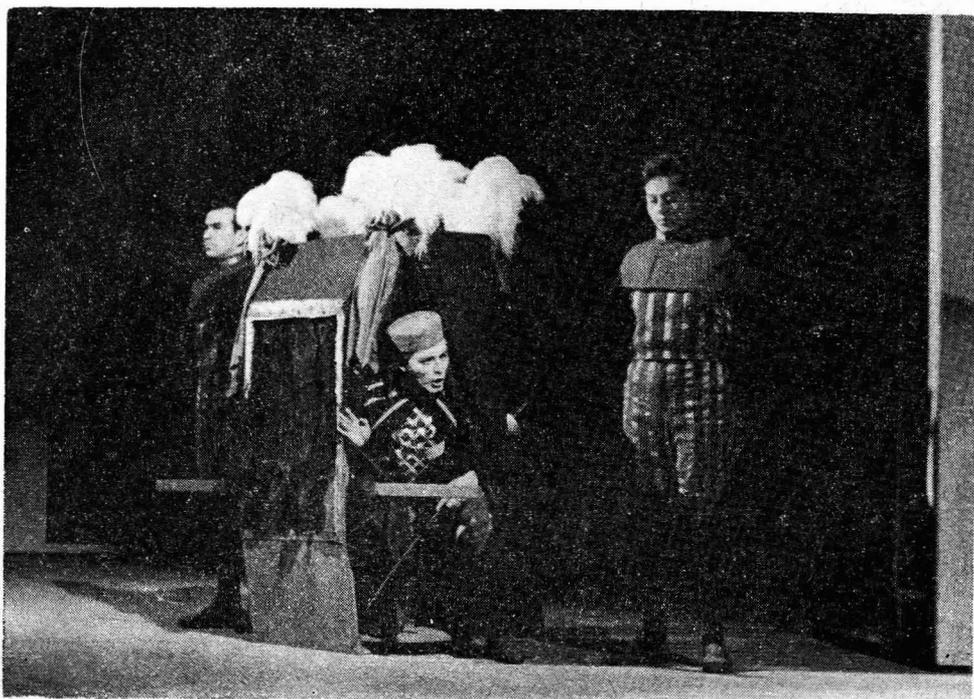
Por Héctor MENDOZA

Aparte de la ya vieja discusión de si se puede o no ilustrar al público a través del teatro —o a través del arte en general—, y de si el público está dispuesto o no a dejarse ilustrar, se ha convenido en que la finalidad última del teatro es la de divertir. Tal parece que hoy en día la misma discusión ha tomado otro enfoque a raíz de lo anteriormente convenido: divertir, sí, ¿pero cómo? Y estamos de regreso al mismo punto. Si la diversión existe y ha existido fuera del arte, ¿cómo tendrá que ser la diversión artística? Tal parece que el arte moderno se encamina cada vez más hacia la diversión—sorpresa. Sorprender al público, llevarlo por caminos insospechados, apabullarlo con una lógica más rápida de la que él podría seguir a tiempos normales, cambiar las proposiciones lógicas de sitio hasta pro-

ducir una aparente falta de lógica, hacerlo seguir el mismo camino lógico que ya conoce sólo que al revés, etcétera, parece ser la finalidad formal del arte moderno. Si el público se ilustra o no con esto, eso ya es asunto suyo; si declara que se ha divertido con este juego malabar, es más que suficiente.

El teatro, como toda otra expresión artística, pero tal vez con medios más directos, revisa los viejos caminos de la expresión lógica aumentándoles este elemento de sorpresa. He dicho “con medios más directos” porque la representación puede basarse sobre un texto antiguo, sin cambiarle una sola palabra, y, sin embargo, renovarlo con una nueva expresión escénica.

Es esto, precisamente, lo que José Luis Ibáñez ha hecho con la comedia de Ruiz de Alarcón, “Mudarse por mejorarse”.



Mudarse por mejorarse — “rompimiento de una tradición escénica”

En el caso de José Luis Ibáñez, que es un director preocupado por el problema del teatro español de los Siglos de Oro desde hace ya algún tiempo, la resolución escénica de esta comedia consistió en el rompimiento de una tradición escénica absurda de la representación clásica española. Hasta nuestros días hemos seguido viendo, con inexplicable insistencia, representaciones de Lope, de Tirso, de Calderón, como si se tratara de textos muertos, irrecatables, paleolíticos, que siguen aburriendo a un público paciente y resignado que cree ilustrarse con textos más o menos bien leídos por actores a quienes no entiende en absoluto. Algunas veces los directores de estas representaciones sienten un poco de compasión por su público abnegado y se lo llevan a lugares que compensan de alguna manera en su belleza, la falta de interés que les provoca la comedia; y así escucha recitar esas palabras muertas con ánimo mejor provisto.

José Luis Ibáñez se ha sabido dar cuenta de la gravedad de este problema: estas representaciones no sólo detienen el avance del lenguaje escénico en español con su falta de significado, lo cual ya es bastante grave, sino que entorpecen el avance del teatro en los países de habla castellana, al encontrarse con un cimiento endeble sobre el que nada se puede construir. Ibáñez intenta entonces, con su puesta en escena de “Mudarse para mejorarse”, el robustecimiento de nuestras bases, rompiendo de una vez por todas con las trabas de un texto considerado muerto.

Comienza por invitar a un escenógrafo imaginativo que, sin abandonar del todo la época en que fue escrita la comedia, no sienta las inhibiciones de un teatro arqueológico y pueda vestir el espectáculo con ropas más acordes al tono de la representación que las exigencias de un realismo que la comedia en sí misma está muy lejos de llenar. Enseguida hace que sus actores lean la comedia respetando el verso escrito por Ruiz de Alarcón, para no incurrir en falseamientos textuales. Y saca, finalmen-

te, de una manera limpia y legítima, de este verso respetado al máximo, un sentimiento nuevo, de todos los tiempos, que nos pone de inmediato en comunicación directa con ese texto que ya habíamos desesperado de comprender en su significación más importante. En esto último, más que en lo anterior, consiste la sorpresa del espectáculo.

José Luis Ibáñez logra la sorpresa de la manera menos intrincada: simplemente nos reintegra a una lógica de sentimientos y situaciones provocadas por tales sentimientos que existían de suyo en la comedia escrita, y que, hasta hoy, se nos revela en su totalidad. La sorpresa que nos prepara José Luis Igáñez, es la sorpresa de la integridad en la entrega de un texto magnífico que parecía con-

denado a permanecer en letras de imprenta.

Por desgracia —es difícil lograr una representación perfecta— no todos los actores siguen la intención del director. Algunos no han podido separarse del todo de la manera tradicional del recitado de las comedias españolas, carente de contenido sentimental, diciendo, además, el verso a su manera, sin respetar el ritmo; otros marcan el ritmo con celo desmedido, haciendo que el público se distraiga con esto y pierda partes de lo que se está diciendo. Sólo una tercera parte de los actores logra lo que José Luis Ibáñez se propone: una actuación moderna, un dominio del verso. Estos actores, no es de admirarse, son los más jóvenes en el teatro.

Pedro Coronel participa de ambos modos de madurez: ha elegido, desde hace tiempo, un sistema de formas que ocurren en su pintura con insistencia, y que permiten que se reconozca un cuadro suyo. Por otra parte su continuo experimentar con la pintura está encauzado por vías claras y definidas, por preocupaciones ya determinadas y analizadas previamente y que lo llevan a un cierto tipo de resultados recurrentes; muy pocas veces, en efecto, un cuadro de Coronel nos desconcierta en sus resultados.

A través de la obra de Pedro Coronel, no es el genio o el desbordante talento lo que nos sorprende, sino la tenacidad, la lucidez, la conciencia. Si bien siempre en un artista debemos suponer una conciencia — la intuición cada vez resulta un expediente más caduco para disfrazar nuestra falta de comprensión de algunos fenómenos artísticos—, no deja de ser cierto que esta conciencia puede presentarse en planos diversos. Es fácil distinguir entre una conciencia so-

Los cazadores

Por Amancio BOLAÑO E ISLA

El equipo de teatro "Tabasco 68" dirigido por Carlos Catania ha puesto de nuevo en escena, ahora comercialmente, en el teatro Sullivan, *Los cazadores*, de Paco Ignacio Taibo.

Si la obra había tenido éxito rotundo en exhibiciones más íntimas, el obtenido en esta primera salida a tablas crematísticamente valoradas ha sido, sin duda alguna, extraordinario.

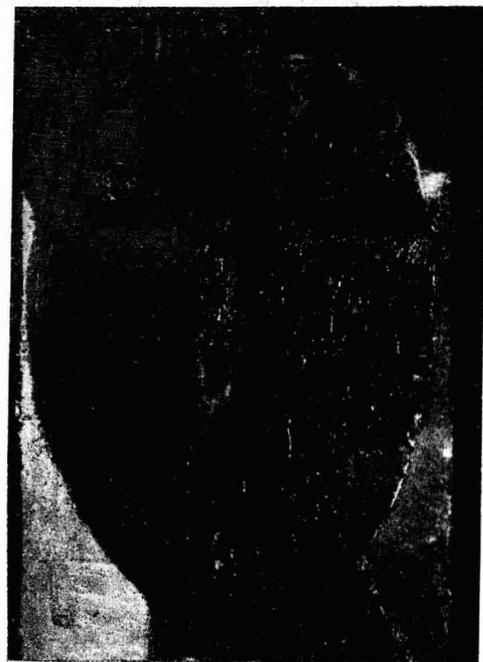
Retablo de costumbres humanas llama el autor a su obra y eso es indudablemente, aunque se supongan acaecidos los acontecimientos, por el lenguaje, trajes y determinadas escenas, en épocas remotas, si no enteramente medievales. Mas nos parece que esto es una sutileza del autor para dar intemporalidad y, por consiguiente, universalidad a las acciones presentadas, que son de hoy, de ayer y de siempre, ejecutadas por cualesquiera grupos humanos o estamentos sociales de cualquier época. Éste es para mí, el mayor acierto, atisbo genial

que no todos los autores saben imprimir a sus obras, ni nombres reales, ni figurados que no son más que tapaderas que pretenden ocultar la realidad tangible e inmediata sin lograrlo, como no se logra tapar el sol con un dedo.

Taibo es un artista, de esto no cabe duda; y aunque no escribiera más obras que ésta, ella sola bastaría para darle renombre de dramaturgo.

Todos los personajes entran en la categoría de la universalidad, pero el político Nicolás, personificado por Héctor Lozano, y la princesa, por Maristell Molina podrían figurar en la lista de personajes y actores de los teatros más afamados, como creación y como espectáculo.

Vaya nuestro aplauso a Taibo, Catania y al equipo "Tabasco 68" que tanto nos hicieron gozar con tan bella obra, de plena y total humanidad, porque huye del particular histórico para recrearnos con el universal poético.



Cabeza

ARTES PLÁSTICAS

PEDRO CORONEL

I. Voluntad y conciencia

Por Jorge Alberto MANRIQUE

En la Galería de Arte Mexicano, Pedro Coronel ha presentado una exposición que recuerda sus veinticinco años de artista. Un cuarto de siglo representa un largo trecho andado. Lo menos que puede implicar es conocimiento sólido del oficio; lo más, madurez artística. El hecho de que la exposición celebre ese tiempo transcurrido, y que así expresamente se señale en el catálogo, inclina a reflexionar sobre en qué medida y en qué forma Coronel ha podido madurar; obliga, más que otra circunstancia, a pensar en un artista hecho, que ya, en este momento, nos presenta una cara definitiva, aunque no única.

En realidad la "madurez" de un artista puede presentárenos en dos formas: como el alcanzar maneras que se aceptan de una vez por todas, que cumplen al individuo pero que al mismo tiempo lo limitan, que es lo que llamaríamos encontrar un "estilo personal"; o bien como el encontrar una seguridad en las búsquedas diversas que el artista se propone llevar a cabo. En el primer caso el hincapié estaría en los sistemas de formas que el artista ha elegido y que supone que lo expresan. En el segundo caso el hincapié estaría en los métodos que el artista supone que son capaces de llevarlo a la expresión.

bre el "qué hago" y otra sobre el "cómo hago". Los artistas de la *action painting* o del informalismo europeo participarían de la primera forma: saben con toda lucidez que están dejando que su mano recorra el papel libremente y sin ningún impedimento racional, saben que están dejando caer arbitrariamente los colores sobre la tela, saben, incluso (o creen saber) por qué hacen esto; sin embargo el momento mismo del acto de pintar queda fuera de todo control consciente, y el resultado puede sorprender tanto a quien lo hizo como al espectador ajeno. En cambio, la conciencia sobre el "cómo hago" implica una conciencia en el programa y en la acción, aparte de una reflexión sobre el sitio de la obra en un espacio y un tiempo determinados. Es en este sentido en el que podemos decir que la obra de Pedro Coronel nos parece ejemplar. Seguramente en México no existe un artista tan consciente de sus porqués y de sus cómo (y casi diríamos: de sus para qué) como él. Tal vez, en nuestro medio, sea el único artista al cual le preocupe tanto la definición de una poética —y él la definiendo constantemente en cada una de sus obras.

Casi, viendo la obra de Pedro Coronel, estamos tentados de reconstruir el razonamiento de poética implícito en cada cuadro: "Soy pintor, he nacido en México, antes de mí ha habido un Orozco y un Rivera, la mayoría de mis contemporáneos son sus epígonos, la pintura en el mundo anda actualmente por tales y cuales caminos . . . , etcétera, ¿qué debo hacer?". Y el cuadro, planteado como un problema —pero un problema racional ante la implicación de una circunstancia y de una necesidad artística— se presenta como un despejar de ecuaciones poéticas; como la incógnita que hay que encontrar pero que es sólo incógnita porque nosotros no la conocemos, no porque no esté determinada de antemano: a una ecuación hay una solución, si el cuadro-resultado no encaja dentro de la poética que ha llevado a su despeje, esto se debe únicamente a que la solución del problema no fue hecha correctamente y conforme a razón, y de ningún modo porque deliberadamente se haya dejado abierta la ventana y libre la entrada a otros pájaros y a otros cantos.

Tratar de encontrar los propósitos y los problemas-pivote que más recurren en la definición que Pedro Coronel intenta hacer de una poética en sus cuadros (o en sus esculturas) es, creo yo, entender lo que básicamente es su que-hacer artístico. Dos vías, que saltan a la vista en su obra, se nos abren como rutas de inspección; dos deslindes que Coronel parece siempre obligado a hacerse: el deslinde de México, tan traído y llevado, tan vituperado y alabado, tan trillado pero tal vez nunca tan conscientemente propuesto pictóricamente como en sus cuadros; y el deslinde del hombre, más que en un sentido filosófico, en uno físico y sexual, casi en los términos de "el hombre como macho".

Podría pensarse que en la obra de Coronel existiera también un deslinde de la realidad natural; pero éste, de hecho, queda incluido en el deslinde de lo mexicano, dado que naturaleza y cultura, en los términos que plantea nuestro pintor, no son separables, supuesto que tampoco lo son percepción y memoria (es decir, no hay percepción posible de la naturaleza sin intervención de la memoria, y en tanto que percibimos recordando, la realidad misma exterior se nos manifiesta como un dato de cultura). El deslinde de la naturaleza que se propone Coronel es, *intencionalmente*, "el deslinde que un mexicano hace de ella", y en consecuencia define al mexicano más que a la realidad percibida. Parece que es importante señalar estos términos *a priori* y eminentemente conscientes en los que Pedro Coronel construye su obra frente a una realidad exterior.

Si, pues, la obra de Coronel se propone un deslinde de lo mexicano, posee, también *a priori*, una historicidad congénita. Se trata de expresar una realidad presente que se manifiesta como una memoria, una realidad, por tanto, precisamente histórica. En cualquier artista, conciente o inconcientemente podría encontrarse una situación similar. Lo curioso en nuestro caso es que precisamente el hecho de decidirse por esa tarea en una forma tan lúcida, lo lleva a resultados opuestos, y que proponien-

dose una obra con sentido dinámico, aboca a una situación que, a pesar de su "conciencia histórica", resulta eminentemente estática: y es precisamente porque Coronel ha determinado, racionalmente, con anterioridad, cuál es ese pasado que *debe* mostrarse en el presente, es porque él *sabe* que existió Quetzalcóatl, *sabe* que hay una Coatlicue, *sabe* que Tlazoltéotl se come las inmundicias, y ha ya decidido qué de aquel pasado debe estar presente en el ahora; de modo que la historia no se da como una vivencia —y ese es su sentido dinámico— sino como una conciencia, o sea, en su sentido especulativo.

La obra de Coronel está visitada muy frecuentemente por fantasmas de nuestros pasados prehispánicos. Familiares cabezas de serpientes se asoman por algún rincón sí sospechado, guacamayas solares descienden sobre los sacrificios cotidianos, plumas de colibríes o de quetzales recubren los cuerpos desolla-

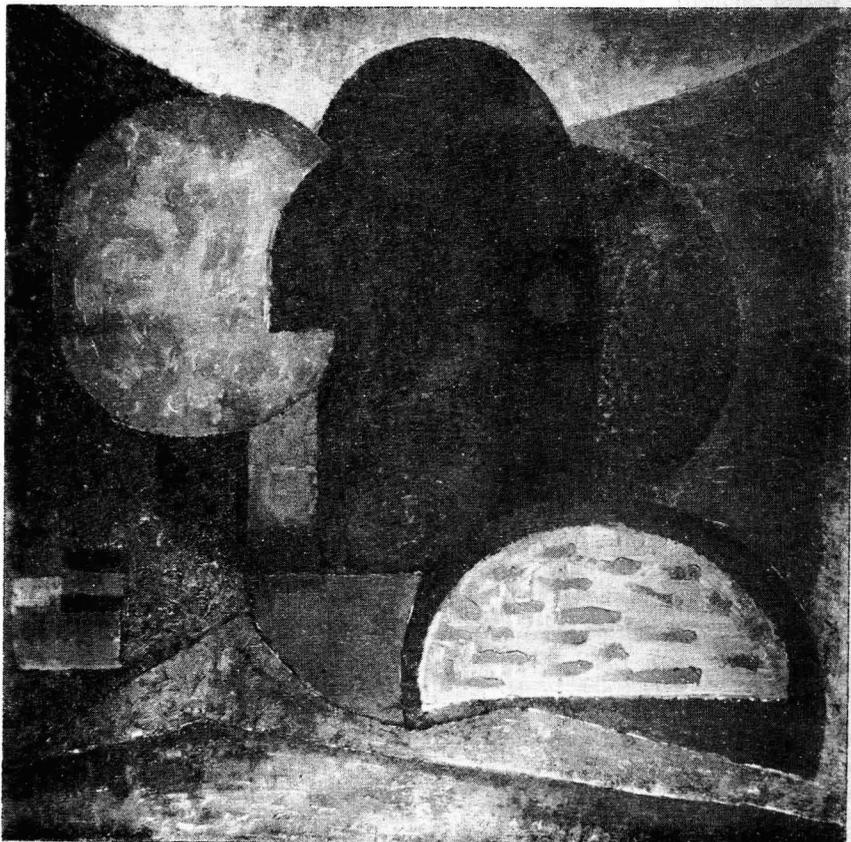
dos, muertes y calaveras acuden a desayunarse ofrendas. Ninguna de estas apariciones es inopinada o fortuita, ninguna es el revelarse de un inconsciente atávico, sino el resultado de una meditación madura sobre qué debe estar y cómo debe estar.

"Si Dios Padre había creado las cosas nombrándolas, era quitándoles su nombre o dándoles otro como Elstir las recreaba", decía Proust (*A la sombra de las muchachas en flor*). Podemos parafrasear esta oración así: "si el tiempo creó los mitos dándoles un nombre, es dándoles otro, como Coronel los recrea". Estos signos familiares y sentidos del mundo precolombino no son para Pedro la presencia mágica de una revelación antigua, sino el deber ser que resulta de una especulación sobre ella.

Decimos que el otro pivote de la definición poética de Coronel es el de su deslinde del hombre-macho. Aquí también el signo se muestra más como símbolo. El macho se acepta como una categoría previa, que mide las cosas y que se mide por ellas, que determina la mujer y por ella es determinado. Obsérvese la presencia de símbolos y de sugerencias fálicas (a veces bastante más que sugerencias) en los últimos cuadros de Coronel; machos y falos que, vencidos o vencedores, están casi siempre en el juego frente a mujeres de numerosos senos, de sexos dispuestos y de caderas a la Tlatilco (otra vez el consciente recuerdo de los abuelos); véase la serie de pequeños cuadros, magníficos en colorido y equilibrio, donde el signo masculino insiste con denuedo; o véase aquel gran cuadro [número 10 en la exposición de Inés Amor] del hombre campeón-derrotado frente a una mujer a la que ha creado dándole su plenitud femenina, con aquel fondo escarlata que habla de ayuntamientos. Pero en todos los casos no se trata, parece, de la afloración de una virilidad incontrolada que se haga presente "a pesar de . . .", sino



Cabeza



Rojos en armonía



Deshabiado

del cálculo correcto y definido que ha llevado al artista a hacer presente en sus obras aquello que *debe* estar presente según su previa definición de lo mexicano y de lo macho.

Las formas recias, sólidas, "telúricas" (para decirlo con una expresión que se desprestigia a ojos vistas), que han dado a la pintura de Coronel ese aspecto inconfundible; la monumentalidad de algunas de sus cosas; la sólida definición de sus figuras; todo es el resultado de las meditaciones de un artista que "sabe" su historia y se ha propuesto una poética: no por casualidad a uno de sus mejores cuadros en la exposición de la Galería de Arte Mexicano lo ha acompañado de un explícito verso de Eliot, "...aquí las imágenes de piedra se levantan y la mano de un muerto las implora". Lo mismo hay que decir de la exaltación de un colorido que a veces llega a ser magnífico [como aquél en amarillos, con verdes y rosa, marcado con el número 14], de sus tonos chillantes y de la violencia de sus contrastes. Lo mismo, también, de sus sabias concesiones a lo figurativo.

Algunos de los últimos cuadros de Pedro Coronel se despegan del resto de su obra. En alguno [número 30] pequeño, ha intentado una fina melodía de tonos tranquilos; en otro [número 17, amparado por el poema de Villaurrutia, "...correr hacia el muro y encontrar un espejo"] una violenta y caótica mancha que reniega de todas las precisiones anteriores; en otro [número 2] una geometrización de la que en vano buscaríamos antecedentes ciertos en la obra anterior. Estos ensayos —y por serlo, valiosos— podrían hacer pensar que Coronel hubiera cambiado de rumbo o intentara hacerlo. Parece que no hay tal, en el fondo. No sabemos si seguirá por esos caminos; pero aunque así fuere, lo que en su pintura nos resulta definitivo, esa conciencia clara y lúcida de su quehacer, no ha desaparecido en los ensayos a que me refiero, ni aun en los que aparentemente tienden hacia lo informal.

Pedro Coronel, en su pintura, se las

arregla siempre para medir y sopesar todo, para decidir racionalmente sobre todo, incluso, paradójicamente, sobre lo desmesurado y caótico.

En su paraíso seguramente el pecado original no fue la lujuria, sino la sabiduría y su consecuente consciencia de ser hombre.

II. Una nueva etapa

Por Beatriz DE LA FUENTE

Todo artista, si verdaderamente lo es, está sujeto a un proceso de evolución renovadora. En su exposición en la Galería de Arte Mexicano, Pedro Coronel alcanza un nuevo estadio en su nunca interrumpida búsqueda de formas capaces de expresar su compleja e insatisfecha subjetividad. En él esta búsqueda representa la esencia de su vocación como pintor.

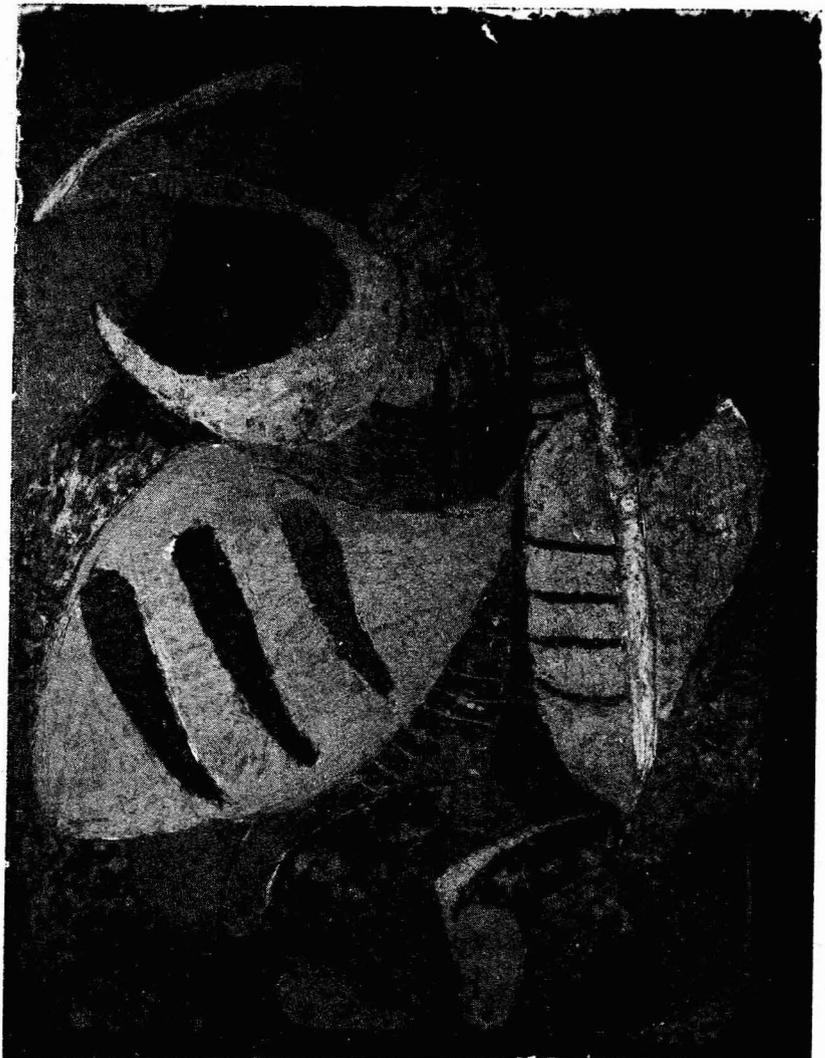
Coronel muestra en su nueva exposición de pinturas una gama temática, una variedad de esquemas colorísticos y de texturas, que destacan dentro del marco de una cada vez más depurada calidad en la composición.

Si Coronel se ha alejado paulatinamente de la figuración lo ha hecho responsablemente, a través de una consciente disciplina. Prescindiendo cada vez más de las formas concretas, permite que el color y la composición se desenvuelvan con mayor libertad. Es cierto que en algunas de estas obras recientes, de formato más reducido que sus acostumbradas telas monumentales, la exuberancia del color se ve yugulada mediante el uso de líneas rectas, pero sin privarle de su carácter vital, de su mensaje emo-

tivo. Podríamos decir que Coronel usa los colores en forma esencialmente vitalista. Parece que por ahora Coronel ya no encuentra uso para formas arcaicas, remembranzas del mundo prehispánico. Ahora le basta el color y la composición para dar expresión a su visión del mundo y de sí mismo: vida, muerte, sensualidad, erotismo, ternura.

En algunos de sus lienzos el color conserva un ritmo abrupto pero continuo sobre la superficie de la tela, en otras el color se quiebra y se fracciona. No cabe duda que la pintura de Coronel ha ganado en flexibilidad. Es ahora el color lo que le imprime movimiento a la composición.

Poco queda en la serie de pinturas que Coronel exhibe en esta ocasión de sus animales monstruosos, de sus esqueletos y máscaras. Estos seres ambivalentes parecen ahora innecesarios para expresar la temática fundamental que da unidad a la obra de este pintor cuya sensibilidad se exalta al ritmo tornadizo de los tiempos modernos pero, y esto es lo importante, sin perder su continuidad con lo primitivo y lo pasado.



Las malas bestias Nº 3

LIBROS

DESARROLLO EN REVOLUCIÓN

CELSE FURTADO, *Dialéctica del desarrollo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1965.

El mejor libro de Celso Furtado acaba de aparecer en español. Se trata de la *Dialéctica del desarrollo*, que comprende dos partes principales: una teórica sobre el problema que le da nombre al libro y otra más concreta, sobre Brasil, en que examina el proceso económico y social de ese país y los orígenes de la crisis actual. En esta nota comentaremos únicamente la primera parte.

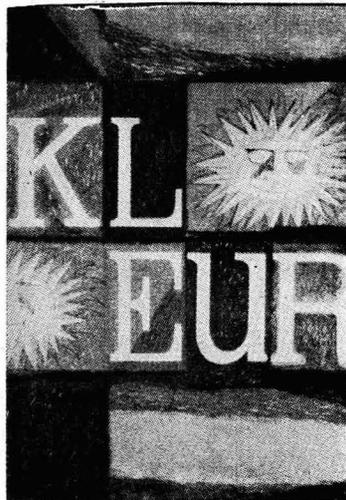
Generalmente se acepta que el método dialéctico es monopolio de los marxistas. Ahora bien, Furtado, sin serlo, inicia la discusión con un "recuentro con la dialéctica", cuya "esencia está en la idea simple de que el todo no puede ser explicado por el análisis aislado de sus distintas partes". Si no fuera por otros méritos, este enfoque "totalizador" bastaría para situar al libro de Furtado varios codos arriba de las obras de muchos "expertos" latinoamericanos, que sólo ven la "variable" económica del proceso de desarrollo (y no sus aspectos políticos, ideológicos y sociales).

El "pivote" de la "dialéctica del desarrollo" de Celso Furtado es la teoría de la lucha de clases, pero en una versión que sólo sería aplicable a las sociedades industriales avanzadas y no en la interpretación leninista, vigente en los países subdesarrollados. Para Furtado el motor decisivo del desarrollo capitalista está representado por las exigencias combativas de las clases asalariadas, que han obligado al capital a renovarse, a introducir mejoras tecnológicas, a "democratizarse". El Estado, dentro de este marco, sería por definición un elemento "mediatizador", un "árbitro" del conflicto social, encargado de promover reformas y al mismo tiempo de "velar" por el mantenimiento del *status*. La versión leninista de la lucha de clases implica, por el contrario, la ruptura con el orden, la explosión "no mediatizada" y violenta del conflicto social. Furtado rechaza expresamente esta alternativa porque "la salida revolucionaria ha llevado inexorablemente al retroceso político".

Naturalmente, el desarrollo "progresivo" y "reformista" del capital

ofrece peligros: en primer lugar, la tendencia hacia la centralización y la "rigidez" de los órganos de poder y decisión, que no siempre responden "esclarecidamente" a las demandas de la sociedad; habría también una amenaza permanente de "soluciones" burocráticas o bonapartistas, que romperían el juego armonioso de la "dialéctica del desarrollo". ¿La salida? Algo imposible de definir *a priori*, pero en última instancia la necesidad de gobernantes y técnicos "ilustrados".

(Nótese que este planteamiento de Celso Furtado implica un verdadero "cortocircuito" de su dialéctica, que está mucho más cerca de la idea "lineal" del progreso, en términos del liberalismo, que de la transformación "cualitativa" y a base de "negaciones" del marxismo. Teóricamente Furtado acepta la



dialéctica pero rechaza sus consecuencias prácticas. Desde el punto de vista político la posición es clara: preservar el sistema social y económico "más" complejo y diversificado, el capitalismo.)

En efecto, Furtado nos dice que "las actuales estructuras subdesarrolladas constituyen un caso especial dentro de la evolución capitalista". Una serie de factores históricos habrían "partido" en dos a estas sociedades: por un lado, encontramos a un sector "moderno" y "dinámico" (generalmente ligado a las economías de exportación) y por el otro a un sector "arcaico" y "precapitalista". Furtado nos dice que el primero es una sociedad "abierta" (con elementos democráticos occidentales) y el segundo una sociedad "cerrada" (causa de las soluciones "fuertes" y dictatoriales). En estas circunstancias ¿cuál es el camino del desarrollo de los países atrasados? La respuesta del autor es clara: "ampliar" y "ensanchar" los métodos políticos, el clima social y económico de las comunidades "abiertas" a las "cerradas". Se

trata de liquidar a éstas y de ganarlas a la "modernidad", sobre todo con el objeto de impedir sus actitudes explosivas y violentas, revolucionarias.

Furtado ha cambiado la revolución por la reforma, progresiva y gradual. Frente a esta tesis surgen algunas preguntas ¿es posible, en las condiciones que viven los países latinoamericanos, pensar en el "gradualismo"? ¿No son más fuertes los poderes que se le oponen que los que lo favorecen? En el propio Bra-

sil, patria del brillante economista cuya obra comentamos ¿fue el sector "arcaico" o más bien el "moderno" quien desencadenó la crisis presente? Por último ¿es verdad que la salida revolucionaria lleva inexorablemente al retroceso político? Esto último, cuando menos, es una simplificación extrema.

Uno de los libros "desarrollistas" más inteligentes que se han escrito en los últimos años en América Latina.

VÍCTOR FLORES OLEA

POESÍA DE LA EXPERIENCIA COMÚN

MANUEL DURÁN, *El lugar del hombre*, Colección "Poesía y Ensayo". Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

La poesía de Manuel Durán, en su último libro, *El lugar del hombre*, se podría caracterizar someramente como descriptiva y personal. Peca, quizás, de humildad. El lugar del hombre que nos presenta es el mundo de un hombre más, un hombre entre los hombres que siente con más agudeza y mayor angustia lo mismo que los demás. El mundo que describe, familiar a todos, real a base de acumular detalles obser-

gógico, a veces veraz, afin a la revelación, quizás pudiéramos definirlo como una exaltación de la conciencia, que no se le exige realmente a la prosa. En apoyo de esta opinión podemos recordar a Robert Graves, que exige a la poesía que nos pare los pelos de punta. Este elemento o característica de la poesía es el que falta en la mayor parte del libro de Manuel Durán, que, por otra parte, es correcto, humano y sincero.

Por otra parte, es un libro que por su cuidadosa y cariñosa descripción de la ciudad de México, de los ambientes que la componen, y de las experiencias comunes a sus habitantes, me parece importante y hasta fundamental. Siempre he creído que la literatura descriptiva y localista es necesaria como supuesto de una literatura más profunda y universal. Los sucesivos escritores van conformando el paisaje espiritual de los lectores. Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre otros, han conformado el paisaje mexicano, pero hay que completarlo. Es necesario que el mexicano adquiriera a su país reconociéndolo a través de la literatura. Que aprendamos a ver nuestras propias calles, los colores de lo que nos rodea, las caras de las gentes que nos encontramos cada día. El arte, al presentarnos un espejo, nos revela nuestra identidad.

Pero el espejo puede reflejar indiferentemente, como cámara oculta, todo lo que lo rodea, o darle un sentido válido al caos, estructurarlo, organizarlo. La medida en que se logra lo segundo es la medida de la importancia de la obra.

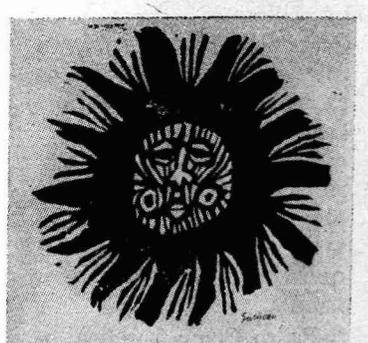
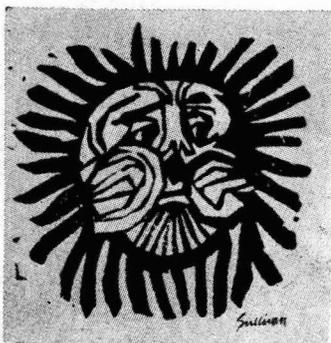
ISABEL FRAIRE



vados, es el mundo cotidiano y cotidiano, de calles y caminos, barrios, escenas en que se revela ante todo la pobreza física y espiritual del hombre.

El libro nos hace meditar sobre la diferencia entre prosa y poesía. En una forma que ha correspondido siempre a la poesía, (casi todo el libro está escrito en endecasílabos o alejandrinos), sin variar casi de tono ni de tema, nos damos cuenta de que estamos leyendo a veces prosa y a veces poesía. La poesía nos elude, estamos a punto de alcanzarla, pero caemos de nuevo en la prosa. Sin embargo, de pronto cristaliza y se nos da en una imagen como pájaro que vuela sobre el resto del libro. En otras ocasiones un poema entero nos sorprende con esa honda vitalidad, o certeza profunda que caracteriza a la verdadera poesía, metiéndose de pronto en nuestro pellejo, volviendo tangible y vital al mundo.

Esto nos hace recordar que no es el tema, ni la forma, ni el tono lo que definen a la poesía, sino algo más: un elemento a veces má-



LA CIENCIA DESDE EL INTUICIONISMO MATEMÁTICO

HERMANN WEYL, *Filosofía de las matemáticas y de la ciencia natural*, trad. de Carlos Imaz, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, xi + 354 pp.

El germen de este libro se remonta a 1926. Con el título de "Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft" (mismo que sigue conservando) y originalmente como artículo, apareció en el *Handbuch der Philosophie* de R. Oldenbourg. Veinte años más tarde, Weyl amplió y revisa el escrito, Olaf Helmer hace la traducción del alemán al inglés y es publicado, ya en forma de libro, en 1949. La edición española que ahora comentamos, es traducción de la inglesa, que a la fecha ha tenido cuatro reimpressiones.

En el campo de la fundamentación de las matemáticas han surgido tres corrientes de pensamiento principales que, al tiempo que intentan una reconsideración de las matemáticas mismas, se desarrollan en torno a perspectivas filosóficas diferentes: la escuela logicista inglesa, con antecedentes en Frege; la escuela axiomática o formalista, uno de cuyos principales exponentes es Hilbert; y la escuela intuicionista, dentro de la cual destacan Brower y el propio Weyl.

En *Filosofía de las matemáticas y de la ciencia natural* es clara la discrepancia, principalmente, entre intuicionismo y formalismo, aunque no faltan referencias al logicismo de B. Russell (p. 55, p. ej.). Según Weyl, el intento de formalizar todo el campo de la matemática y la lógica, convierte a éstas en un juego de símbolos sin significación verificable en la intuición mental, que obedece a ciertas reglas, pero cuyos resultados no siempre admiten una interpretación; al hacer esto, la escuela axiomática asegura la consistencia del análisis tradicional, pero pierde, hasta cierto punto, su veracidad. En virtud de que "el principio de la inducción completa... no encerrado en una fórmula, sino aplicado concretamente en cada caso, es el verdadero y único poder de las matemáticas, la intuición matemática original" (p. 57), Weyl, a la manera de Brower, se niega a considerar una proposición como verdadera o como falsa, hasta que no se pueda echar mano de un instrumento para decidir la alternativa. Esto equivale a negar la ley del *tercio excluso* ahí donde se carezca de tal instrumento. En cierto sentido, ésta es también la razón por la que el intuicionismo difiere de la corriente clásica no intuicionista —Weirstrass, Dedekind, Cantor— en el problema del infinito. Una suma lógica infinita, por ejemplo no puede llevarse a cabo: por tanto, expresiones como "existe un número par" no provienen de ella y sólo son *abstractos proposicionales* que obtienen sentido si son derivados de proposiciones reales del tipo "2 es un número par", siempre y cuando "par" hubiera sido previamente definido de modo

recursivo. La lógica del *tertium non datur* no es aplicable porque surgió —piensa Brower, y Weyl lo sigue— de las matemáticas de los subconjuntos de un conjunto finito y, consecuentemente, no se justifica su empleo en el tratamiento de la matemática de los conjuntos infinitos. La postura de Weyl respecto a estos problemas, que en el libro que nos ocupa adquiere plena madurez, se comenzó a bosquejar desde 1918 con su pequeña obra, *Das Kontinuum*.

No obstante la severa crítica a la que es sometido el formalismo, al menos se reconoce en el audaz programa de Hilbert, el mérito de haber "descubierto la complicada estructura lógica de las matemáticas, la complicación de sus circuitos, que resultan en círculos de los cuales no se puede decidir en primera instancia si llevan o no a contradicciones". Además, respecto al problema del infinito, el intuicionismo tiene antecedentes ilustres, como Gauss, quien en 1831 escribía: "protesto... contra el uso de una magnitud infinita como algo completo, lo cual nunca es permisible en matemáticas" (*Werke* VIII, p. 216). Weyl, junto con Brower, piensa que no existe evidencia que sostenga la creencia en el carácter existencial de la totalidad de los números naturales, pongamos por caso.

Es curioso, por otra parte, que en los capítulos dedicados a la ciencia natural, no se sostenga el mismo criterio que para las matemáticas. Se afirma expresamente y tácitamente se desarrolla la idea de que no es necesario que las proposiciones de la física teórica vehiculen dentro de sí su significado intuitivamente comprensible. Es el *todo* del sistema lo que se pone a prueba al confrontar la física teórica con la experiencia. Esta interpretación permite a Weyl tocar problemas y perspectivas de la física que, de permanecer en el marco estricto del intuicionismo matemático, le hubieran estado vedados hasta cierto punto. Con Kleene, habría que pensar que Weyl, en este libro, no encuentra motivos en la matemática para ir más allá de las verdades intuiti-

vas, o sea, para rebasar las tesis de Brower, pero en física se encuentra más cercano a un pensamiento como el de Hilbert.

Por su parte, las referencias estrictamente filosóficas que aparecen en el libro —Aristóteles, Leibniz, Descartes, Husserl— revelan un auténtico entendimiento de los auto-

res, notable en un científico — y deseable, a la inversa, en los filósofos que se aventuran por los terrenos de la ciencia.

Libro verdaderamente importante el de Weyl, exige, sin embargo, una decidida atención por parte del lector.

HUGO PADILLA.

ESPERANZA EN LA DERROTA

MAX AUB, *Campo francés*, ediciones "Ruedo Ibérico", título impreso en Italia, 1965, 316 pp.

No sin razón —principalmente por los errores con respecto a la forma literaria en que han incurrido sus autores y por el tono discursivo y demagógico de algunas obras de este tipo—, el *testimonio* no sólo es temido sino también rechazado por muchos de los jóvenes escritores. Algunos, claro está, huyen de la prueba no porque no tengan nada que decir, sino porque tienen plena conciencia de que sus juicios, por incapacidad o por abandono, resultarían inconsistentes y aberrantes. Para ellos, si acaso, queda la *crónica*, que bien puede consistir en un retrato sin compromiso. De todas maneras, todo el mundo sabe que no existe obra capaz de aislarse de la paternidad de su autor ni de la crítica mediata o inmediata.

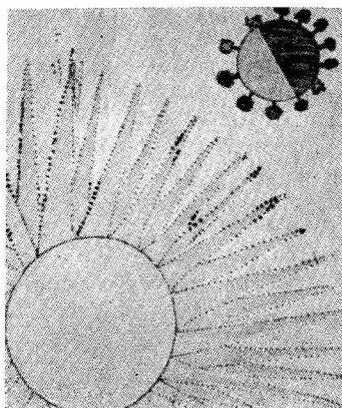
No intentamos analizar o enjuiciar la existencia de esta pusilanimidad en la sangre literaria de las nuevas generaciones. Coincidimos con Ezra Pound en que "Ningún estado perfecto se establecerá sobre la teoría o sobre la hipótesis experimental tentativa de que todos los hombres se parecen entre sí." Nos limitamos a señalar un defecto que por las circunstancias actuales se nota más y que por estar tan difundido hace que resalten los méritos de escritores cuya obra se encuentra ya en plena vigencia. Este *Campo francés* de Max Aub, a más de logro formal (cruzamiento de novelas y cine), constituye un testimonio sin reservas. Escrito en veintitrés días, durante el aciago 1942, el testimonio de Max Aub permite que nos acerquemos, con impresionante precisión, tanto al desgarramiento de España, así, en términos generales, país azotado por una guerra civil, como al desgarramiento más vivo, más dramático de miles de personas que al huir de la muerte que infringen la

crueldad y el despotismo llegan a Francia para recibir la muerte que imponen la incompreensión y el egoísmo.

En *Campo francés* intervienen tres elementos que, a manera de personajes, podrían ser representados gráficamente por tres círculos concéntricos: el mayor, correspondiente a los hechos históricos (letrados, voces radiofónicas, titulares de periódicos, etcétera) encierra a los otros dos, de tamaño decreciente. El segundo es la población española que huye de la amenaza fascista y que trata de alcanzar y alcanza la frontera con Francia. El tercero representa el París desorganizado y sorprendido por la guerra: las autoridades tratan de establecer el orden y en sus procedimientos, injusta y violentamente, sucumben los inocentes, aquellos que jamás previeron consecuencias tan directas y destructivas sobre ellos. Dentro de estos tres círculos se mueven los protagonistas de la tragedia: Julio Hoffman, su mujer (María) y su hermano (Juan), un grupo de emigrados españoles y de otras nacionalidades que viven —sobreviven— en París y los policías encargados de vigilarlos. El epílogo del drama, que se refiere tanto a un pueblo invadido y desorganizado como a los tres protagonistas de la historia, se desarrolla en el Campo de Concentración de Vernet D'Ariège. Son momentos impresionantes en que para los españoles asilados en Francia, con la amarga presencia de la muerte, comienza ese éxodo aún no reivindicado que hasta la fecha es "un tajo con bordes sanguinolentos que corre a lo largo de los Pirineos".

Imágenes al mismo tiempo literarias y cinematográficas, *Campo francés* muestra la enorme experiencia profesional y humana de Max Aub. Los rasgos de su contenido nos hacen pensar en una obra que siendo moderna expone y proporciona los valores de la crónica y, a la vez, del testimonio. Naturalmente, sabemos que la crónica posee características descriptivas que le son propias. Éstas, en *Campo francés*, a pesar de la existencia ficticia de los protagonistas, funcionan notablemente bien. Al hablar de testimonio nos referimos a los logros y a los valores que el lector, después de leerla, puede reconocer en la obra y, sobre todo, en la actitud —tal vez no buscada— de un testigo de los acontecimientos.

ALBERTO DALLAL,



UN GRAN ROMÁNTICO

JOHANN LUDWIG TIECK, *El blondo Eckbert* y *El gato con Botas*, trad. de Marianne O. de Bopp y Eduardo García Máynez, estudio preliminar de M. O. de Bopp, colección "Facultad de Filosofía y Letras", Núm. 69, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 160 pp.

Nada tiene de extraño que se acepte en el mundo de la cultura la fundamental importancia que tuvo en todos los dominios del saber y del arte el movimiento romántico alemán de principios del siglo XIX. En el solo campo de la literatura, el ataque a las normas del clasicismo y a los ideales algo áridos de la Ilustración racionalista, el florecimiento de una nueva actitud vital basada más en el afecto que en el intelecto, el renacido interés por las raíces populares del carácter nacional, todo ello se plasma en las obras de los Novalis, Jean-Paul, Eichendorff, Hoffmann, Brentano, Grimm, Tieck, Schlegel, etcétera. El ansia de infinitud que oprime agrídicamente el pecho del adolescente, la solitaria búsqueda de la inalcanzable "flor azul", la mezcla de lo real y lo fantasmal, el amor por la verde e intacta naturaleza, los cuentos de hadas, los cantos populares, las leyendas de caballería, he aquí en breves términos el mundo del escritor romántico alemán que sirvió de modelo a los poetas de otros países y que ejerció una influencia secular en la propia Alemania (recuérdese solamente el movimiento juvenil de las "Aves Peregrinas" de principios de nuestro siglo).

Sí puede asombrar, en cambio, que tan pocas obras románticas

alemanas hayan sido vertidas al español. Fuera de una que otra de Novalis, Hoffmann, Eichendorff (Hölderlin ocupa un lugar aparte), poco es lo que está al alcance del lector castellano. Tanto más es de elogiarse que la UNAM haya publicado este tomo con dos opúsculos de Tieck, opúsculos que ciertamente representan lo mejor de las dos tendencias que sigue este autor en su trayectoria: la del cuento medievalizante en que se entrelaza lo sobrenatural con un poético realismo ("El blondo Eckbert"), y la del drama satírico que critica la académica y superficial producción literaria de los autores de moda en esos días (Iffland, Kotzebue, Jünger) tanto como la plana y voluble opinión del público pequeño burgués ("El gato con botas"). Esta comedia deleita de principio a fin con sus ingeniosas ocurrencias, como la de hacer participar continuamente al público en la trama que se desarrolla en el escenario.

La traducción es fluida y en ocasiones elegante, la nota preliminar sitúa al autor en su época y ofrece los principales datos de su vida. Se trata, así, de un tomito que tanto agradará al lector adolescente como al historiador de la literatura.

JASMIN REUTER.

UN EJEMPLO DE INVESTIGACIÓN ANTROPOMÉTRICA

JUAN COMAS y JOHANNA FAULHABER, *Somatometría de los indios triques de Oaxaca, México*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 191 pp., 65 fotografías, 40 fotograbados.

Aparecen ahora los resultados de una investigación realizada en 1941. Con anterioridad, los mismos autores publicaron en *Anales del Instituto de Etnología Americana*—tomo V, pp. 159-244, Mendoza, Argentina— los primeros resultados.

Afortunadamente, desde entonces se han llevado a cabo y publicado numerosas investigaciones somatométricas entre diversos grupos indígenas mesoamericanos. Así, los cuadros comparativos actuales son mucho más amplios que los de 1944. El material, al mismo tiempo, recibe ahora una elaboración estadística más refinada y adecuada.

Los triques se localizan en la Mixteca Alta. Lingüísticamente homogéneos, corresponden a la rama Otomangue del gran filum Macro-Otomangue.

El estudio biológico determinó que los triques —hombres— son de baja estatura —1,564 mm— de cabeza ancha y alta, mientras que de cara más bien estrecha así como baja, en comparación a otros grupos nacionales. De peso reducido, 50.85 Kg., lo que es bastante menos de lo que nos ofrecen otros grupos indígenas mexicanos de talla media igual o menor, como son los mayas y yucatecos.

Del análisis comparativo se establece su semejanza somática con chochos y mixtecos.

Por otra parte parece existir entre los zapotecos que habitan la frontera mixteca una influencia de tipo somático de los tres grupos arriba mencionados. Los zapotecos de Mitla parecen ocupar una posición intermedia entre los Zapotecos de Tehuantepec y el grupo biológico mixteco-chocho-trique.

El trabajo de Comas-Faulhaber fue realizado siguiendo los métodos antropométricos tradicionales. No cabe duda que de haberse realizado posteriormente se hubiesen incluido —a pesar de las mayores dificultades que ello presenta— otra serie de parámetros extra-métricos.

No obstante, vemos en este caso que con un tratamiento estadístico adecuado y cuidadoso, así como con un conocimiento cabal del significado morfológico de las medidas tomadas, la antropometría puede proporcionar datos útiles al conocimiento de una población dada, apuntando además posibles relaciones que de lo biológico seguramente se adentran en el terreno cultural y por ende histórico.

SANTIAGO GENOVÉS.

UN CLÁSICO DE LA FILOSOFÍA ÁRABE

SOHEIL M. AFNAM, *El pensamiento de Avicena*, Colección Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

El Pensamiento de Avicena no es exclusivamente, como lo indica su título, un estudio del pensamiento del filósofo árabe. Hay en él, además, una exposición de su vida y un desarrollo concienzudo del pensamiento y la filosofía árabe durante el periodo abasí. Por su temática, podría dividirse en tres partes: la de la explicación de la época abasí y de sus pensadores y filósofos, de la que se excluye la exposición de la filosofía de Avicena, que constituye la segunda parte de la obra, y la tercera, la de la influencia de Avicena en el pensamiento islámico y cristiano, tema con el que concluye el libro.

La primera parte es la explicación de la época abasí como periodo literario y de producción filosófica, en la que aparecen las causas que condicionan tal producción, como la buena administración, la versatilidad lingüística de los siríacos, el apoyo que los hombres de letras recibieron de personajes influyentes y Califas, y la fecundidad de la mezcla de la cultura islámica con la antigua civilización de Irán. Es esta parte, principalmente, un buen resumen de la filosofía de Kindi, de Farabí y de Razi, en el que se insertan los temas de estos filósofos en la corriente del pensamiento medieval, para presentar la filosofía de Avicena no sólo en relación con este último, sino como culminación de la filosofía islámica de la época abasí.

El autor del libro, persa, explica cómo Kindi y Farabí fueron producto de los siglos de oro de la cultura árabe, y aunque ve a Avicena como la culminación del movimiento comenzado por esos pensadores árabes, pretende mostrar que Avicena perteneció no sólo temporal, sino sentimentalmente, al periodo del Renacimiento Persa, y hacer de él más que un árabe, un persa. Así, interpreta, por ejemplo, las repeticiones del estilo de Avicena, no como una manera particular de pensar, sino como resultado de ser su lengua materna el persa, cosa de hecho problemática, y sobre todo cuando se la funda en su estilo repetitivo.

La narración de la vida de Avicena, también incluida en esta primera parte, es quizá la única completa asequible para quien no lea árabe. Se funda, principalmente, en la biografía que Avicena mismo dictó a Juzjani, su discípulo y amigo durante veinticinco años.

La parte central del libro la forma la exposición de la lógica, la metafísica, la psicología, las ideas religiosas, la medicina y la ciencia natural en Avicena. El capítulo sobre la lógica se inicia con una historia del concepto de lógica entre los árabes y muestra la influencia de Aristóteles en el pensamiento lógico de Avicena, pero también su independencia frente a él, en su lucha contra el servilismo aristotélico de algunos pensadores de Bagdad; con lo cual resulta ser Avicena un precursor de la crítica a los

métodos escolásticos que van a llevar a cabo los filósofos de Europa a principios de los tiempos modernos.

En el capítulo sobre la Metafísica, Soheil M. Afnam no sólo expone las diferencias y las similitudes entre la metafísica árabe anterior a Avicena sino las que existen entre la metafísica de este último, el aristotelismo y el platonismo. La exposición del concepto de ser como comprendiendo la esencia y la existencia, y toda su teoría de la emanación, en la cual pone énfasis en las existencias, resulta interesante para la interpretación de Avicena como antecedente de la filosofía denominada "existencialismo". En fin, todos los conceptos capitales de la metafísica de Avicena aparecen explicados no sólo como parte de la filosofía de este último, sino en relación con la temática medieval tanto cristiana como árabe. Con el mismo método están explicados los problemas de la psicología, de la religión y de las ciencias naturales, en sus correspondientes capítulos.

La tercera parte del libro muestra la influencia de Avicena en la filosofía islámica y cristiana posteriores. El sufismo árabe, consecuencia del sufrimiento que trajeron consigo las guerras y las invasiones, combate, poco después de la muerte de Avicena, el racionalismo de este último. Ghazali, fundándose en principios religiosos, ataca también la filosofía de Avicena. Averroes le reclama el haber traicionado a Aristóteles. Soheil M. Afnam no se contenta sólo con exponer los motivos de la oposición de los filósofos árabes a la filosofía de Avicena, sino que nos informa acerca de sus respectivas filosofías en temas tan capitales como el de la creación o el de la distinción de la esencia y la existencia.

El libro termina con una explicación detallada de las traducciones del árabe al latín en la escuela de Toledo, de cómo las versiones latinas de libros árabes fueron objeto de estudio en Bologne, Montpellier, París y Oxford. Se refiere, también, a la influencia de Avicena en el desarrollo del problema de los universales, capital en la Edad Media, y en filósofos como Guillermo de Auvergne, Alberto el Grande y Santo Tomás.

El libro resulta, pues, no sólo una explicación de la filosofía árabe durante la época abasí, y en especial la de Avicena, que en sí misma sería ya una aportación, sino también una inserción de tal filosofía en la historia de las ideas filosóficas, importante para el completo desarrollo de esta última.

Por último, hay que agregar que el autor, que conoce el árabe bien, da, cada vez que aparece un término técnico de la filosofía árabe traducido al inglés, el término original árabe, en caracteres latinos, cosa muy útil para el especialista.

VERA YAMUNI.